

Euskal Herria
País Vasco
Basque
Country



Joxean Fernández

Euskal zinema

Cine Vasco ■ Basque Cinema



etxe
pare

EUSKAL INSTITUTUA
INSTITUTO VASCO
BASQUE INSTITUTE



Joxean Fernández

Euskal zinema

Cine Vasco ■ Basque Cinema

EUSKAL HERRIA
PAÍS VASCO
BASQUE COUNTRY

Euskal Kultura Saila

Colección Cultura Vasca / Basque Culture Series

- 1 Euskararen historia laburra / Breve historia de la lengua vasca / A Brief History of the Basque Language
- 2 XX. mendeko euskal literatura / Literatura vasca del siglo XX / Basque Literature in the Twentieth Century
- 3 Euskal musika klasikoa / Música clásica vasca / Basque Classical Music
- 4 Euskal kantagintza: pop, rock, folk / La canción vasca: pop, rock, folk / Basque Songwriting: Pop, Rock, Folk
- 5 Estanpa bilduma / Colección de estampas / A Collection of Prints
- 6 Euskal zinema / Cine vasco / Basque Cinema
- 7 Arkitektura eta diseinua / Arquitectura y diseño / Architecture and Design
- 8 Euskal dantza / La danza vasca / Basque Dance
- 9 Bertsolaritza / El bertsolarismo / Bertsolaritza
- 10 Tradizioak / Tradiciones / Traditions
- 11 Euskal sukaldaritzaz / Sobre cocina vasca / On Basque Cuisine
- 12 Euskal antzerkia / Teatro vasco / Basque Theater

Euskal Kultura Sailaren editorea
Editora de la Colección Cultura Vasca
Basque Culture Series Editor:

Mari Jose Olaziregi

© **Testua / Texto / Text:**

Joxean Fernández

© **Euskarazko itzulpena:**

Miren Ibarluzea

© **Translation into English:**

Cameron Watson

© **Diseinua / Diseño / Design:**

Tiktak multimedia

Inprimatzailea / Imprime / Printed by:

Gráficas Dosbi

L.G. / D.L. / L.D.: VI-653/2012

ISBN: 978-84-614-9753-9

Etxepare Euskal Institutua

Instituto Vasco Etxepare / Etxepare Basque Institute

Prim 7, 1

E- 20006 Donostia / San Sebastián

etxepare@etxepare.net

www.etxepareinstitutua.net

Euskara, jalgi hadi mundura

Euskara, muéstrate al mundo

Euskara, go forth into the world

1545. urtean, Bernart Etxeparek bere *Linguae Vasconum Primitiae*, euskarazko lehenengo liburua, argitaratu zuenean, desira bat adierazi zuen: **“Euskara, jalgi hadi mundura”**.

Etxepare Euskal Institutuak gure lehenengo idazlearen omenez hartu du izena, eta, haren desira gure izatearen ardatz bilakaturik, euskara eta euskal kultura mundura ateratzea eta zabaltzea du helburutzat.

Batetik, gure eginkizuna euskararen ezaguera sustatzea da eta haren ikasketa bultzatzea esparru akademikoan; eta bestetik, gure sortzaileak eta haien adierazpen artistikoak nazioartean ezagutarazten ahalegintzen gara: gure artista plastikoak, musikariak, dantzariak, idazleak, zine-zuzendariak, antzezleak...

Gure hizkuntza eta kultura munduan barrena zabaltzeko ahalegin horretan, liburu-sorta bat sortzea izan da gure lehenengo lanetako bat, horren bidez informazioa emateko euskarari buruz eta gure kultura osatzen eta aberasten duten alor artistiko eta kultural guztiei buruz.

En 1545, se publicó el primer libro en euskara *Linguae Vasconum Primitiae* de Bernart Etxepare, quien formuló un deseo: **“Euskara, jalgi hadi mundura”** (Euskara, muéstrate al mundo).

El Instituto Vasco Etxepare toma su nombre de este primer autor vasco, y convierte, además, su deseo en nuestro lema. Siendo el objetivo y la misión del Instituto la de promover y difundir la lengua y la cultura vasca por todo el mundo.

Por un lado, es nuestra tarea fomentar el conocimiento sobre nuestra lengua, y su aprendizaje en el ámbito académico. Y por otro, queremos dar a conocer internacionalmente las manifestaciones artísticas de nuestros creadores: artistas plásticos, músicos, bailarines, escritores, directores de cine, actores, etc.

Una de las primeras tareas en la internacionalización de nuestra lengua y cultura ha sido crear esta colección con el objetivo de informar sobre nuestro idioma, el euskara, y sobre todas las disciplinas artísticas y culturales que conforman la riqueza de nuestra cultura.

In 1545 the first book in Euskara, *Linguae Vasconum Primitiae*, was published by Bernart Etxepare, who expressed one wish: **Euskara, jalgi hadi mundura** *Euskara, go forth into the world*.

The Etxepare Basque Institute takes its name from this first Basque author and, moreover, converts his wish in our motto. The Institute's objective and mission is to promote and diffuse the Basque language and culture throughout the world.

On the one hand, our task is to promote knowledge about our language, and its study in the academic sphere. And on the other, we want to introduce the creative expressions of our artists: visual artists, musicians, dancers, writers, film directors, actors, and so on.

One of the first tasks in the internationalisation of our language and culture has been to create this collection with the aim of informing people about our language, Euskara, and about the artistic and cultural disciplines that make up the wealth of our culture.

Aizpea Goenaga

Etxepare Euskal Institutuko zuzendaria
Directora del Instituto Vasco Etxepare
Director of the Etxepare Basque Institute

Aurkibidea

Índice ■ Index

Sarrera Introducción Introduction	6
Zinemaren jatorria Euskal Herrian Los orígenes del cine en el País Vasco The Origins of Cinema in the Basque Country	10
Aro mututik Gerra Zibilera De la etapa muda a la Guerra Civil From the Silent Era to the Spanish Civil War	16
Frankismoaren basamortutik itzartze-aldira Del desierto del franquismo a los despertares From the Desert of the Franco Regime to the Awakenings	42
Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago La Transición: más debates que películas The Transition: More Debates than Films	62
80ko hamarkadako euskal zinema Cine vasco de los 80 Basque Cinema in the 1980s	72
90eko hamarkadatik gaur egunera De los 90 a la actualidad From the 1990s to the Present	82
Ondorioak Conclusión Conclusions	108
Eranskina: Euskal zinemagileen film ikusien zerrenda Anexo: Listado de las películas más vistas de cineastas vascos Annex: List of the Most Popular Films by Basque Filmmakers	112
Argazkiak / Fotografías / Photographs	113
Bibliografia / Bibliografía / Bibliography	114
Joxean Fernández	116

Joxean Fernández

Sarrera

Introducción ■ Introduction

Zinemak Euskal Herrian izan duen historiara hurbiltze guztiz sintetikoa da hau, eta zinemagilerik garrantzitsuenei erreparatzen die, euskal zinemak hastapenetatik gaur egun arte egin duen mende oso batetik gorako ibilbidean zehar. Ez du lan honek gaiari buruzko analisi kritikoa edo ikerketa berritzailea izateko asmorik; hori etorkizunean espezialistek –Lopez Etxebarrietak, Unsainek, Zunzunegik, De Pablok, Roldan Larretak eta bestek– egin beharko dute, hau baino askoz ere obra zabalagoen eta zehatzagoen bidez. Beraz, lan hau abiapuntua baino ez denez, ez litzateke harritzekoa askok izen eta izenburu bat baino gehiagoren falta sumatzea, hemen aipatutakoak bezain garrantzitsuak direla iritzita; eta, agian, justifikaziorik ere izango du horrek, baina gogora ekarri beharra dago Etxepare Institutuak argitaratutako bilduma honentzat aurreikusi den nahitaezko luze-arak omisio mingarriak eskatzen dituela, bestela ezinezkoa bailitzateke adostutakoa betetzea. Ezer baino lehen, barkamena eskatzen dut, beraz.

Travelling azkar honek, lehen plano luzeegirik izango ez duena ezinbestez, euskal zinemaren hastapenak zeharkatuko ditu, aro mutua bukatu zen arte; Gerra Zibilaren hasieraraino eramango gaitu gero, eta horren ondorioz egindako euskal propaganda zinematografikoaren ahalegina erakutsiko digu; segidan, errepresio frankistak eragindako basamortutik igaro eta diktaduraren azken agonia-garaiko itzartze ausartan barneratuko gara, eta euskal zinemaren izaerari buruzko trantsizio-garaiko eztabaidak erreparatuko ditugu. Azkenik, 90eko hamarkadako sortzaileen zerrenda aztertuko dugu, gaur egungo errealtate anitzera iritsi arte.

Euskal zinemaz ari garenean, ikertu beharreko corpusa definitzea da esku-liburuetan ageri den lehen arazoetako bat. Franco diktadorea hil ondoren, euskal intelektual asko larriki kezkatu ziren euskal zinema zer zen eta zer ez zen argitzeko sortutako polemikarekin. Une hartatik aurrera euskal zinemari buruzko eztabaida bizia sortu zen, eta hainbat alderditatik



Tasio (Montxo Armendariz)

Esta es una aproximación extraordinariamente sintética a la historia del cine en el País Vasco centrada en sus principales cineastas a lo largo de más de un siglo transcurrido desde sus orígenes. No pretende ser un análisis crítico ni una novedosa investigación sobre el tema, sino un punto de partida que permita más tarde profundizar con obras mucho más ambiciosas y pormenorizadas que la presente: las de especialistas como López Echevarrieta, Unsain, Zunzunegui, De Pablo, Roldán Larreta, etc... Por tanto, tal vez muchos echen de menos justificadamente nombres y títulos que consideran tan imprescindibles como los mencionados, sin embargo se ha de recordar que la obligatoria extensión prevista para esta colección publicada por el Instituto Etxepare exige una serie de dolorosas omisiones sin las que habría sido imposible respetar lo inicialmente pactado. Vayan por adelantado mis disculpas al respecto.

Este rápido *travelling* que, lógicamente, carecerá de primeros planos demasiado largos, recorrerá los orígenes del cine en el País Vasco hasta el final de la etapa muda, el estallido de la Guerra Civil y el consiguiente esfuerzo de la propaganda cinematográfica vasca, el páramo causado por la represión franquista hasta los atrevidos despertares de la etapa agónica de la dictadura, los debates en torno a la naturaleza del cine vasco de la Transición, la decidida eclosión de la etapa autonómica y, por último, se reparará asimis-

This is a highly concise overview of the history of the cinema in the Basque Country, focusing on its main filmmakers throughout more than a century since its first steps. It does not attempt to be a critical analysis or offer groundbreaking research on the topic, but is instead a point of departure that might allow readers to extend their understanding at a later date through more ambitious and detailed studies than the present work: specialists such as López Echevarrieta, Unsain, Zunzunegui, De Pablo, Roldán Larreta, and so on. Therefore, many readers might justifiably miss names and titles they consider just as essential as those mentioned. However, one should bear in mind that the obligatory length of the work for this collection published by the Etxepare Basque Institute requires a series of regrettable omissions without which it would have been impossible to respect the limits of what had been originally agreed to. My apologies in advance as regards this.

This swift tracking shot which, logically, mostly lacks a general foreground, will journey from the origins of cinema in the Basque Country to the end of the silent era; the outbreak of the Spanish Civil War and the accompanying efforts of Basque cinematographic propaganda; the wasteland resulting from the repression of the Franco regime through to the bold awakenings of the dying moments of the dictatorship; the debates surrounding the nature of Basque cinema during the transition to democracy; the determined emergence

Euskal zinemagile guztiak sartuko ditugu hemen, baita euren lanak gure esparru geografikotik kanpo ekoiztu eta grabatu badira ere.

(politika, estetika, hizkuntza) eta, jakina, oso ikuspuntu desberdinetatik heltzen zitzaion gaiari. Arretaz aztertuko ditugu kontu horiek, zinema sortzen duen gizartearen eta zinema beraren arteko uztartzearen isla eredugarriak direnez. Hala ere, euskal zinemaren kontzeptua ez da teorikoki aztertuko, horretarako tokirik ez dagoelako. Borondatez onartu dugun eta, batik bat, gure zuzendarien jatorriaren araberakoa den definizio lauso bati jarraiki, euskal zinemagile guztiak sartuko ditugu hemen, baita euren lanak gure esparru geografikotik kanpo ekoiztu eta grabatu badira ere.

Zeregin honetan lagundu didaten pertsonen zerrenda luzea da. Haiei eskerrak eman nahi dizkiet eta testuan akatsen bat agertzekotan, ardura osoa nirea da, ez haiena. Lehenik eta behin, eskerrak Aizpea Goenaga eta Marijose Olaziregiri (Etxepare Institutua), proiektu hau bultzatzeagatik; eskerrak Jose Luis Lopez Linares, Pablo Malo, Asier Altuna, Josemari Goenaga, Montxo Armendariz, Puy Oria, Enrique Urbizu, Alex de la Iglesia eta Angel Amigori argazkiak uzteagatik, besteak beste; eskerrak Jesus Angulo eta Gonzalo Garcia Chascori testua hobetzeko aholkuak eman eta akatsak zuzentzeagatik; eskerrak Pilar Martinez-Vasseur eta Jose Marquezi, beti bezala; eskerrak Euskadiko Filmategia (Maria Lopetegiri bereziki) eta Zinemaldiko (Ana Redondo eta Lucia Olaciregui bereziki) lankideei. Eskerrak Mélanie Doréri.

mo el contundente listado de creadores de los años noventa hasta llegar a la muy diversa realidad actual. La preocupación por definir el corpus a estudiar cuando se trata de cine vasco constituye una de las primeras preocupaciones de los manuales de la historia del mismo. 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, más centrada en el origen de nuestros directores que en otros aspectos, daremos aquí cabida a todos los cineastas vascos, incluso cuando sus trabajos hayan sido producidos y rodados fuera de nuestro marco geográfico.

El listado de personas que me han ayudado en diferentes aspectos es muy largo. A ellos sólo me cabe expresar sincero agradecimiento y ninguna responsabilidad por los errores que el texto pudiera contener. En primer lugar, a Aizpea Goenaga y Marijo Olaziregi (Instituto Etxepare) por impulsar el proyecto; a José Luis López Linares, Pablo Malo, Asier Altuna, Josemari Goenaga, Montxo Armendáriz, Puy Oriá, Enrique Urbizu, Álex de la Iglesia y Ángel Amigo por, entre otras cosas, la cesión de fotografías; a Jesús Angulo y Gonzalo García Chasco por haber propuesto mejoras y correcciones para el texto; a Pilar Martínez-Vasseur y José Márquez, como siempre; a todos mis compañeros de la Filmoteca Vasca (especialmente a María Lopetegui) y del Zinemaldi (especialmente a Ana Redondo y Lucía Olaciregui). A Mélanie Doré.

of the autonomous era; and, finally, it will likewise take in the extensive list of artists during the 1990s before arriving at the very diverse reality of the present. The preoccupation with defining the body of work to be studied when considering Basque cinema constitutes one of the first concerns of history texts on the topic. The controversy raised about what was or was not Basque cinema was indeed an overriding preoccupation for a good part of the Basque intellectual community after the death of the dictator Franco. It was at that moment that a debate emerged with multiple angles –politics, aesthetics, language– and, of course, very different points of view about a cinema which, to some extent, was just being born. I will therefore approach this controversy when it emerged, given that it is a good reflection of the overlapping of a cinema and the society which makes it. However, I will not address the concept of Basque cinema theoretically for reasons of space. In an admittedly general sense, based more on the origins of our directors than other aspects, I will here include all Basque filmmakers, even if their works have been produced and filmed outside our geographical framework.

The list of people who have helped me in different aspects is long. I can only express my sincerest of thanks to them and they of course have no responsibility for any errors the text might have. In first place, to Aizpea Goenaga and Mari Jose Olaziregi (Etxepare Institute) for promoting the project; to José Luis López Linares, Pablo Malo, Asier Altuna, Josemari Goenaga, Montxo Armendariz, Puy Oriá, Enrique Urbizu, Álex de la Iglesia and Ángel Amigo for, amongst other things, allowing me to use their photographs; to Jesús Angulo and Gonzalo García Chasco for having suggested corrections and improvements to the text; to Pilar Martínez-Vasseur and José Márquez, as always; to all my colleagues at the Basque Film Library (especially to María Lopetegui) and Zinemaldi (especially to Ana Redondo and Lucía Olaciregui). To Mélanie Doré.

Zinemaren jatorria Euskal Herrian

Los orígenes del cine
en el País Vasco

The Origins of Cinema
in the Basque Country

XIX. mendearen azken laurdenean ekonomiari, gizaritari eta politikari lotutako aldaketa asko gertatu ziren Euskal Herrian. Errestaurazioaren garaian abiarazitako modernizazio-prozesu orokorrak hiru erantzun politiko jaso zituen gizaritean: tradizionalismo karlistaren erreakzioa, langile elkarte sozialistak eta euskal nazionalismoa.¹ 1895ean Sabino Aranaren eskutik Euzko Alderdi Jeltzalea (EAJ-PNV) sortu zenean, euskal nazionalismoa eta lehendik ezagutzen zen sozialismoa elkarren aurkako korrante bihurtu ziren. Mugimenduok funtsezko eragileak izan ziren, XX. mendearen ia lehenengo lau hamarkadetan, euskal hiri nagusien bilakaeran. Ludger Mees-en aburuz, euskal nazionalismoa “hiriko behe-burgesiako klase batzuek ezegonkortasun-egoera berriaren aurrean izan zuten erantzun gisa jaio zen, eta laster batu zitzaizkion oligarkia industrialak ekonomikoki eta politikoki baztertuak zituen burgesiako beste talde dirudun batzuk.”² Errestaurazio-garaiak bi ezaugarri nagusi izan zituen: Bizkaiak –eta neurri apalagoan Gipuzkoak– izandako garapen industrialak eta, horrekin batera, hazkunde demografikoa (Arabak eta Nafarroak beren horretan jarraitu zuten). Hortaz, modernizazio sozioekonomikoaren eskutik etorri zen euskal nazionalismoaren loraldia, eta garai hartan sortu zen zinema ere, 1895. urtean. Urte hartako abenduaren 28an, Lumière anaiek euren asmakuntza harrigarria aurkeztu zuten Pariseko Kaputxinoen bulebarreko *Indien* aretoan. Bizkor zabaldu zen asmakuntza Europa osoan. Euskal herrialdeetan egindako proiektio publikoen lehen albisteak

¹ Eduardo González Calleja, “Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República”, lan honetan: J. A. Echaniz eta J. L. Granja (zuzendariak), *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)*, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo, 1998, 25. orrialdea.

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

Edurne, modista bilbaína
(Telesforo Gil)



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.¹ Con el surgimiento en 1895 del Partido Nacionalista Vasco (PNV) de la mano de Sabino Arana, el nacionalismo vasco y el preexistente socialismo van a convertirse 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.”² Ciertamente, el desarrollo industrial y crecimiento demográfico principalmente protagonizado por Bizkaia y en menor medida por Gipuzkoa (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 pro-

The Basque Country was shaped by countless economic, social and political changes during the final quarter of the nineteenth century. The widespread process of modernisation that took place during the Spanish Restoration period (1876-1923) resulted in three mass political responses: the reaction of traditionalist Carlism, socialist workers' associationism and Basque nationalism.¹ With the emergence of the Basque Nationalist Party (Partido Nacionalista Vasco, PNV) in 1895 under the guidance of Sabino Arana, Basque nationalism and a pre-existent socialism would become, moreover, the two rival political tendencies without which it is impossible to explain almost the first four decades of the twentieth century in the principal Basque cities. According to Ludger Mees, Basque nationalism emerged “as a response of some petty bourgeois urban classes to a new situation of instability, who were joined by elements of the well-to-do bourgeoisie marginalised economically and politically by the industrial oligarchy.”² It is certainly true that industrial development and demographic growth, principally in Bizkaia and somewhat less so in Gipuzkoa (Araba and Navarre remained stagnant), characterised the Restoration period. Socioeconomic modernisation coincided, then, with the birth of Basque nationalism

¹ 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.

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

¹ Eduardo González Calleja, “Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República,” in J. A. Echaniz and J. L. Granja, eds., *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)* (Gernika-Lumo: Gernikazarra Historia Taldea, 1998), p. 25.

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

Zinematografoak Donostian piztu zuen zirrara Bilbora hedatu zen, Jimeno anaiak Arriaga Antzokian proiektzioak egiten hasi baitziren. Iruñeko ikusleek urriaren 24ra arte itxaron behar izan zuten eta Gasteizkoek azaroaren 1era arte.

Biarritzetik jaso ziren, zapzi hilabete geroago. Ikusentzuleak txundituta geratu ziren, eta asmakuntzak aukera apartak eskaintzen zituela argi ikusi zen hasiera-hasieratik.

Lehen emanaldi hartan proiektatu zen filmetako bat *Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián* izan omen zitekeen, Alexandre Promio operadoreak Lumière anaien izenean zinematografoa aurkezteko Madrilera egindako bidaiatik itzultzean, Donostian grabatu zuena, antza. Euskal zinemaren historialari nagusiek guztiz gezurtatu dute informazio hori, ordea. Alabaina, 1896ko abuztuaren 6an Donostian egindako proiektzioak jasota geratu dira.³ Horixe litzateke, beraz, Bidasoaren hegoaldean egindako lehen proiektzio publikoaren data. Handik bi egunera, zinematografoak Donostian piztu zuen zirrara Bilbora hedatu zen, Jimeno anaiak Arriaga Antzokian proiektzioak egiten hasi baitziren. Iruñeko ikusleek urriaren 24ra arte itxaron behar izan zuten⁴ eta Gasteizkoek azaroaren 1era arte, Rousby-ren animatografoa abuzturako iragarri bazen ere.

Jon Letamendik eta Jean Claude Seguin-ek alor horretan egindako ikerketak oso garrantzitsuak izan dira, eta aurkikuntzek frogatu dute oker egotzi zitzaiola zinema espainiarraren jaiotza *Salida de misa de doce en el Pilar de Zaragoza* filmari (1897ko urria).⁵ Euren

³ 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" lan honetan: Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Antso Jakituna Fundazioa, Gasteiz, 1998.

⁴ Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Nafarroako Gobernua, Iruñea, 1997, 88. orrialdea.

⁵ 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*, CIMS, Bartzelona, 1998.

yecciones 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 *Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián*, 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 completamente desmentida por los principales historiadores del cine vasco. Sí hay noticias de proyecciones en San Sebastián para el 6 de agosto de 1896.³ Ésta sería por tanto la fecha de la primera proyección pública al sur del Bidasoa. Apenas dos días después, el entusiasmo despertado por el cinematógrafo en San Sebastián tendría oportunidad de expandirse a Bilbao, donde fueron los hermanos Jimeno quienes comenzaron las proyecciones en el Teatro Arriaga. Pamplona hubo de esperar hasta el 24 de octubre,⁴ mientras que Vitoria-Gasteiz 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*

and this, in turn, with the birth of film at a global level: 1895. On 28 December that year, the Lumière brothers presented their surprising invention at the Salon Indien on the Boulevard des Capucines in Paris, and soon thereafter it spread throughout Europe. The first public projections on Basque soil took place in Biarritz barely seven months later. The impact on audience members was considerable and, right from the start, people had an inkling of the extraordinary possibilities of the new medium.

One of the films that was apparently part of that first session was *Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián* (Arrival of the Spanish royal family on its summer holidays in Donostia / San Sebastián), which would have been filmed in this city by the cameraman Alexandre Promio on his return from Madrid, where he had presented the cinematograph in the name of the Lumière brothers. The principal historians of Basque cinema would appear to have completely overlooked this information. There are, however, records of projections in Donostia / San Sebastián for 6 August, 1896.³ This would, then, constitute the first projection on Basque soil south of the Bidasoa River. Barely two days later, the enthusiasm awakened for the cinematograph in Donostia / San Sebastián extended to Bilbao, where the Jimeno brothers began projections in the Arriaga Theatre. Iruñea-Pamplona would have to wait until 24 October,⁴ while Vitoria-Gasteiz had its first screening on 1 November (despite the fact that a screening by the Rousby animatógrafo projector had been announced for August).

³ 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.

⁴ Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Gobierno de Navarra, Iruña, 1997, p. 88.

³ Cf. Santiago de Pablo, "País Vasco," *Film-Historia. Una historia por autonomías*, vol. 2 (1998), 4 and Jon Letamendi and 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*, (Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998).

⁴ Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)* (Iruña: Gobierno de Navarra, 1997), p. 88.



ustez, Antonio Salinas eta Eduardo de Lucas izan ziren lehenak, urte hartako ekainaren 12a baino lehenago Gasteizko Andra Mari Zuriaren plazako irudiak grabatu baitzituzten Lumière kamera batekin.⁶ Edonola ere, zinema Euskal Herrira heldu zenerako, publiko euskaldunak ongi ezagutzen zuen zinemaren lehen sustatzaileen tradizio garrantzitsua, azoka eta postu ibiltariei esker. Kinetoskopioak 1895ean iritsiak ziren, kinetografo 1896an eta linterna magikoen, dioramen nahiz panoramen ikuskizunak askoz ere lehenago.⁷ Ia hamarkada batez, zinemak azoketako ikuskizun gisa iraun zuen Euskal Herrian, eta batetik bestera ibiltzen ziren barraken bidez haren ospea handituz joan zen etengabe. Garesti-garestia ez zenez, langileen interesa piztu zuen zinemak, baina entretenimendu bila ari ziren gizarte klase dirudunagoen jakin-mina ere sustatu zuen. Arte nomada hura laster iritsi zen txoko guztietara, hainbat arriskuri aurre egin behar izan arren. Hiru aipatzen dira: suteak, antzerkizale puristak eta zentsura, batez ere, katolikoa.

⁶ Jon Letamendi eta Jean-Claude Seguin: *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, Euskal Filmategia, Gasteiz, 1997.

⁷ Santos Zunzunegui: *El cine en el País Vasco*, doktoretzatesia, 1985, 52-64 orrialdeak.

de doce en el Pilar de Zaragoza (octubre de 1897).⁵ 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-Gasteiz con una cámara Lumière.⁶ El 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 vasco en ferias y puestos ambulantes. Los kinetoscopios habían llegado ya en 1895, el kinetógrafo a mediados de 1896 y los espectáculos de linterna mágica, dioramas y panoramas eran muy anteriores.⁷ Y el cine por tierras vascas sobrevivirá 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.

Research in this field by Jon Letamendi and Jean Claude Seguin has been vital and they have even shattered the notion that the birth of Spanish cinema took place with *Salida de misa de doce en el Pilar de Zaragoza* (Exit from twelve o'clock mass in the Pilar Cathedral of Zaragoza, October 1897).⁵ In their opinion, prior to this, Antonio Salinas and Eduardo de Lucas had filmed some images of the current Virgen Blanca square in Vitoria-Gasteiz on 12 June that same year with a Lumière camera.⁶ Cinema would not, however, have come to the Basque Country without an important tradition established by certain precursors having already become established amongst the Basque public at fairs and travelling stalls. Kinetoscopes had already arrived in 1895 and the Kinetograph in 1896 and these were preceded by magic lantern shows, dioramas and panoramas.⁷ And cinema in the Basque Country would survive for almost a decade combined with fairground shows, in travelling stalls that would make this nomad an increasingly popular art. The working classes took an interest in it because it was inexpensive, but it also attracted more well-to-do social classes in search of entertainment that really knew no boundaries amongst the public it was destined for. The undeniably popular nature of cinema developed quickly in spite of the dangers it faced. Three are most commonly cited: fires, theatre purists and censorship (principally that of the Catholic Church).

⁵ 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.

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

⁷ Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Tesis doctoral, 1985, pp. 52-64.

⁵ Jon Letamendi and 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* (Barcelona: CIMS, 1998).

⁶ Jon Letamendi and Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, (Vitoria-Gasteiz: Filmoteca Vasca, 1997).

⁷ Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Ph.D. thesis, 1985, pp. 52-64.

Aldi mututik Gerra Zibilera

Desde la etapa muda
a la Guerra Civil

From the Silent Era
to the Spanish Civil War

Orain arte, Euskal Herrian izandako zine-emanaldiei buruz jardun dugu funtsean. Denboran aurrera eginez gero, berriz, ekoizpen propioak egiteko lehen saiakerak jorratzea dagokigu, nahiz eta zinemak industria gisa artean tokiko burgesiaren interesik pizten ez zuen. Dena den, kultura borborrean zen urte haietan, Bilbon, batez ere. 1910ean euskal kulturako izenik garrantzitsuenetako batzuk biltzen zituen Bilboko Euskal Artisten Elkarteak sortu zen, eta 1917an aurrerago hizpide izango dugun pertsona bat sartu zen bertan: Nemesio Sobrevila. Urte hartan bertan *Hermes* aldizkaria sortu zen Bilbon, Santos Zunzunegiren ustez Euskal Herriko kulturaren aurrekaririk gabeko lan dinamizatzailea egin zuena.

Urtebete geroago, 1918an, Euskal Ikasketen I. Kongresua egin zen Oñatin, eta gai asko jorratu ziren han: etnografia, filologia, folklorea eta artea. Zinemak ere bere tokia izan zuen. Kongresu hartatik sortu zen Eusko Ikaskuntza eta haren bitartez zinta zinematografikoak inprimatzea proposatu zen, Euskal Herriko eskualde desberdinetako dantzak jaso, ikertu eta babesteko asmoz.⁸ Manuel Inchaustik grabatu zituen lehen dokumental etnografiko haiek 1923tik 1928ra. Usadioak, dantzak, jolasak eta kirolak hain goiz irudikatzen jakitea da *Eusko Ikusgayak* izeneko film laburren balioa. Hedapen urria izan zuten, Eusko Ikaskuntzak berak antolatutako proiektio pribatuetan baino ezin izan baitziren ikusi.

Enrique Santosek Bilbon 1923an *Academia Cinematográfica Hispania Films* fundatu izanak ia behalako ondorioak izan zituen, ekoizpen propioei dagokienez. Era guztietako arazoak gaindituz, ikasle talde batek zinema egiteko asmoari eutsi zion. Lehen saiakera *Un drama en Bilbao* (1923) izan zen, Alejandro Olabarriak zuzendua. Arrakasta gutxi izan zuen komertzialki, tokiko aktoreen parte-hartzea iragarri-ta publikoa erakartzen saiatu ziren arren. Film haren

⁸ J. M. Unsain: *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, 87. orrialdea.

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.⁸ Manuel Inchausti fue el encargado de rodar estos primitivos documentales etnográficos desde 1923 hasta 1928. Los cortos, denominados *Eusko Ikasgayak*, 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.

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 continuó

Up to now, I have mainly discussed the projection of films in the Basque Country. With time, one can begin to speak about the first attempts to produce films there despite the fact that the cinema as an industry had not managed to interest the local bourgeoisie. These were years, though, marked by a certain cultural vitality, especially in Bilbao. In 1910, the Association of Basque Artists was established in Bilbao, composed of the important Basque artists of the time (and joined in 1917 by someone who will be of interest to us later, Nemesio Sobrevila). That same year, the journal *Hermes* was also founded in Bilbao. In the opinion of Santos Zunzunegui, this publication would come to play an unprecedented and key role in the culture of the Basque Country.

A year later, in 1918, the First Conference of Basque Studies was held in Oñati (Gipuzkoa), where issues of all kinds were debated: ethnography, philology, folklore and art. There was also some room set aside to discuss cinema. Specifically, Eusko Ikaskuntza (the Basque Studies Society) –which was created as a result of this conference– proposed recording the dances of different areas in the Basque Country on cinematographic tape so that they might later be used as a source of studying and maintaining these dances.⁸ Manuel Inchausti was given the task of filming these primitive ethnographic documentaries between 1923 and 1928. The short films, called *Eusko Ikasgayak* (Basque topics), are valuable in that they understood at this early stage how to portray these dances, games and sports. Their release was limited in practical terms to private screenings which the Basque Studies Society itself carried out.

The founding of the Hispania Films Cinematographic Academy by Enrique Santos in Bilbao in 1923 would have almost an immediate effect on Basque film production. In spite of the varied problems that ensued, a

⁸ J. M. Unsain, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1985, p. 87.

⁸ J. M. Unsain, *El cine y los vascos* (Donostia / San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1985), p. 87.



Edurne, modista bilbaína (Telesforo Gil)

hamalau minutu baino ez dira geratzen gaur egun –antza denez, arazo ekonomiko latzak izan zituen hasiera-hasieratik. Hala ere, jasota geratu den Euskal Herriko fikziozko lehen filmaz ari gara (metraje ertainekoa). *Lolita la huérfana* (1924) filmarekin bigarren saiakera bat egitea erabaki zuen Aureliano González ekoizleak eta orduko hartan zuzendaritzaren ardura ere bere gain hartu zuen. Ustez hunkiberatasunez gainezka egiten zuen melodrama horren hamar minutu besterik ez zaizkigu geratu. Estreinaldi komertzialik ere ez zuen izan.

XX. mendeko lehen herenean Euskal Herrian sozialismoak eta euskal nazionalismoak osatzen zuten dualismo politikoaren garrantzia ez dugu aipatzearen aipatu. Izan ere, euskal industria zinematografikoak, bere txikitasunak txikitasun, gatazka horren berri emango digu. Artean ernaldian zen euskal zinemak gizarteko ikusmolde biak islatu nahi izan zituen harkada hartako fikziozko bi film mutu garrantzitsuenak izango zirenetan. Telesforo Gil del Espinarrren *Edurne, modista bilbaína* (1924) lanak Euskal Herri hiritar eta industrializatuko langileen mundua izan zuen aztergai, eta *El Mayorazgo de Basterretxe* (1928) obran, ostera, Mauro Azconak nahiago izan zuen baserri-giroko mundu idealizatua erakutsi. Ez bata ez bestea ez dira, ez sozialismoaren ikuspuntu ortodoxoa, ez euskal nazionalismoaren gorazarrefilma, eta ez da hori hemen aztertu beharrekoa. Aipuren asmoa zera da, film horietan ikus daitezkeen mugimenduen zantzen bitartez euskal ekoizpen xumea bere inguruneko errealtate sozialetik oso gertu zegoela frogatzea.

Telesforo Gil del Espinar posta-zerbitzuko enplegatua Bilbon bizi zen eta zinemaren munduarekiko grina zuen. Bizkaiko Unión General de Trabajadores ofizialki eratu eta urtebetera, hiriburuan gutxieneko industria bat sortzeko egin zituen ahaleginek fikziozko lehen euskal luzemetraiatzat jo izan dena izan zuen fruitu: *Edurne, modista bilbaína* (1924). Hispania Films-eko gerente Aureliano González bazkide zuela

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. Eso sí, estamos ante la primera película de ficción (mediometraje) de la que se tiene constancia en el País Vasco. 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 dualismo político que forman 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 dos películas mudas de ficción más importantes de la década reflejen en cierto modo esas dos distintas concepciones de la sociedad vasca. *Eduarne, modista bilbaína* (1924) de Telesforo Gil del Espinar fija su mirada en el mundo obrero de un País Vasco urbano e industrial mientras que *El Mayorazgo de Basterretxe* (1928) de Mauro Azcona prefiere un idealizado ambiente vasco de corte aldeano. Ni la primera es una visión ortodoxa desde el socialismo, ni la segunda es estrictamente una película nacionalista vasca; no es eso lo que se va a intentar demostrar aquí. Se trata más bien de constatar que ambas apuntan caminos en esas dos direcciones y que eso sitúa a la raquítica producción vasca muy apegada a la realidad social que la rodea.

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

group of students were still determined to make films. The first attempt was *Un drama en Bilbao* (A drama in Bilbao, 1923), directed by Alejandro Olabarria. Its commercial success was frankly limited, although attempts were made to attract an audience by announcing the participation of local actors. Nowadays, just a little over fourteen minutes of this film have been preserved, in what appears to have been a melodrama whose financial problems are evident from the outset. That said, this was the first fictional film (a medium-length feature) that we have evidence of in the Basque Country. The producer, Aureliano González, decided to try his luck again with *Lolita la huérfana* (Lolita the orphan, 1924), and also directing the film. It was another melodrama supposedly brimming with emotiveness of which just ten minutes have been preserved. It was not even released commercially.

The reason I mentioned that, during the first third of the twentieth century, the Basque Country was marked by a political dualism made up of socialism and Basque nationalism is that film would report on this; this, despite the fact that the Basque film industry was frankly tiny. Its embryonic nature did not stop the two most significant Basque fictional silent films of the 1920s from reflecting, to some extent, these two visions of Basque society. *Eduarne, modista bilbaína* (Eduarne, Bilbao dressmaker, 1924) by Telesforo Gil del Espinar fixed its gaze on the working-class world of an urban industrial Basque Country; while *El Mayorazgo de Basterretxe* (The Basterretxe inheritance, 1928) by Mauro Azcona preferred the idealised Basque rural environment. The former does not exactly reflect orthodox socialist thinking, and the latter is not exactly a Basque nationalist film; that is not what I wish to demonstrate here. It is more a question of confirming that both films pointed in those two directions and that this situated the precarious Basque production industry very close to the social reality which surrounded it.

Telesforo Gil del Espinar was a postal employee living in Bilbao and a passionate advocate of the world of



Edurne, modista bilbaína (Telesforo Gil)

eta *El Sitio* elkarte liberaleko adiskideekin egindako apustu batek bultzatuta, euskal zinemaren historian estreinakoz langileen mundua protagonista izango zuen gidoia idazteari ekin zion Gil del Espinarrek. Eta aukerak ez zuen zoritik ezer izan, ongi jakin baitzekien zertan ari zen. Heldutasun betea bizi arren, oraindik pantailaratu gabea zen euskal errealitate soziala irudikatzen ahalegin argia da filmaren argumentua. Garaian hain ohikoak ziren elementu melodramatikoko bat edo beste erabili zen filmean eta *happy end* eder batekin amaitu zen, klase arteko ezkontza eta guzti. *Edurne, modista bilbaína* lana Euskal Herriko hainbat zinema-aretotan estreinatu zen (Bilbo, Gernika, Irun, Donostia, Gasteiz...) eta hasierako inbertsioa baino bost bider handiagoak izan ziren lortu zituen diru-sarrerak. Euskal prentsaren kritika ere nahiko abegikorra izan zen filmarekin, baina ez ziren oharkabe geratu bere akatsetako batzuk, maiz aurrekontu-arazoei egotzi zitzaizkionak. Batzuek euskal zinemaren historian oinordekoak izan dituen bidea ikusi izan dute *Edurne, modista bilbaína* lanean.⁹ Fikziozko lehen euskal film luzearen asmoa ez zen batera landatarra, izan ere, Euskal Herrian oso ugaria izanagatik ordura arteko zinemak ahaztuta zuen langile-klase hiritarri kamera eskaintzea izan zen Gil del Espinarren asmoa.¹⁰ Ulertzekoa da ikusmira hura Bilbon sortu izana, esan bezala, 20ko hamarkadaren erdialdean, sozialismoa eta euskal nazionalismoa pare-parean bizi baitziren Bizkaiko hiriburuan. Telesforo Gil del Espinarrek lehen lana bukatzearekin zinemaren mundua utzi bazuen ere, bere zinemare-

⁹ Ziur aski Zunzunegui-ren irakurketek eraginda, José Luis Rebordinos izan zen *Edurne, modista bilbaína* (1924) eta Montxo Armendarizen *Tasio* (1984) filmen arteko ustezko lotura aurkitu zuena, *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz* lanean, Euskal Filmateka/Caja Vital Kutxa Fundazioa/Zinema espainiarraren Malagako festibala, Donostia, 1998.

¹⁰ S. Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, 178. orr.

capital vizcaína van a dar como fruto, apenas un año después de la constitución formal de la Unión General de Trabajadores de Bizkaia, el que ha sido considerado como el primer largometraje vasco 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 guión 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 (Bilbao, Gernika, Irun, San Sebastián, Vitoria-Gasteiz...) 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.⁹ 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

film. His efforts to create a small industry in the capital of Bizkaia would lead, only a year after the founding of the General Workers' Union (Unión General de Trabajadores) in Bizkaia, to what has been considered the first Basque fictional feature length film: *Edurne, modista bilbaína*. Closely associated with Aureliano González, the manager of Hispania Films, and on the basis of a friendly deal in the liberal club El Sitio, Gil del Espinar threw himself into writing a script which, for the first time in the history of Basque cinema, took as its central character the working-class world. And this decision was not coincidental but, rather, purposely thought out. The story of the film confirms this attempt to reflect a fully mature Basque social reality that had, though, never appeared on screen. With the incorporation of the odd melodramatic element so typical of the era, the film closed with a happy ending that included a cross-class wedding.

Edurne, modista bilbaína premiered in numerous cinemas throughout the Basque Country (Bilbao, Gernika, Irun, Donostia / San Sebastián, Vitoria-Gasteiz, and so on) and it earned five times more than the capital invested in it. The film received quite good reviews in the Basque press, although some of its defects did not go unnoticed; defects in the main attributed to the budgetary difficulties the film had met with. Some observers have seen in *Edurne, modista bilbaína* a strand of Basque cinema which has bequeathed several heirs throughout its history.⁹ Gil de Espinar's idea of focusing the camera on an urban working class in the Basque Country, which

⁹ Son José Luis Rebordinos, Jesús Angulo, Concha Gómez y Carlos F. Heredero, probablemente influenciados 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, San Sebastián, 1998.

⁹ José Luis Rebordinos, Jesús Angulo, Concha Gómez and Carlos F. Heredero, probably influenced by Zunzunegui's interpretation, believes there is a connection between *Edurne, modista bilbaína* (1924) and *Tasio* (1984) by Montxo Armendariz, in their *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz* (Donostia / San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital Kutxa/Festival de Cine Español de Málaga, 1998).



El Mayorazgo de Basterretxe (Mauro Azkona)

kiko grinaren hazia *Edurne, modista bilbaína* filmean zuzendaritza-laguntzaile lanetan ibilitako argazkilarri gazte batengan erne zen, Mauro Azconarengan, alergia. Maurok eta bere anaia Víctorrek “Estudios Azcona” produkzio-etxea sortu zuten Barakaldon. Handinahizko *El Mayorazgo de Basterretxe* proiektuari ekin aurretik, Azcona anaiek hainbat dokumental eta publizitate-film labur grabatu zituzten 1925 eta 1928 artean. Nabarmentzekoa da azken horietako batzuk lehen *spot*-en saiakera moduko zerbait zirela, hainbat produktu aldi berean sustatzeko gaitasunarekin, gainera (*Los apuros de Octavio*). Esan dugunez, *El Mayorazgo de Basterretxe* proiektua izan zen Azcona anaien erronkarik handiena. Pierre Lhande jesuitaren *Mirentxu* eleberria, 1914an frantsesez argitaratua eta 1917an gaztelaniara itzulia, oinarri hartuta, XIX. mendean girotutako istorio baterako gidoia prestatu zuen Esteban Muñozek.

Zinemaren historialari batek baino gehiagok euskal nazionalismoaren adierazpen argia ikusi izan dute hizpide dugun filmean. Horrela, bada, Emmanuel Larrazek baieztatu egiten du euskal nekazarien bertuteak goraiatzeko dituela, eta euskal nazionalismoak une horretan zuen indarraren testigantza ematen duela.¹¹ Egia esan, ez dira gutxi ideologia horren arrastoak agerian uzten dituzten datuak eta uka ezina da filma ulertezina zatekeela nazionalismoa garai hartarako Euskal Herrian ongi errotua izan ez balitz. Hauek dira teoria horren funtsak: gidoioan, publizitatean zein titulu-artekoetan ageri den euskaltzaletasun argia, lehen euskal nazionalismoaren ezaugarri den antimaketismoa eta tradizioei, Jaungoikoarenganako fedeari nahiz baserriarekiko maitasunari lotutako landa-giroaren idealizazioa.

Hain zuzen ere, aipatutako datu horiek guztiak pentsaraz diezagukete *El Mayorazgo de Basterretxe* nazionalismoaren seme dela. Hala ere, merezi du hipo-

¹¹ Emmanuel Larraz: *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986, 45 orr.

po muy olvidada por el cine hasta entonces, dotaba al primer largometraje vasco de ficción de una ambición nada aldeana.¹⁰ Es lógico que tal perspectiva nazca de una ciudad como Bilbao en la que, como se ha dicho, convivían socialismo y nacionalismo vasco con similar fuerza a mediados de la década de los años veinte.

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 Baracaldo. Antes de lanzarse a un proyecto de considerables ambiciones como era *El Mayorazgo de Basterretxe*, los hermanos Azcona rodaron 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 guión 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.¹¹ Ciertamente, no son pocos los datos que nos remiten a esta ideología y es indudable que la película sería inconcebible si el naciona-

was at the same time both numerous yet largely forgotten by the cinema until that time, endowed the first Basque fictional feature length film with a completely non-rural quality.¹⁰ It is logical that such a perspective emerged in a city like Bilbao, in which, as has been noted, socialism and Basque nationalism lived side-by-side in almost equal strength during the mid 1920s.

Although Telesforo Gil de Espinar abandoned the world of film after his first production, the seed of enthusiasm grew in a young photographer who had been assistant director on *Edurne, modista bilbaína*, Mauro Azcona. Together with his brother, Víctor, he founded the Azcona Studios in Baracaldo. Before launching a very ambitious project, *El Mayorazgo de Basterretxe*, the Azcona brothers filmed several documentaries and short features between 1925 and 1928. One should note that some of these were kinds of primitive advertisements which were original in publicising several products at once (*Los apuros de Octavio*, Octavio's predicaments). As noted, the most ambitious enterprise the Azcona brothers embarked on was *El Mayorazgo de Basterretxe*. Based on the novel *Mirentxu* by the Jesuit Pierre Lhande, published in 1914 in French and translated into Spanish in 1917, Esteban Muñoz produced a script set in the mid nineteenth century.

Several cinema historians have seen in this film a clear expression of Basque nationalism. As such, Emmanuel Larraz argues that it is a melodrama which exalts the virtues of Basque peasants and testifies to the strength of Basque nationalism at that time.¹¹ It is certainly true that there are plenty of signposts towards this ideology and, unquestionably, the film would be inconceivable if nationalism had not taken firm root in the Basque Country by this time in

¹⁰ S. Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, p. 178.

¹¹ Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986, p. 45.

¹⁰ Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, p. 178.

¹¹ Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours* (Paris: Les éditions du Cerf, 1986), p. 45.

Euskal industria zinematografikoaren garapena berantiarra eta xumea izaki, bideen zirribor-roa besterik ez zen egin hogeiko hamarkadan. Bigarren Errepublikako urteetara arte ez zen filmatu espiritu nazionalista aski kontziente eta autentikoa zuen lehen lana: *Euzkadi* (1933).

tesi hori kolokan jar lezaketen beste ezaugarri batzuk gogora ekartzeak: Mauro Azconaren ustetan, bere filma “Euskal Herriko nahiz kanpoko ikusleei gustatu behar zitzaien”,¹² nazionalismoaren indarrak ez zuen euskal giro tradizionalaren idealizazioa monopolizatzeko¹³ eta, gainera, eskura ditugun datu biografikoez ez dute arrazoirik ematen euskal nazionalismoaren ideiekin estuki konprometituta zegoenik pentsatzeko (Gerra Zibilean “Pasionaria” errejimentuko komisario politikoa izan zen atal zinematografikoa antolatzeko eta SESBean hil zen 1982an).¹⁴

Laburbilduz, fikziozko zineman euskal gizartea irudikatzeke aipatu ditugun bi bideek uste baino antz handiagoa dute eta ez dute bat egiten euskal indar politikoen ikuspegi ortodoxoekin. *Edurne, modista bilbaina* (1924) ez da film sozialista, argumentua langileen munduan giroturik egon arren, eta *El Mayo-razgo de Basterretxe* (1928) lana ez da euskal nazionalismoarekin lerrotatzen, Sabino Aranaren antzera izaera kostunbristako zenbait alderdi idealizatzen badiu ere. Euskal industria zinematografikoaren garapena berantiarra eta xumea izaki, bideen zirribor-roa besterik ez zen egin hogeiko hamarkadan. Bigarren Errepublikako urteetara arte ez zen filmatu espiritu nazionalista aski kontziente eta autentikoa zuen lehen lana: *Euzkadi* (1933).

Espainiako Bigarren Errepublikaren jaiotza Euskal Herriari estuki lotuta egon zen. 1930eko abuztuaren 17an sinatutako Donostiako Itunak ireki zuen bideak handik kilometro gutxira, Eibarren, jo zuen gailurra, udalerrri horixe izan baitzen 1931ko apirilaren 14an

¹² Azcona anaiei egindako elkarrizketa, Alberto López Echevarrieta, lan jada aipatua, 151-152 orr.

¹³ Ikus Santiago de Pablo: *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996, 37 orr.; Jon Juaristi: *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaina (1876-1939)*, El Tilo, Bilbo, 1994 eta Javier Ugarte: *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madril, 1998.

¹⁴ López Echevarrieta, ibidem.

lismo 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 guión, publicidad e 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”,¹² la idealización del ambiente vasco tradicional no era monopolio de las fuerzas del nacionalismo¹³ 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 “Pasionaria” para organizar su sección cinematográfica durante la Guerra Civil y murió en la URSS en 1982).¹⁴

En definitiva, las dos vías apuntadas de representación de la sociedad vasca en el cine de ficción tienen en realidad bastantes puntos en común y no obedecen a visiones ortodoxas de fuerzas políticas vascas. Ni *Edurne, modista bilbaina* (1924) es una película socialista pese a que centre su argumento en el mundo obrero, ni *El Mayorazgo de Basterretxe* (1928) es nacionalista vasca aunque idealice, como Sabino Arana, algunos aspectos de carácter costumbrista. En la década de los años veinte, con el tardío y

the twentieth century. This theory rests on several factors: the clear pro-Basque consciousness in the script, publicity and intertitles; the anti-Spanish immigrant rhetoric characteristic of early Basque nationalism; and the idealisation of the rural environment associated with traditions, faith in God and love of the farmstead.

All these points could lead one, in effect, to think about the close affiliation between *El Mayorazgo de Basterretxe* and Basque nationalism. Nevertheless, it is also worth recalling that other observers question this hypothesis: Mauro Azcona thought that his film “had to appeal both inside and outside the Basque Country.”¹² The idealisation of the traditional Basque environment was not a monopoly of nationalist forces,¹³ and the biographical information available about him does not especially invite one to think that he was a man closely connected to the Basque nationalist groups (he was the political commissar of the “Pasionaria” regiment, responsible for organising its film section during the Spanish Civil War, and he died in the USSR in 1982).¹⁴

In sum, the two strands identified of representing Basque society in fictional film share, in reality, several qualities and do not strictly adhere to two Basque political outlooks. *Edurne, modista bilbaina* is not a socialist film, despite setting its storyline in the working-class world; and *El Mayorazgo de Basterretxe* is not a Basque nationalist film, although it idealises, like Sabino Arana, certain aspects in a *costumbrista* way (a representation emphasising lo-

¹² Entrevista con los hermanos Azcona en Alberto López Echevarrieta, ob. cit., p.151-152.

¹³ Véase Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Álava, Gasteiz, 1996, p. 37; Jon Juaristi, *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaina (1876-1939)*, El Tilo, Bilbo, 1994 y Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

¹⁴ López Echevarrieta, *ibidem*.

¹² Interview with the Azcona brothers in López Echevarrieta, op. cit., pp.151-152.

¹³ See Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1996), p. 37; Jon Juaristi, *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaina (1876-1939)* (Bilbao: El Tilo, 1994) and Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998).

¹⁴ López Echevarrieta, *ibid*.



Teodoro Ernadorena

Bigarren Errepublika aldarrikatu zuen lehena. Hala ere, erregimen berriak indarrean eman zuen bosturtekoa oso gatazkatsua izan zen euskal lurraldean. Are gehiago, erregimen berria eraisten gehien saiatu ziren indarretako batzuk euskal lurretan aurkitu zituzten babeslerik sutsuenetakoak. Euskal hiriburuetan pozez hartu zuten Errepublika sozialistek, errepublikanoek eta nazionalistek, guztiak ere etorkizunari buruzko ideia oso desberdinak zituzten arren. Indar politiko horietako bakoitzak bere irrika politikoen behalako gorpuztea ikusi nahi izan zuen erregimen berrian, maiz elkarren artean bateraezinak ziren arren. Laster iritsi ziren desengainuak.¹⁵

Testuinguru zalapartatsu horretan jaio zen zehatz aztertuko dugun garai hartako euskal film bakarra. Hainbat arrazoi daude arreta berezi hori justifikatzeko. Teodoro Ernadorenaren *Euzkadi* filma, euskal nazionalismoak Gerra Zibilean erabilitako propaganda-zinemaren aurrekari argia izateaz gain, Bigarren Errepublikan borroka ideologikorako tresna gisa ekoiztutako lehen film luzea ere bada. Agerikoaenez, eduki politiko hain handia zuen lana gertakari politikoen ondorio gisa jaio zen. Teodoro Ernadorenak berak Santos Zunzuneguiari kontatu zionez, 1933ko Aberri Egunaren ospakizunean eraldatu zen guztia. Espero zen agerraldi nazionalista handiaren testigantza bizi eta erantzunezina lortzea zen xedea.¹⁶

¹⁵ José Luis de la Granja: *República y Guerra Civil en Euzkadi. Del Pacto de San Sebastián al de Santoña*, IVAP-HAEE, Oñati, 1990, 19. orr.

¹⁶ Filmari buruzko informazio gehiena Santos Zunzunegui irakaslearen lan honetatik hartu da: *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernadorena*, Bizkaiko Aurrezki Kutxa, Bilbo, 1983. Ernadorenari 1983ko martxoan egindako elkarrizketa erabiltzen du Zunzunegui iturria desagertu izanaren ondorioz historialariak aurkitzen dituen informazio-hutsuneak betetzeko. Filma gordetzen zuten potxoak EAJ-ren Donostiako egoitzetan abandonatuta zeuden 1936ko irailaren 13an tropa faxistak hirian sartu zirenean. Edukia ikusi zutenean labe batean erraustu zituzten.

minúsculo desarrollo de la industria cinematográfica vasca, los caminos sólo fueron esbozados. Habrá que esperar hasta los años de la Segunda República para hablar con propiedad de una película realizada desde un consciente y auténtico espíritu nacionalista: *Euzkadi* (1933).

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 en tierras vascas 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.¹⁵

En este bullicioso contexto nace la única película vasca en la que nos detendremos con detalle para este período. Varias razones justifican esta especial atención; *Euzkadi*, de Teodoro Ernandorena, 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

cal every-day customs). In the 1920s, during the late and modest development of the Basque film industry, future courses to follow were just sketched out. One would have to wait until the years of the Second Spanish Republic in the 1930s to speak properly about a film produced with an authentic nationalist consciousness and spirit: *Euzkadi* (1933).

The creation of the Second Spanish Republic was linked closely to the Basque Country. The Donostia / San Sebastián Agreement of 17 August, 1930, prepared the way for the culmination of proclaiming the republic, not too far away, in Eibar (the first town to do so), on 14 April, 1931. However, the five-year lifespan of the new regime would be very conflictive on Basque soil. Moreover, those forces that made the most effort to destroy it found in the Basque lands some of their most fervent support. The Basque capitals received the republic with expressions of joy in which socialists, republicans and nationalists (who harboured very different ideas regarding the future) mixed together freely. Each of these political groups wanted to see in the new regime the immediate realisation of their own political wishes, even though these were often incompatible. They would soon be disappointed.¹⁵

The only Basque film from this period that I will address was made in this confrontational context. It deserves special attention for several reasons: *Euzkadi*, by Teodoro Ernandorena, constituted a clear antecedent of the Basque nationalist propaganda cinema of the Spanish Civil War. It was also the first feature length film produced during the Second Republic, as a conscious instrument of ideological warfare. The creation of such a highly politicised film was also the result of political events. As Teodoro Ernandorena himself recalled to Santos Zunzunegui, the celebration of Aberri Eguna (Basque National Day) in 1933 was at

¹⁵ José Luis de la Granja, *República y Guerra Civil en Euskadi. Del Pacto de San Sebastián al de Santoña*, IVAP, Oñate, 1990, p. 19.

¹⁵ José Luis de la Granja, *República y Guerra Civil en Euskadi. Del Pacto de San Sebastián al de Santoña* (Oñate: IVAP, 1990), p. 19.



Au Pays des Basques (Maurice Champreaux)

Zuzendariaren borondate sendoari esker filmatu zen obra, ez, baina, bere alderdiak emandako laguntza ekonomikoari esker. Gipuzkoako Buru Batzarraren papera izenezko babesa ematera mugatu zen eta argi ikusten da hasiera batean EAJk ez zuela jakin aintzat hartzen filmak izan zezakeen interes propagandistikoa. Ogibidez dentista zen Ernardorenak bere baliabide propioekin egin behar izan zien aurre gastu guztiei. Hortaz, proiektua ekimen pribatu hutsa izan zen, irudikatzen saiatu zen errealtate “dokumentalak” bete-betean EAJren ikuspuntuarekin bat egiten zuten arren.

Euzkadi 1933ko abenduaren 22an estreinatu zen komertzialki Donostian. Prentsa nazionalistak berotasunez hartu zuen filma. Dokumentala egiarekin lotuta, honela laburtu zuen *El Día* egunkari nazionalistak: “*Euzkadi Euzkadi da*”.¹⁷ Hala eta guztiz ere, Errepublikak oraindik iraungo zituen bi urteetan, Teodoro Ernardorenaren abenturak ez zuten ez oinordekorik ezta ihardespenerik ere izan. Euskal Herrira Gerra Zibilaren azken hilabeteak heldu zirenean baino ezin izan zuen euskal gobernu autonomoko alderdi nagusi zen EAJk zinema bidezko makineria propagandistikoa martxan jarri, eta Ernardorenak jorratutako gai batzuei heldu zien atzera, hiru urte lehenago etendako bide beretik.

Laburrean izan arren, aipagarriak dira zinema soinu-dunerako trantsizioaren garaian kokatutako beste zenbait izenburu, era batera edo bestera gure lanerako interesgarri suerta baitaitezke. Maurice Champreaux-en *Au Pays des Basques* (1930) lanak, gehienbat landa-eremuko kokapenetan filmatu zena, euskarazko elkarrizketak jaso zituen lehen filma izatearen meritua du. Era berean, euskal gaien inguruan geroago egin diren beste dokumentaletarako harro-bi bikaina ere izan da. 1935eko *Reportajes Mezquíriz de última hora* erreportajeak tokiko albistegien

¹⁷ *El Día*, 1933/XII/22. Santos Zunzunegui aipatutako artikulua, lan jada aipatua., 27. orr.

propio Teodoro Erandorena 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.¹⁶ 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. Erandorena, de profesión dentista, tuvo que hacer frente 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 San Sebastián 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.”¹⁷ Aun así, la aventura de Teodoro Erandorena 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

the root of everything. It was an attempt to achieve irrefutable live testimony of the huge nationalist meeting expected.¹⁶ The film was the result more of the stern personal dedication of its director than the financial support of his party. The role of the Gipuzko Buru Batzar (the Gipuzkoan council or branch) of the Basque Nationalist Party was limited to a nominal sponsorship and it is clear that, from the start, the party was incapable of seeing any propagandistic interest the film might have. Erandorena, a dentist by profession, had to defray all the costs out of his own pocket. In this sense, the project as a whole was at root a private initiative for all that the “documentary” reality he attempted to convey reflected a vision that fit perfectly that of the Basque Nationalist Party.

Euzkadi premiered commercially in Donostia / San Sebastián on 22 December, 1933. The nationalist press received the film enthusiastically. Associating documentary with reality, the nationalist newspaper *El Día* summed it up thus: “*Euzkadi* is Euzkadi [the Basque Country].”¹⁷ That said, there was no sequel to or replica of Teodoro Erandorena’s adventure in the two years that the Second Republic would still survive. Only towards the end of the Spanish Civil War in the Basque Country would the Basque Nationalist Party (the main party in the autonomous Basque Government) set up the necessary propagandistic

¹⁶ La mayor parte de la información sobre esta película ha sido extraída del trabajo del profesor Santos Zunzunegui *Euzkadi. Un film de Teodoro Erandorena*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1983. Zunzunegui utiliza una entrevista mantenida con Erandorena 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 San Sebastián cuando las tropas fascistas entraron en la ciudad el 13 de septiembre de 1936. Al comprobar su contenido fueron incineradas en un horno.

¹⁷ *El Día*, 22/XII/1933. Artículo citado por Santos Zunzunegui, ob. cit., p.27.

¹⁶ Most of the information about this film has been taken from the work of Professor Santos Zunzunegui, *Euzkadi. Un film de Teodoro Erandorena* (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1983). Zunzunegui uses an interview carried out with Erandorena in March 1983 to fill in some gaps of information historians had to face when the original source disappeared. The cans containing the film had been abandoned in some Basque Nationalist Party premises in Donostia / San Sebastián when fascist troops entered the city on 13 September, 1936. Once their content had been examined they were incinerated.

¹⁷ *El Día*, 22 December, 1933, cited by Zunzunegui, op. cit., p.27.

Gerra Zibilak Euskal Herrian hartu zituen ezaugarriek ez zuten parekorik izan eremu errepublikanoan. Berezitasun jakin batzuk gorpuztu zireneko aldia oso luzea izan ez bazen ere, egokia da faxismoaren aurkako borrokan ari ziren beste eremuekiko desberdintasun sakonei buruz hitz egitea.

adibide onak dira. Bilbon bizi zen Miguel Mezquíriz tafallarrak egin zituen, eta Gerra Zibilean bere kamera indar matxinatuen zerbitzura jarri zuen. Azkenik, Adolf Trotz-ek zuzendutako eta José Luis Durok ekoiztutako *Sinfonía Vasca* filmak 1936ko maiatzean izan zuen estrainaldia. Lanaren ustezko joera nazionalistak eztabaida handia piztu zuen, Santiago de Pablo historialariak ondorioztatu arte filmeko idealizazio euskaltzalea, nazionalista izan gabe ere, urte batzuk geroago erbesteko EAJren interesetarako baliagarri izan zitekeela.¹⁸

Gerra Zibilak Euskal Herrian hartu zituen ezaugarriek ez zuten parekorik izan eremu errepublikanoan. Berezitasun jakin batzuk gorpuztu zireneko aldia oso luzea izan ez bazen ere, egokia da faxismoaren aurkako borrokan ari ziren beste eremuekiko desberdintasun sakonei buruz hitz egitea, 1936ko uztailearen 18an matxinatuek armen bidez Bigarren Errepublika zaindari zuen demokrazia bukarazten saiatu ondoren. José Luis de la Granja irakasleak desberdintasun horiek argi erakusten dituzten lau alderdi seinالاتu ditu, batez ere, 1936ko urrian historiako lehen Eusko Jaurlaritza eratu ondoren.¹⁹ Alderdi horiek guztiak euskal lurraldean planteatu zen panorama zinematografikoa ulertzen lagun diezagukete: Elizarekiko errespetua eta katolikoek katolikoaren aurka egindako guda; gizarte-iraultzarik eza; aniztasun

¹⁸ J. M. Unsain: *El cine y los vascos*, Euskadiko Filmategia/Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, 131. orr.; Josetxo Cerdán: “El cine sonoro y la Segunda República”, Santiago de Pablora (ed.) lan honetan: *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Antso Jakituna Fundazioa, Gasteiz, 1998, 108-110 orr.; Pablo, Santiago de: *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madril, 2006, 18. orr. Aurrerantzean Tierra sin paz izenarekin aipatuko da.

¹⁹ José Luis de la Granja: “La II República y la Guerra Civil”, José Luis de la Granja eta Santiago de Pablora (Koordinatzaileak) lan honetan: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madril, 2002. 57-58 orr.

maquinaria propagandística a través del cine que retomaba algunos de los temas abordados por Ernadorena en una vía abierta que había quedado en suspenso tres años antes.

Cabe hacer mención, por breve que ésta 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. Los *Reportajes Mezquiriz de última hora* constituyen en 1935 un buen ejemplo de noticiario local realizado por el tallés 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.¹⁸

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 en que los sublevados trataron de derribar por las armas la democracia que

machinery, through film, that picked up on the subjects that Ernadorena addressed in a more open way than the previous three inactive years.

One should mention, albeit briefly, some other titles that date from these years of transition to talking films and that are of some interest to the present study. *Au Pays des Basques* (In the land of the Basques, 1930) by Maurice Champreaux, with mainly rural locations, is valuable for being the first film to contain some dialogue in Euskara, as well as for becoming a template for later documentaries on Basque topics. In 1935, the *Reportajes Mezquiriz de última hora* (Latest Mezquiriz reports) constituted a good example of local news reporting by Miguel Mezquiriz (originally from Tafalla, but then living in Bilbao). During the Spanish Civil War he would put his camera at the service of the rebel forces led by Franco. Finally, in May 1936, *Sinfonía vasca* (Basque symphony) was released, directed by Adolf Trotz and produced by José Luis Duro. There was some significant doubt as to Duro's Basque nationalist sympathies until the historian Santiago de Pablo concluded that, without actually being nationalist, his pro-Basque idealisation could have served the Basque Nationalist Party in exile some years later.¹⁸

The Spanish Civil War in the Basque Country took on special features within the republican zone (that area still loyal to the Second Republic). Even if the period in which these particular characteristics took shape was quite brief, one can still speak of profound differences with other zones in the struggle against fascism after 18 July, 1936 (when rebels tried to bring

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

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

Eusko Jaurlaritzak Euskadin izan zuen jardunak bederatzi hilabete ere ez zituen iraun. Dena den, gobernu autonomoaren lanak ez ziren bertan behera geratu Bizkaia frankisten eskuetan erori zenean.

politiko handia, Errepublikako legeen eraginpean zeuden beste eremu batzuekin alderatuta, eta salbuespeneko justizia moderatua. Matxinatuen aurkako borrokaren aitzindaritzza bere gain hartu zuen alderdi politikoak (EAJ) Errepublika espainiarrarekiko leialtasunagatik baino, Errepublikak Autonomia Estatutua onetsi izanagatik (1936ko urria) egin izana guztiz esanguratsua da, aurreko esperientziek ongi erakutsi baitzien alderdiari ezinezkoa izango zitzaiola halakorik lortzea eskuina boterean bazen. Egia esan, aipatutako berezitasun guztiek Eusko Alderdi Jeltzalearen izaera politikoan dute funtsean euren isla: alderdi gisa eratu ziren unetik beretik katolikoak ziren, baina XIX. mendearen bukaeran aldarrikatzen zuten jarrera kontserbadore eta antikapitalista nabarmen garatu zuten demokrazia kristau eta liberalaren postulatueta gerturatzera (horrek, halaber, gerra biguntzeko euren jarrera azalduko luke.)

Eusko Jaurlaritzak bere lurretan izan zuen jardunak bederatzi hilabete ere ez zituen iraun. Dena den, ez genuke ahaztu behar gobernu autonomoaren lanak ez zirela bertan behera geratu Bizkaia frankisten eskuetan erori zenean; Gerra Zibila bukatu arte iraun zuten, baita erbestean ere. Are gehiago, euskal propaganda zinematografikoaren proiekturik garrantzitsuenak Bilbo eroria zela hezurramitu ziren. Euskal Herriko Unibertsitateko irakasle Santiago de Pabloren ikerketak aurrerapauso bikaina izan dira gaiaren inguruan ditugun ezagutzei dagokienez. Komeni da hori hemen azpimarratzea, etorkizuneko ikerketa oro zorretan izango baita bere irakaspenekin, batez ere, *Tierra sin paz* (2006) lana argitaratu zenez geroztik. Jakina, ondorengo lerrook ere ez daude zor horretatik salbuetsita.

Aurretik baieztatu zena baino askoz ere garrantzitsuagoa izan zen propaganda-ahalegina, eta ekimen horretatik jaiotako film eta erreportaje bukatu nahiz bukatugabeen zerrendak lehen ideia osatzeko balio dezake: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente*

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 1936.¹⁹ 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 ésta era 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: 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 Bizkaia 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 investi-

down the democracy represented by the Second Spanish Republic by force of arms). Professor José Luis de la Granja has pointed out four clear distinct aspects which were especially apparent after the formation of the first Basque Government in history in October 1936.¹⁹ All of them can help us to understand the cinematographic panorama in the Basque Country at that time: those regarding the Church and the war amongst Catholics; the absence of a social revolution; greater political diversity than in other zones under republican law and a moderate exceptional justice system. It is especially relevant that the political party which assumed leadership of the struggle against the rebels—the Basque Nationalist Party—did so not out of loyalty to the Second Spanish Republic but because this regime had passed a statute of autonomy for the Basque Country in October 1936; an impossible goal with the political right in control of the Spanish Government as previous experience had demonstrated. In reality, each of these specific characteristics were reflected in the nature of the Basque Nationalist Party itself: it was Catholic and had been so since the party had been founded; and its late nineteenth-century anti-capitalist conservative nature had evolved noticeably towards an acceptance of the postulates of Christian and Liberal Democracy (which would also explain its attempts to humanise the war). Basque Government activity in the territory under its control lasted barely nine months. Nevertheless, one should not forget that the work of the autonomous government did not cease with the fall of Bizkaia to Franco's forces. Indeed, it continued through to the end of the war and even in exile. Indeed, the most significant projects associated with Basque cinematographic propaganda came together after Bilbao had

¹⁹ José Luis de la Granja, "La II República y la Guerra Civil" en José Luis de la Granja y Santiago de Pablo (Coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. pp. 57-87.

¹⁹ José Luis de la Granja, "La II República y la Guerra Civil," in *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, ed. José Luis de la Granja and Santiago de Pablo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002), pp. 57-87.



El sexto sentido (Nemesio Sobrevila)



de Asturias (1937), *Semana Santa en Bilbao* (1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938). Bestalde, bukatu gabe edo osatu gabe leudeke: *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 eta III*, *Sanidad militar* (1. eta 2. zatiak).²⁰

Hauek izan ziren ahalegin horren protagonistetako batzuk: Manuel de Irujo (EAJ), Nemesio Sobrevila (zuzendaria), Eduardo Díaz de Mendibil (EAJ), Petiot (operadorea), José María Beltrán (operadorea) eta Agustín Ugartechea (zinemagile *amateurra* eta EAJko kidea). Arduradun nagusia Nemesio Sobrevila arkitekto eta zuzendaria izan zen, 20ko hamarkadan zinez orijinalak ziren bi filmekin nabarmendu baitzen: *Al Hollywood madrileño* (1927) eta *El sexto sentido* (1929). 1937ko martxoan Biarritzeko etxea utzi zuen lanari ekiteko. *Guernika* lanaren zuzendariaren atxikipen politikoa zehazki zein izan zen jakiterik ez badago ere, bere ezagutzekin kausa antifaxistari lagundu nahi izan ziola esan dezakegu.²¹ Horrela, 1937 urtearen erdialderako abian zen

²⁰ Joxean Fernández: *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, argitaratu gabeko doktoretza-tesia, Nanteko Unibertsitatea-Zaragozako Unibertsitatea, 2006.

²¹ Nazionalismoaren Artxibategia (Artea), GE, 444-4. Bere jokabideei eta adiskide politikoen zerrendari erreparatuta, ez da zaila pentsatzea sozialismotik hurbilago zebilela beste ezein indar politikotik baino.



gaciones 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)*.²⁰

Algunos de los protagonistas de este esfuerzo fueron: Manuel de 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

already fallen. The research of Professor Santiago de Pablo at the University of the Basque Country has marked a huge step forward in our understanding of this topic. It is worth underlining this here, given that any future study will be indebted to his efforts, especially after the publication of *Tierra sin Paz* (2006). Of course, what follows is also indebted to his work.

Propaganda efforts were much more important than previously thought, as reflected in the following list of films and reports (whether finished or not) connected with this initiative suggests: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (Funeral of the worthy Basque priest José María de Korta y Uribarren, died on the Asturias front, 1937), *Semana Santa en Bilbao* (Holy Week in Bilbao, 1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938) and *Euzko Deya* (1938). Meanwhile, those that remained unfinished or incomplete included: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II* (The Basque Country and its first government I and II), *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III* (The war in the Basque Country: Its military organisation I, II and III), *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III* (Basque Country Government: Social Work I, II and III) and *Sanidad militar (1ª y 2ª parte)* (Military health (1st and 2nd part)).²⁰ Some of the protagonists of these efforts were: Manuel de Irujo (PNV), Nemesio Sobrevila (director), Eduardo Díaz de Mendibil (PNV), Petiot (cameraman), José María Beltrán (cameraman) and Agustín Ugartechea (amateur filmmaker and member of the PNV). The main person in charge was the architect and director Nemesio Sobrevila, who had excelled with two truly original films in the late 1920s: *Al Hollywood madrileño* (To the Madrid Hollywood, 1927) and *El sexto sentido* (The sixth sense, 1929). He left his home in Biarriz in 1937 to begin this work. Nothing is known about

²⁰ Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Nantes-Universidad de Zaragoza, 2006.

²⁰ Joxean Fernández, "Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)," unpublished Ph.D. thesis, University of Nantes-University of Zaragoza, 2006.



Guernika (Nemesio Sobrevila)

Eusko Jaurlaritzaren Propaganda Ataleko Kabinete Zinematografikoa, erortzeaz zegoen Bilboko egoitza galdu eta aurrerantzean bi egoitza berri izango zituen (Paris etaartzelona). Batez ere *Guernika* film dokumentalaren bidez, naziek euskal hiriaren gainean egindako bonbardaketaren berria Europan zabaldu nahi zuten, eta gerraren izugarrikeria pantailetan erakutsi. Kultura katolikoa errespetatzen zuen herri bereizi baten aurkako eraso, iraultza sozialik gabe ordenaren aldeko alderdi bat gobernua zuen herriari egindako eraso, ikusgai jartzea zen asmoa. Hau guztia egin zuten Bilbo jada erori izan arren, eta filmek erbesteratutako euskal herritarrenganako nazioarteko elkartasuna piztea beste helbururik ez zuten. Eusko Jaurlaritzakartzelona eta Parisetik propaganda zinematografikorako taldea sortzeko egin zuen ahalegina uste baino askoz ere handiagoa izan zen. Langile urriko taldea izan zen, baina oso aktiboa izan zen eta ez zitzaion talenturik falta izan nazioarteko testuingurura egokitutako filmak egiteko. Erbestearekin ordaindu zuten guztiak Euzkadiarekiko eta Espainiako Errepublikarekiko erakutsi zuten konpromisoa. Zehazki, Sobrevila suminduta atera zen taldetik, José Antonio Aguirre lendakariari eraso



egin eta Eusko Jaurlaritzak bere filmekiko orokorrean izan zuen jarrerarekin haserretu ondoren. Irrotasun ideologikoaren eta liderrarekiko leialtasunaren ondorioz, latza izan zen gerra bukatutakoan Aguirreren aginduz euskal herritarren Emigratio Zerbitzuetako buru izendatutako Julio Jaureguik (EAJ) eman zuen erantzuna: ez zion Sobrevilari Txilera joateko abalik eman eta eskaria SERE-ri (*Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles*) egiteko gonbita luzatu zion, herritar espainiar gisa.²² Dena dela, Txilerantz ontziratzea lortu zuen azkenik, bere familiarekin eta Eduardo Díaz de Mendibil eta Concepción Zaraqondegui senar-emazteekin batera. 1939ko uztailaren 15ean abiatu ziren elkarrekin La Pallice-tik (La Rochelle), Valparaísoarako bidea hartuta.²³ Txiletik Venezuelara

²² AN, GE, 453-2.

²³ Datu zehatzak Concepción Zaqueñegi y Ferns-i, hau da, Eduardo Díaz de Mendibilen alargunari 2006ko urrian egin nion elkarrizketatik datoz. 91 urte zituen, baina bere horretan zituen memoria eta adeitasuna. Harekin solasean ibiltzeko plazera Iñaki Goioñanaren (Artean dagoen Euskal Nazionalismoaren Artxibategiko teknikaria) esku-zabaltasun ezagunari zor diot, harremanetan jartzeko datuak eman baitzizkidan.

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 a la causa antifascista.²¹ A mediados del año 1937 habría pues 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 *lendakari* 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

the political affiliation of the director of *Guernika*, although we do know he wanted to use his knowledge to help the anti-fascist cause.²¹ By mid 1937, then, the Cinematographic Office of the Propaganda Section of the Basque Government was up and running, and it would have from this moment on two new headquarters (Paris and Barcelona); although it lost another, in Bilbao, whose fall was by this time imminent. It managed, thanks in the main to the documentary film *Guernika*, in which the horrors of war were brought to the screen, to inform Europe about the Nazi bombardment of the Basque city. It portrayed the attack on a distinct people that respected the Catholic faith and who were governed by an orderly party without any social revolution involved. And this was done despite the fact that Bilbao had already fallen, and these films were just trying to encourage international solidarity for expatriate Basques. Basque Government efforts to create a film propaganda team from Barcelona and Paris were much greater than one might have believed. It was a team short in personnel, extraordinarily active in its work and not lacking the talent to make appropriate films for an international context. They all paid for their loyalty to the Basque Country and the Spanish Republic by going into exile. Specifically, Sobrevila left on frankly angry terms after his attacks on the *lendakari* (Basque president) Jose Antonio Aguirre and his annoyance with the general behaviour of the Basque Government in regard to his films. Through a combination of ideological resolve and loyalty to his leader, Julio Jauregui (PNV) –who at the end of the war had been named Head of Emigration Services by Aguirre– answered Sobrevila in no uncertain terms: he would not give his backing to Sobrevila’s passage to Chile and invited him instead to make a request to

²¹ Archivo del Nacionalismo (Artea), 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.

²¹ Nationalism Archive (Artea, Bizkaia), GE, 444-4. Judging by the behaviour and list of his political friendships, one might reasonably conclude his sympathies were closer to socialism than any other political group.



Frente de Vizcaya y 18 de julio



joan zen Sobrevila, lehen herrialdean ez zuelako bere gustuko lanik aurkitu. Geroago, Argentinan bizi izan zen eta, azkenik, Euskal Herrira (Donostia) itzuli zen. 1969an hil zen, berriz zinemarik egin gabe.

Propaganda frankistak Euskal Herrian gerra bideratzeko egin zuen zinemaren bost adibide nagusi ditugu: *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), FET-JONS erakundeak ekoiztua, propaganda oldarkor, bortitz eta iraingarria berau. Narrazioaren zatirik handienean nagusi den joera karlistak ez zion traizioa barkatu “basapiztiaren” aliatua zen euskal nazionalismoari. Euren katolizismoa faltsua zen argi eta garbi: elizen suntsipenen irudiak ematen ziren, ikus-entzuleek argi ikus zezaten Euskal Herrian ere antikerikalismoa eroso zebilela. Cifesa-k ekoiztutako *Bilbao para España* (1937) filmak oldarkortasun apur bat galtzen du hizkuntzari dagokionez, baina manikeismo berberari eusten dio. Kamerak Bilborantz egiten zuen bidean zehar aurkitzen zituen triskantzak “marxismo suntsitzaileak” eragindakoak ziren. Euskal separatistek atzean uzten zituzten zaurituak, ez zieten lurrik ematen hildakoei eta umeak nahiz adinekoak “lastofardoak” bezala sartzen zituzten itsasontzietan ebaquatzeko. Espainiako soldaduek, oster, zaurituak

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).²² No obstante, logró finalmente embarcar hacia Chile junto a su familia y un joven matrimonio, Eduardo Díaz de Mendibil y Concepción Zاراondegui. Partieron juntos desde La Pallice (La Rochelle) el 15 de julio de 1939 rumbo a Valparaíso.²³ 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.

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 de 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 Bilbao han sido cau-

do so as a Spanish citizen via SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles, the Evacuation Service for Spanish refugees).²² However, he finally managed to leave for Chile together with his family and a young married couple, Eduardo Díaz de Mendibil and Concepción Zاراondegui. They left from La Pallice (La Rochelle) on 15 July, 1939, on course for Valparaíso.²³ Because he could not find any work there to his liking in Chile, Sobrevila moved to Venezuela. Later, he lived in Argentina, and ended up returning to the Basque Country (Donostia / San Sebastián) where he died in 1969. He never made any more films.

There were five main examples of pro-Franco propaganda during the Spanish Civil War in the Basque Country. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (The Bizkaia front and 18 July, 1937), produced by FET y de la JONS (Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, Traditionalist Spanish Phalanx of Committees for National Syndicalist Offensive), was aggressive, rabid and insulting propaganda. The Carlist affiliation of most of the narration did not forgive the treason of Basque nationalism, allied as it was with “the demon.” Its Catholicism was clearly false: images were shown of churches being destroyed so viewers could see that anti-clericalism was entrenched in the Basque Country too. *Bilbao para España* (Bilbao for Spain, 1937), produced by Cifesa (Compañía Industrial de Film Español, S.A., the Spanish industrial film company, PLC), lost some of the aggressiveness in its use of language but not a drop of its Manichaeism. The widespread destruction the camera found in its advance

²² AN, GE, 453-2.

²³ Los datos exactos vienen de la entrevista que mantuve con Concepción Zاراondegui 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 charla con ella a la proverbial generosidad de Iñaki Goigana (Archivo del Nacionalismo Vasco en Artea), que me proporcionó los datos para contactar con ella.

²² AN, GE, 453-2.

²³ The precise data here comes from an interview I had with Concepción Zاراondegui y Ferns, the widow of Eduardo Díaz de Mendibil, in October 2006. She was ninety-one years old yet retained intact both her memory and her kindness. I owe the pleasure of that chat with her to the proverbial generosity of Iñaki Goigana (of the Basque Nationalism Archive in Artea), who provided me with the information to contact her.

Euskal erretagoardia frankistan ere, Donostian zehazkiago, metraje laburreko zenbait film komiko egin ziren, *Celuloides cómicos* izenekoak.

artatzen eta hildakoak ehorzten zituzten, eta jaten ematen zieten gose ziren haur eta adinekoei. Miguel Mezquírizen *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* (1939) obran ezaugarri berberak aurki zitezkeen, baina gerra irabazi beharraren presiorik gabe, jadanik irabazita baitzuten. Eta ez zituzten gal-tzaileak ahaztuko. Francok Labe Garaietako beharginei hitz egiten zien engainatu egin zituztela esateko. Gerrako garaipenaren oroimen bizian bermatu zen erregimena. Azkenik, bi adibidek erabateko protagonista bihurtu zuten Nafarroa, kausa frankistarekiko atxikipenari esker *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (1937) eta *Los conquistadores del Norte* (1937) ditugu lanok.

Euskal erretagoardia frankistan ere, Donostian zehazkiago, metraje laburreko zenbait film komiko egin ziren, *Celuloides cómicos* izenekoak. Propaganda politikoak monopolizatutako erretagoardia-zinema frankistaren araua berresteko salbuespenak izan ziren. Jardiel Poncelak eraikitako ariketa zinematografiko horietan irudia bera baino garrantzitsuagoa da hitzaren boterea. Beti Poncelak berak irakurtzen dituen hitzaldiek hartzen dute narrazioaren pisu osoa, eta ikusizko diskurtso landuagoa sortzeko ezintasun materialetatik eratortzen diren gabeziak betetzeaz arduratzen dira. Edonola ere, egileak asko estimatzen zituen zinemaren munduari egin zizkion ekarpenak.²⁴

²⁴ Jardiel Poncelaren zinemari begiratu orokor bat emateko, ikusi Emeterio Diez Puertas: *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madril, 2003, 349-362 orr.

sados 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 Mezquíriz, 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 San Sebastián en concreto, 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.²⁴

towards Bilbao had been caused by “destructive Marxism.” Basque separatists abandoned their wounded, did not bury their dead and packed off children and old people “like bundles” on ships to be evacuated. By contrast, the soldiers of Spain attended to the wounded, buried the dead and fed the starving children and old people. In *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* (Bilbao on the second anniversary of its liberation, 1939) by Miguel Mezquíriz, there is more of the same but now without the pressure of having to win the war because it had already been won by this time. The losers were not going to be forgotten. Franco speaks to the workers of Altos Hornos to tell them that they have been cheated. The regime was built on the living memory of victory in war. Finally, two examples made Navarre a central protagonist of events thanks to its loyalty to the pro-Franco cause: *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (In honour of the brigades of Navarre, 1937) and *Los conquistadores del Norte* (The conquerors of the north, 1937).

In the Basque pro-Franco rearguard, specifically in Donostia / San Sebastián, some short comic films were also made called *Celuloides cómicos* (Comic celluloids). They were the exception to the norm of the Franco regime’s rearguard cinema, monopolised as it was by propaganda. Their director, Jardiel Poncela, constructed some cinematographic exercises based more on the power of the word than that of the image. Their discourse, almost always read by the director himself, supported the weight of the narration and compensated for the deficiencies stemming from the material impossibility of equally providing a more elaborate visual discourse. Whatever the case, the director always had a high regard for his contributions to the world of film.²⁴

²⁴ 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.

²⁴ For a general overview of Jardiel Poncela’s work in film, see Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), pp. 349-362.

Frankismoaren basamortutik itzartze-aldira

Del desierto del franquismo
a los despertares

From the Desert of the Franco
Regime to the Awakenings

Errepublikak izan zuen edergarririk gabeko porrotaren ondorio nagusietako bat Julián Casanova historialariak “gizalegearen aurkako bake luze” deitu duen diktadura luze eta odoltsua izan zen.²⁵ Erbestea, kartzela edo heriotza ekarri zien horrek Eusko Jaurlaritzan ardurak izan zituztenei. Aipatu dugu jada euskal propaganda zinematografikoen arduradunek gerra bukatutakoan izan zuten zoria. Eusko Jaurlaritzak ondorengo hiru hamarkadetan arlo horretan bideratu zituen ekimenak gerra garaian sortutako material sakabanatua biltzeko ahaleginak baino ez ziren izan.²⁶ Manuel de Irujok eta Eduardo Díaz de Mendibilek harreman estua izaten jarraitu zuten euren adiskidetasun sendoari esker. Lehenak bigarrenari 1940ko apirilean bidalitako eskutitza zinez iragarle ageri zai-gu gaur:

Gerraren berri geuk hemen beste duzue han (Valparaíso, Txile). Eta Espainiari buruz dakigun bakarra da espetxeek beterik jarraitzen dutela, jendeak zurrumurruka darraiola, atzerriko taldeetan monarkiaz eta diktadura militarraz hitz egiten jarraitzen dela eta Falangea jaun eta jabe dela. Karlistak ilunduta daudela eta jada konspirazioei ekin diela, gose handia solte dabilela, alemaniarrek eta italiarrek negozioak, komunikazioak eta polizia kontrolatzen dituztela etab. Gerrak Franco mantentzen du. Gerrak bereak egingo ditu, lehenago bere politikaren traketsak garbitzen ez badu. Baina normalena litzateke luzerako izatea bai Franco, nola gerra.²⁷

Eta hala izan zen, Francok eta gerrak luze jo zuten. Hala ere, ziur asko gerra garaiko euskal buruzagi

²⁵ Julián Casanova (koord.): *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Crítica, Madril, 2002, 5. orr.

²⁶ Cfr. AN, GE, 399-7; AN, GE, 702-4; AN, GE, 700-1; AN, GE, 701-1; AN, GE, PNV-24-9. Halaber, ikusi Tierra sin paz, 183-187 orr.

²⁷ Irujok Mendibili bidalitako eskutitza, 1940ko apirilaren 12koa. Cfr. AN, GE, 479-3.

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.”²⁵ Para quienes tuvieron responsabilidades en el Gobierno Vasco significó el exilio, la cárcel o la muerte. Ya hemos hablamos del destino de los responsables de la propaganda cinematográfica vasca tras la guerra. 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.²⁶ 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.”²⁷

Hubo, en efecto, Franco y guerra para rato. Sin embargo, el final de la II Guerra Mundial (1945) no pro-

One of the main consequences of the unmitigated defeat of the Second Republic was the installation of a long and bloody dictatorship which the historian Julián Casanova has termed “the long uncivil peace.”²⁵ For those people with any responsibilities in the Basque Government this meant exile, prison or death. I have already spoken about what happened to those people in charge of Basque film propaganda after the war. For the next three decades the only initiatives taken by the Basque Government in this matter were limited to trying to recover the scattered material made during the Spanish Civil War.²⁶ Manuel de Irujo and Eduardo Díaz de Mendibil remained in close contact because of their strong personal bonds of friendship. A letter from the former to the latter in April 1940 seems now especially perceptive:

“You there [Valparaíso, Chile] know as much about the war as we do here. And of Spain the only certainty is that the prisons are still full, the people full of rumours, groups of people abroad talking about a monarchy and military dictatorship, the Falange bossing everything. The Carlists totally overshadowed and already conspiring, a lot of widespread hunger, Germans and Italians with the reins of business, communications and police, etc... The war keeps Franco going. The war will finish him, if he’s not done away with beforehand by the clumsiness of his policies. Yet the truth is that we’ll have Franco, like the war, for some time.”²⁷

In effect, Franco and the war lasted for some time. However, the end of the Second World War in 1945

²⁵ Julián Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Crítica, Madrid, 2002, p. 5.

²⁶ Cf. 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. Guerra Civil, cine y propaganda*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 183-187.

²⁷ Carta de Irujo a Mendibil fechada el 12 de abril de 1940. Cf. AN, GE, 479-3.

²⁵ Julián Casanova, ed., *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco* (Madrid: Crítica, Madrid, 2002), p. 5.

²⁶ Cf. AN, GE, 399-7; AN, GE, 702-4; AN, GE, 700-1; AN, GE, 701-1; AN, GE, PNV-24-9. See also Santiago de Pablo, *Tierra sin paz*, pp. 183-187.

²⁷ Letter by Irujo to Mendibil, dated 12 April, 1940. Cf. AN, GE, 479-3.



Guernika (Nemesio Sobrevila)

nazionalisten artean baliozkoena eta, zalantzarik gabe, aktiboenetakoena izan zen politikari nafarrak egindako aurreikuspenaren aurka, II. Mundu Gerra bukatzeak (1945) ez zuen erregimen frankistaren gainbeherarik ekarri. Franco ere ez zen politika baldarragatik erori. Franco Ardatzeko indarrekin diplomatikoki lerrokatu bazen ere, gerran ez sartzeko erabakia ez zen izan Francok Hitlerrekin 1940ko urriaren 23an Hendaian izandako bileran egin omen zuen euste-maniobra trebearen ondorio, nahiz eta historiografia frankista kontrakoa ikusarazten saiatu izan den.²⁸ Espainiak behar hutsagatik aitortu zuen “neutraltasuna” lehenik eta “oldarkortasunik eza” ondoren. Francok Afrika iparraldean zituen asmo kolonial neurrigabeak ez zetozen bat hainbat frontetan egoera mesedegarria lortzen ari zen bando faxistari eskain zekiokkeen laguntza militarrekin.

Gerra Zibila bukatu zenetik II. Mundu Gerra bukatu zen arte, nagusitasun nazional-sindikalistaren aldia bizi izan zen Espainian, alegia, proiektu falangista inposatuz eta erregimenaren hainbat mailatan FETen nonahikotasuna bermatuz estatu faxista sortzeko saiakera.²⁹ Paradigmatikoa da Zinematografia Departamentu Nazionalaren sorrera 1938an: “Francoren buruzagitza eraginkorki ezartzeaz gain, Estatu Berriaren oinarri faxistaren inguruko irakaspenak ematea” xede zuen zinema ofiziala ekointzeari ekin zioten.³⁰ Martxan jarriko zuten egitura burokratiko errepresiboaren eginkizuna kontrol-mekanismoak ezartzea izango zen (zentsura zuzena, gidioiak ikuskatzea, derrigorrezko bikoizketa, filmatzeko baimenak eta proiektatzeko lizentziak), babes-mekanismo sorta batekin era autarkiko eta paternalistan

²⁸ Cfr. Paul Preston: *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Bartzelona, 1994, 490-498 orr.

²⁹ Enrique Moradiellos: *La España de Franco (1939-1975)*, Síntesis, Madril, 2000, 70. orr.

³⁰ E. Díez Puertas: *El montaje del franquismo*, 324. orr.

picció la caída del régimen franquista, como preveía el político navarro, tal vez el más válido de los líderes nacionalistas vascos durante la guerra y, sin duda, uno de los más activos. 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 1940.²⁸ 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.²⁹ 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.”³⁰ 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

did not lead to the fall of the Franco regime, as the Navarrese politician –perhaps the most capable and clearly one of the most active Basque nationalist leaders during the Spanish Civil War– predicted. Nor did Franco fall as a result of his political clumsiness. In spite of his diplomatic isolation with the Axis forces, Spain’s non-participation in the war was not the result (as pro-Franco historiography wanted to make people believe) of a clever measure of self-restraint on the part of Franco in his meeting with Hitler in Hendaia (Hendaye) on 23 October, 1940.²⁸ If Spain had initially declared itself “neutral” and later “non belligerent,” it was out of need. Franco’s excessive colonial aspirations in North Africa were out of all proportion to the military support that he would have been able to offer a fascist side that was confronting favourable situations on different fronts. Spain passed through what has been termed a national-syndicalist hegemony phase between the end of the Spanish Civil War and the end of the Second World War; in other words, an attempt to create a fascist state through imposing the Falangist project and the omnipresence of the FET in wide-ranging spheres of the regime’s activity.²⁹ The creation of a National Department of Cinematography in 1938 was paradigmatic: production of an official film industry was established that attempted to “effectively establish Franco’s leadership, as well as instructing [people] about the fascist bases of the new state.”³⁰ The repressive bureaucratic framework that was set up had as its goal the creation of control mechanisms (direct censorship, script supervision, obligatory dubbing, filming permissions and screening licenses), combined in a paternal and autarkical way

²⁸ Cfr. Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Barcelona, 1994, p. 490-498.

²⁹ Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)*, Síntesis, Madrid, 2000, p. 70.

³⁰ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p.324.

²⁸ Cf. Paul Preston, *Franco. Caudillo de España* (Barcelona: Mondadori, 1994), pp. 490-498.

²⁹ Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)* (Madrid: Síntesis, 2000), p. 70.

³⁰ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p.324.

1940an España Actualidades ekoizpen-etxeak *Guipúzcoa* izeneko film dokumentala egin nahi izan zuen, Salvador Ferrer zuzendari lanetan jarrita eta argumentua bi zatitan banatuta.

uztartuta.³¹ Jakina, horrelako zinema batean gaztelania zen hizkuntza posible bakarra. Sortu zen basamortu kulturalak euskal zineman du bere adibide esanguratsuenetako bat: funtsean, berez txikia zen garai mutuko eta garai soinu-duneko lehen hamarkadako euskal ekoizpen zinematografikoa ia ezerezean geratu zen. Nahikoa izango dira bi adibide-labur diktadurak Euskal Herriarekin erlazio-atutako ekoizpenei ezarri zizkien zentsuraren eta gainerako kontrol-mekanismoen jokabide-ereduak azaltzeko: 1940an España Actualidades ekoizpen-etxeak *Guipúzcoa* izeneko film dokumentala egin nahi izan zuen, Salvador Ferrer zuzendari lanetan jarrita eta argumentua bi zatitan banatuta. Lehenean Donostiaren erretratua egingo zen, eta bigarrean, probintzia zeharkatuko zen Bergara, Oñati, Hondarribia, Irun, Zestoa etab. igaroz. Horren argumentu inozenteak ere zentsuraren bi ebaki jaso zituen, jada ez baitzen onartzen ez Donostiako Askatasun etorbidea aipatzea, ezta Bergaran bukatutako gerra karlistaren historiari buruz aritzean “odoltsu” edota “fratrizida” izenondoak erabiltzea ere.³² 1940ko udan “euskal usadioen” inguruko lan bat ere filmatu zen. *Jai Alai* izenburupean kaleratu zen eta Ricardo Rodríguez Quintana bilbotarra izan zuen zuzendari. Protagonistek Mikel, Josetxu eta Mirentxu izena bazuten ere, lehen gerraosteko zentsurak ez zuen proiektua geldiarazi, zalantzarik gabe, garrantzirik ez zuela iritzi baitzioten.³³ Baina, tamalez, kopia batek ere ez du gaur arte iraun, jakin badakigun arren Mardilen eta Bilbon estreinaldiak izan zituela. Ondorioz, ekoizpen propioa gutxienekoetara murriztu zen, eta horrek, aldi berean, zinemarekiko

³¹ Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)” Román Gubern eta besteren lan honetan: *Historia del cine español*, Cátedra, Madril, 2004, 181-238. orr.

³² Administrazioako Artxibo Nagusia (AAN), Kultura, 36/04453.

³³ AAN, Kultura, 36/04544.

protección.³¹ 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. Un par de breves ejemplos nos servirán para ilustrar patrones de comportamiento de la censura u otros mecanismos de control que la dictadura ejerció sobre producciones relacionadas con el País Vasco: en 1940, la productora España Actualidades quiso llevar a cabo la realización de una película documental titulada *Guipúzcoa* cuyo director sería Salvador Ferrer y cuyo argumento en dos partes buscaba retratar San Sebastián en primer lugar para después recorrer la provincia por Bergara, Oñate, Fuenterrabía, Irun, Cestona, etc... Algo tan inocente como esto recibió dos cortes de la censura, que no permitía hablar ya de la Avenida de la Libertad en San Sebastián y tampoco referirse a la historia de la guerra carlista que concluyó en Bergara con los adjetivos de “sangrienta y fratricida.”³² También en el verano de 1940 se rodó una película de “costumbres vascas” dirigida por el bilbaíno Ricardo Rodríguez Quintana y titulada *Jai Alai*. Aunque sus protagonistas se llamaban Mikel, Josechu y Mirentxu, la censura de la inmediata postguerra no paralizó el proyecto pues sin duda lo consideraron intrascendente.³³ Sin embargo, desgraciadamente, no se conserva a día de hoy ninguna copia de la misma, por mucho que sabemos de su estreno al menos en Madrid y Bilbao.

with a series of protective mechanisms.³¹ Naturally, the only possible language for this kind of cinema was Spanish. Basque cinema then became one of the most illustrative examples of the true cultural wasteland that followed: put simply, the already small Basque productive film output in itself of the silent era and the initial years of talking films was reduced to practically nothing. A couple of brief examples will help to illustrate censorship behaviour patterns and other control mechanisms that the dictatorship used in productions related to the Basque Country: in 1940, the production company España Actualidades wanted to make a two-part documentary film titled *Guipúzcoa*, whose director would be Salvador Ferrer. It sought to portray Donostia / San Sebastián in part one and then in part two travel around the province visiting Bergara, Oñati, Hondarribia, Irun, Zestoa, and so on. Something as innocent as this was cut in two places by the censorship, which prohibited any mention of Liberty Avenue in Donostia / San Sebastián and any reference to the history of the Carlist War (which came to an end in Bergara) with the words “bloody and fratricidal.”³² Then, in the summer of 1940, Ricardo Rodríguez Quintana from Bilbao made a film about “Basque customs” entitled *Jai Alai*. Even though its protagonists were called Mikel, Josechu and Mirentxu (Basque names), the immediate post-Spanish Civil War censorship did not halt the project because it obviously considered the film unimportant.³³ Unfortunately however, as of today no copy of the film has been preserved, even though it was screened in at least Madrid and Bilbao.

³¹ Monterde, José Enrique. “El cine de la autarquía (1939-1950)” en Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2004, pp.181-238.

³² Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, 36/04453.

³³ AGA, Cultura, 36/04544.

³¹ José Enrique Monterde, “El cine de la autarquía (1939-1950),” in Román Gubern and others, *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra, 2004), pp.181-238.

³² Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, 36/04453.

³³ AGA, Cultura, 36/04544.

Arras ahultzat jo behar dira hirurogeiko hamarkadan ekoizpen zinematografiko propioa suspertzeko egin ziren ahaleginak, batez ere, Madrilen eta Bartzelonan izandakoekin alderatuz gero.

interes geroz eta handiagoa piztu zuen berrogeita hamarreko hamarkadan: proiektzio-areto ugari ireki, aldizkari zinematografiko berriak agertu eta zineklubak ugaritu egin ziren. Horrez gain, Donostia Zinemaldia (1953) jaio zen, udako denboraldia luzatu eta zinemaren argudio paregabearen bidez Donostia sustatzeko asmoa zuen merkatari talde adoretzu baten ekimenez. Gaur egun, 60. urteurrena betetzear denean, munduko zinema-jaialdirik garrantzitsuenetakoa da (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films erakundearen arabera, A kategoriakoa) eta 150.000 ikus-entzuletik gora, mila kazetari inguru eta berrogeita hamar herrialde baino gehiagotatik etorritako nazioarteko ordezkariak erakartzen ditu urtero.

Egiazko zedarriztat jo daiteke Gotzon Elortzak Parise-
tik egin zuen lan gogotsua: lau dokumental filmatzea
ortu zuen, euskara hutsean sortutako eta zuzendu-
tako lehenak zinemaren historian. *Ereagatik Matxi-
txakora, Aberria, Elburua: Gernika eta Avignon* hu-
rrenkera horretan filmatu ziren 1959 eta 1965 artean;
ia artisauen eran, laguntza publiko edo ekoizpen ko-
mertzial orotatik urrun egin ziren, gainera. Euskara
garai eta hizkera zinematografikorako guttiz prest
zegoela frogatzeko xedeak gidatu zuen delineatzaile
bizkaitarraren borondate sendoa. Euskadiko Filmate-
giak duela gutxi bukatu du lau dokumentaletako hiru
zaharbertitzeko lana (ezin izan da *Avignon* aurkitu)
eta DVD formatuan argitaratu dira jadanik, euskal gi-
zarte osoarentzat nahiz mundu osoko zinemazale eta
ikertzaileen komunitatearentzat.

Arras ahultzat jo behar dira hirurogeiko hamarka-
dan ekoizpen zinematografiko propioa suspertzeko
egin ziren ahaleginak, batez ere, Madrilen eta Bart-
zelonan izandakoekin alderatuz gero. Aurrerago ar-
gituko badugu ere, euskal zinemagile gogotsu gutxi
batzuen boluntarismoak baino lorpen handiagoak
erdietsi zituzten Zinematografia Eskola Ofizialean
ikasten ari ziren gazteen eskutik 1962 aldera jai-
otako “zinema espainiar berriak” eta hamarkadaren



Aberria (Gotzon Elorza)

La producción propia se vio por consiguiente reducida al mínimo, lo que coincidió con un interés cada vez mayor por el cine en la década de los cincuenta: se multiplicaron las salas de exhibición, aparecieron nuevas revistas cinematográficas, proliferaron los cine-clubes y nacieron, entre otros, el Festival de San Sebastián (1953), a iniciativa de un grupo de intrépidos comerciantes con voluntad de alargar la temporada estival y promocionar San Sebastián con el inmejorable argumento del cine. Es en la actualidad, a punto de cumplir su 60º aniversario, uno de los más importantes del mundo (de categoría A según la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) y congrega anualmente a más de 150.000 espectadores, un millar de periodistas y representantes internacionales de más de medio centenar de países.

Cabe señalar como un verdadero hito la actividad que Gotzon Elortza llevó a cabo de manera voluntaria desde París: consiguió rodar cuatro documentales, que son los primeros plenamente concebidos y realizados en euskera en la historia del cine. *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

Basque production was thus reduced to a minimum, which coincided with a growing interest in cinema during the 1950s: cinemas multiplied, new film magazines appeared, film clubs proliferated and, amongst other things, the Donostia / San Sebastián Film Festival was established in 1953 on the initiative of a group of intrepid businessmen seeking to extend the summer season and promote the city with the unbeatable argument of the cinema. This is, at present, and on the point of celebrating its sixtieth anniversary, one of the most important film festivals in the world (a category A event according to the Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films or International Federation of Film Producers' Associations); and it hosts annually more than sixteen thousand cinemagoers, a thousand journalists and international representatives from more than fifty countries.

One should highlight Gotzon Elortza's voluntary efforts carried out from Paris as a true landmark: he shot four documentaries which were the first ever films conceived and made in Euskara in the history of cinema. *Ereagatik Matxitxakora* (From Ereaga to Matxitxako), *Aberria* (Homeland), *Elburua: Gernika* (Destination: Gernika) and *Avignon* were filmed in this order between 1959 and 1965 in a practically artisan way, lacking any public support or commercial production. His determination to show that Euskara was a language absolutely ready for the time and ci-



Arrebato (Iván Zulueta)

erdialdera martxan jarritako Bartzelonako Eskolak. Euskal Herrian gutxieneko azpiegitararik ere ez zegoenez, beste bide batzuk hartu behar izan zituzten, esaterako, zinema esperimental eta dokumental kulturala, batzuetan, etno-folklorikoa ere izan zena.³⁴ Lehenengoen artean, Ruiz Balerdi, Sistiaga, Aguirre, Zabala eta Baquedano aipatuko ditugu eta, Madrildik, Zinema Eskola Ofizialeko irakaspenak barneratu zituen Iván Zulueta nabarmenduko dugu. Diseinatzailer grafiko eta benetako “egile” honen ibilbide zinematografikoa hamarkada hartan hasi zen eta *Arrebato* (1979) lanarekin marka gogoangarria utzi zuen zinema espainiarrean. Dokumentalera jo zuten artean (maiz arreta Euskal Herrian jarrita) Pío Caro Baroja eta Rafael Trecu edo Elías Querejeta eta Antxon Ezeiza³⁵ nabarmen ditzakegu, besteak beste. Dena den, Fernando Larruquet eta Nestor Basterretxerenak dira euskal zinemaren historian nahitaezkoak diren lau lanok: *Operación H* (1963), *Pelotari* (1964), *Alquézar* (1965) eta azkenik, *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* inflexio-puntu argia izan zen euskal zineman, izan ere, sinesgaitza dirudien arren, Gerra Zibilaz geroztik Euskal Herrian filmatutako lehen film luzea baitzen. Euskal Herriari eskainitako kantu lirikoa izateko asmoaz gain, testuinguru oso oldarkorrean politikoki irakurri beharreko aldarrikapen handia ere bada. Bi zuzendariak aurreko lanetan ereindako hazien fruituak jaso zituen eta garaiko giro kultural orokorra bildu zuen: Oteizak *Quousque Tandem...!* argitaratu zuen 1963an, Gabriel Arestik *Harri eta Herri* 1964an eta, urtebete geroago, *Ez dok amairu* kantautoreen

³⁴ Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, 65. orr.

³⁵ Azken bi hauek bi film labor filmatu zituzten: *A través de San Sebastián* (1960) eta *A través del fútbol* (1961). Geroago, Querejeta hernaniarrak Ezeiza donostiarraren fikziozko lau film labor produzitu zituen hirurogeiko hamarraldian: *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) eta *Las secretas intenciones* (1969).

delineante vizcaíno. La Filmoteca Vasca ha concluido recientemente el proceso de restauración de tres de ellos (*Avignon* no ha sido encontrada) y han sido ya difundidos en formato dvd tanto para la sociedad vasca en su conjunto como a la comunidad de los cinefilos e investigadores de todo el mundo.

Muy 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 Euskadi, a emprender caminos alternativos como el del cine experimental o el del documental cultural y, a veces, etno-folklórico.³⁴ Entre los primeros mencionaremos a Ruiz Balerdi, Sistiaga, Aguirre, Zabala o Baquedano y, desde Madrid, precisamente asimilando las enseñanzas de la EOC, cabe destacar a Iván Zulueta, diseñador gráfico y auténtico “autor”, que comenzará su carrera en esta década y marcará con *Arrebato* (1979) un jalón en la historia del cine español. Entre quienes se decantaron por el documental, a menudo con el País Vasco como centro de atención, cabe destacar a Pío Caro Baroja y Rafael Trecu o Elías Querejeta y Antxon Ezeiza,³⁵

³⁴ Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, p. 65.

³⁵ Estos dos últimos firmaron dos destacables cortometrajes *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1961). Posteriormente, el hernaniarra Querejeta produjo en los sesenta cuatro largometrajes de ficción del donostiarra Ezeiza: *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969).

nematographic language reflected a will of iron on the part of this draughtsman from Bizkaia. The Basque Film Library has recently completed restoring three of these (*Avignon* is missing) and they have been distributed in DVD format, both in Basque society as a whole and amongst the international community of film buffs and researchers.

There were timid attempts to resuscitate Basque film production in the 1960s, especially if we compare these with what was happening in Madrid or Barcelona. Although I will address this in more detail below, both the New Spanish Cinema (emerging in 1962 around a group of young people who had trained in the Official Cinematographic School) and the Barcelona School (which appeared around the middle of the decade) were more prolific than their Basque counterparts; in contrast, Basque filmmakers relied on their own will to make things happen, lacking even a minimum infrastructure in the Basque Country, and were obliged to follow alternative paths such as that of experimental cinema or cultural documentary –and even ethno-folkloric– films.³⁴ Among the former I would mention Ruiz Balerdi, Sistiaga, Aguirre and Baquedano; and from Madrid, at that moment studying at the Official Cinematographic School, Iván Zulueta. He was a graphic designer and authentic *auteur* who began his career that decade and created a milestone in the history of Spanish film with *Arrebato* (Rapture, 1979). Amongst those who stood out in the documentary field, often centred on the Basque Country, one should mention Pío Caro Baroja and Rafael Trecu or Elías Querejeta and Antxon Ezeiza.³⁵ However, in the 1960s it was Fernan-

³⁴ Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, p. 65.

³⁵ The latter two also made two short films of note: *A través de San Sebastián* (Through Donostia / San Sebastián 1960) and *A través del fútbol* (Through football, 1961). Later, Querejeta from Hernani (Gipuzkoa) produced four



Ama Lur (Nestor Basterretxea-Fernando Larruquert)

kolektiboa jaio zen.

Gainditu behar izan zituen zailtasun ugarien artean, proiektuaren finantzazioa eta filmak jasango zuen zentsura izan ziren handienetako bi. Finantzazioak lan handia eskatu zuen: sozietate anonimo bat sortu eta 100 pezeta balio zuten akzioak jaulki ziren, “Herriaren filma, herriak egina” lelopean interesa izan zezaketenen artean dirua biltzeko. Azkenean, filmaren aurrekontua 6 milioi pezetara iritsi zen ia. Proiektua gelditzerik lortu ez zuen arren, ezin da txikiagotu zentsuraren oztopoa. Inspirazio politiko argia zuten aldaketak egiteko eskatu zitzairen egileei: Gernikako arbolak loraturik agertu behar zuen eta ez elurrez estalita, errege espainiarrek euskal foruen zina egiten zuteneko zatia ezabatu behar zen (azkenean zati hori ez ukitzea lortu zen), “euskal herritarra ez zela” aitza-

kia gisa jarrita, Picassoren *Guernica* koadroaren xehetasuneko planoak kendu behar ziren eta Espainia hitza hiru aldiz aipatu behar zen gutxienez. Hortaz, xedea zen “euskal separatismoaren aldeko asmo politikoa izan zezakeen obra eragozte, gure inguru nazionalaren barruan eta bateratuta dagoen eskualde espainiar bateko edertasuna eta tradizioak erakustera mugatzen den obra bihurtzeko.”³⁶ Filmak Gipuzkoan eta Bizkaian diru-bilketa oso ona lortu zue-

³⁶ Informazio eta Turismo Ministerioiko Herri Kulturako eta Ikuskizunetako Zuzendaritza Nagusiaren dokumentua, 1968ko apirilaren 30ekoa, Unsain, J. M. -ren (ed.) lan honetan kopiatua; *Haritzaren negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmatagia/Filmoteca Vasca, Donostia, 1993, 135. orr.

etc... No obstante, 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 para el cine vasco en un claro punto de inflexión, no en vano es, por increíble que parezca, el primer largometraje producido y realizado 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, había nacido el colectivo de cantautores *Ez dok amairu*.

Entre las muchas dificultades que se hubo de sortear, la financiación del proyecto y la censura a la que la película sería sometida fueron dos de los principales. 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 éste “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

do Larruquert and Néstor Basterretxea who brought together four essential documentary works in the history of Basque cinema: *Operación H* (Operation H, 1963), *Pelotari* (Basque handball player, 1964), *Alquézar* (1965) and, finally, *Ama Lur* (Mother Earth, 1968). *Ama Lur* would become a clear turning point for Basque cinema; and for good reason because, incredible as it may seem, it was the first feature length film production produced and filmed in the Basque Country since Spanish Civil War times. It was an attempt to be an ode to the Basque Country with an additional element, in an extremely hostile environment, of politically charged demands. It was the result of seeds planted in previous works by both directors and was closely connected to the Basque cultural environment of the era: Oteiza had published *Quousque Tandem...!* In 1963; Gabriel Aresti “Harri eta Herri” (Stone and people) in 1964; and in 1965, the singer-songwriter collective *Ez dok amairu* was formed.

Amongst the many problems which had to be negotiated, the two most pressing were financing the project and censorship of the film. Financing was laborious: a private unlimited company was established to sell shares valued at 100 *pesetas* in an attempt to raise funds amongst potential interested parties under the slogan “A people’s film, made by the people.” The final budget for the film was almost 6 million *pesetas*. Censorship was a not inconsiderable obstacle but it did not manage to paralyse the project. The directors were told to make changes for clearly political reasons: the tree of Gernika had to appear in bloom and not covered in snow; the oath of loyalty by Spanish monarchs to

feature length fictional films by Ezeiza from Donostia / San Sebastián: *El próximo otoño* (Next Autumn, 1963), *De cuerpo presente* (In Person, 1965), *Último encuentro* (The Last Meeting, 1966) and *Las secretas intenciones* (Secret Intentions, 1969).



Ama Lur (Nestor Basterretxea-Fernando Larruquert)

nez etekin txikia sortu zuen, baina porrot egin zuen proiektatu zen gainerako lekuetan.³⁷ Edonola ere, eta balio artistikotik harago, hainbat historialari, kritikari zein zinemagilek euskal zinema modernoak geroago izango zuen garapena ulertzeko giltzarritzat jo dute obra, eta ez bakarrik lanak utzitako aztarna estetikoak film askotan antzeman daitekeelako, baizik eta Euskal Herria erregimen frankistaren aurkako posizioetatik filmatzeko borondateak aurrekari emankorra ezarri zuelako.

Ama Lur argitaratu zen urte berean, euskal erbesteak (Venezuelatik) berriz ekin zion Gerra Zibilaren drama pantailaratzeari, porrotaren ondorioz Eusko Jaurlaritzak propaganda zinematografikorako zerbitzua bertan behera utzi behar izan zuenetik lehen aldiz. Alor horretan bizi zen erabateko paralisiaren erakusgarri da 30 urte itxaron behar izana antzeko asmoekin sortutako beste film bat ikusteko: *Los hijos de Gernika* (1968), Segundo Cazalis-ena. Eusko Jaurlaritzak ez zuen zuzenean parte hartu ekoizpenean; Venezuelen zeuden EAJko gazteen ekimen sutsua izan zen, nazionalistek komunitate indartsua baitzuten herrialde horretan. Ekoizle gisa Jokin Inza agertu zen, besteekin batera Venezuelara erbesteratu behar izan zuen buruzagi jeltzale nagusienetakoa berau. Paul Garat ezizenaz eza gutzen zen Alberto Eloseguiren esku geratu ziren testuak eta koordinazioa. Venezuelara erbesteratutako euskal kazetaria zen, *Gudari* egunkariaren sortzailea eta Venezuelako euskal propagandaren arduraduna. Bietako inor ez zen gudara joan, hurrenez hurren, 1924an eta 1927an jaio baitziren, baina euren prestakuntza pertsonala erbesteko euskal nazionalismoaren munduari oso lotuta egon zen (Caracaseko EGI). Alberto Onaindiak “oso anti-klerikal” gisa deskribatu zuen pilotari familia baten ondorengo omen zen filmaren zuzendari Segundo

³⁷ J. M. Unsain (ed.), *Haritzaren negua “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, 76. orr.

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.”³⁶ La película obtuvo muy buenas cifras de recaudación en las provincias de Gipuzkoa y Bizkaia, lo que generó un modesto beneficio, mientras que fue un fracaso en los demás lugares en que se estrenó.³⁷ 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 desmantelar 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 treinta años para volver a ver una película nacida con similares intenciones: *Los hijos de Gernika* (1968) de Segundo Casalís. 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.

the Basque *fueros* (traditional rights) had to be cut (although in the end they managed to include this); detailed shots of Picasso’s “Guernica” had to be eliminated since this “was not Basque”; and the word “Spain” had to be included at least three times. There was an attempt, then, “to foil the making of a work with potentially Basque separatist political intentions, making it into something else that would be limited to singing of the beauties and traditions of a Spanish region, within our national outline and integrated into it.”³⁶ The film was well received at the box-office in Gipuzkoa and Bizkaia, which made it a modest profit, while it failed everywhere else it was screened.³⁷ In any event, and beyond its artistic value, it has been taken by historians, critics and filmmakers to be a key work for understanding the later development of modern Basque cinema; not so much because its aesthetic footprint is clearly traceable in many films, but because its desire to film the Basque Country from coordinates which opposed those of the Franco regime head-on created a fertile precedent.

In the same year *Ama Lur* was released, the Basque exiled community (from Venezuela) once more took up the drama of the Spanish Civil War on screen for the first time since the Basque Government was obliged to dismantle its cinematographic propaganda service after the defeat. As proof, then, of the complete state of paralysis in this field there is the fact that it took thirty years to make another film produced for a similar purpose: *Los hijos de Gernika*

³⁶ Documento de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo del 30 de abril de 1968 reproducido en Unsain, J. M. (ed.), *Haritzaren negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1993, p. 135.

³⁷ J. M. Unsain (ed.), *Haritzaren negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, p. 76.

³⁶ Document of the General Office for Popular Culture and Shows in the Ministry of Information and Tourism, 30 April, 1968, reproduced in J. M. Unsain, ed., *Haritzaren negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60* (Donostia / San Sebastián: Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, 1993), p. 135.

³⁷ Unsain, ed., *Haritzaren negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, p. 76.

Nazioartean edo Euskal Herrian klandestinoki proiektatzeko propaganda-dokumentala zen *Los hijos de Gernika*. 36ko gudariak hirurogeita hamarrekoko hamarkadakoekin, hau da, euren seme-alabekin zuzenean konektatzea zuen helburu.

Cazalis kubatarra.³⁸ Ulertzekoa da filmaren zuzendaritza profesional baten eskuetan uztea, gidoiaren lehen aurreproiektuetan jada azpimarratu baitziren ingurune zinematografikoa zuzenean ez ezagutzeak suposatzen zituen zailtasunak.³⁹ Laburbilduz, nazioartean edo Euskal Herrian klandestinoki proiektatzeko propaganda-dokumentala zen *Los hijos de Gernika*.⁴⁰ 36ko gudariak hirurogeita hamarrekoko hamarkadakoekin, hau da, euren seme-alabekin zuzenean konektatzea zuen helburu.

Euskal zinemagileek hirurogeita hamarrekoko hamarkadan boluntarismo hutsera mugatu eta abangoardiako esperientzietara edo dokumental kulturaletara jo zuteneko baieztapena zehaztea komeni da, Euskal Herrian geratu zirenei aplikatu dakiekeen arren azpimarragarria baita Madrilen euskal herritar ugari egoiteak izan zuen garrantzia,⁴¹ batez ere, Zinema Eskola Ofizialaren inguruan: aurrez aipatutako Iván Zulueta

³⁸ Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra*, Ekin, Buenos Aires, 1973, 456. orr.

³⁹ AN, EGI VENEZUELA, 347-6.

⁴⁰ New Yorkeko euskal etxera filmaren kopia bat bidaltzeko 1971n egindako saiakeraren berri izan dugu. Cfr. AN, Rezola, 149-2. Zalantzarik gabe, Amerika osoko euskal etxeetan gertatu zen hori.

⁴¹ Zinegile hauen lanak (Jose Maria Zabaltzarenak ere gehitu behar dira) euskal zinean inskribatzeko orduan sortzen diren zalantza arrazoizkoek hitz egiten du Imanol Zumaldek. Euskaditik kanpo fakturatutako filmak izateak "halako migrazioak" ekarriko litzuzke gaien, hizkuntzaren eta ideologiaren aldetik. Zalantzarik sortzen ez duena da euskal artista-talde honek Madrilen zine bat sortu zuela "gorabehera handiko kalitatekoa, baina horren maila askoz ere handiagoa dena jaioterrian egindako zinearen aldean". Horrez gainera, bere film batzuk zine-aretoetan gehien ikusitako euskal zinegileen lanen parte direla esan behar da, azkeneko eranskinean egiaztatu litekeen bezala. Ikusi: I. Zumalde, "La transición cinematográfica vasca (1970-1980)", Santiago de Pablon (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Santxo Jakintsua Fundazioa, Gasteiz, 1998, 208. or.

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 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 Onaindia calificó como “bien anticlerical.”³⁸ Es lógico que la dirección de la película fuera encargada a un profesional puesto que los primeros anteproyectos del guión ya subrayaban las dificultades que se planteaban al no conocer directamente el medio cinematográfico.³⁹ En definitiva, *Los hijos de Gernika* es un documental propagandístico concebido para ser exhibido internacionalmente o de manera clandestina en Euskadi.⁴⁰ Su objetivo: la conexión directa de los *gudaris* del 36 con los de finales de los sesenta, sus hijos.

Conviene 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

(The children of Gernika, 1968) by Segundo Cazalis. Its production was not the result of direct efforts by the Basque Government, but rather the enthusiastic initiative of the PNV youth wing in Venezuela, a country with an important Basque nationalist community. Jokin Iza, one of the main PNV leaders there and someone who was also forced to flee his homeland, featured as producer. The texts and coordination were the responsibility of Paul de Garat, a pseudonym of Alberto Eloségui, a Basque journalist exiled in Venezuela, founder of the newspaper *Gudari* and the person in charge of Basque propaganda activities in that country. Neither of these two individuals had been involved in the Spanish Civil War, having being born in 1924 and 1927 respectively, but their education and training had been closely tied to the exiled Basque nationalist world (in the EGI or PNV youth wing branch in Caracas). The film’s director, the Cuban Santiago Cazalis, was descended from a family of Basque *pelota* or handball players and was described by Alberto Onaindia as being “quite anticlerical.”³⁸ It makes sense that a professional was put in charge of the direction of the film given that the first draft scripts already highlighted the difficulties arising from not fully understanding the film medium.³⁹ In sum, *Los hijos de Gernika* was a propaganda documentary conceived to be screened internationally or clandestinely in the Basque Country.⁴⁰ Its objective was to connect the *gudaris* (Basque soldiers) of 1936 with their children, those of the late 1960s. It is worth qualifying the statement that, in the 1960s, Basque filmmakers worked only from a basis

³⁸ Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra*, Ekin, Buenos Aires, 1973, p. 456.

³⁹ AN, EGI VENEZUELA, 347-6.

⁴⁰ 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.

³⁸ Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra* (Buenos Aires: Ekin, 1973), p. 456.

³⁹ AN, EGI VENEZUELA, 347-6.

⁴⁰ There was an attempt to get a copy of the film to the New Cork Basque Centre in 1971. Cf. AN, Rezola, 149-2. This must have been widely circulated throughout the Basque Centres in South America.



El espíritu de la colmena (Victor Erice)

gain, maila handiko beste izen batzuk gehi litezke, esaterako, Javier Aguirre, José Luis Egea, Víctor Erice, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero eta Pedro Olea (euretako batzuei “Donostiako taldea” izena jarri zieten). Zaila da euren ibilbideak sailkatzea historiografia zinematografikoak frankismoaren agonia-aldirako nabarmendu dituen hiru joera handien barruan: zinema metaforikoa, azpigereneroaren zinema eta hirugarren bideko zinema.⁴² Diktadurak onartzen ez zituen

gaien inguruko aipamenak saihestu behar izan zituen zinema motaren barruan sar genezake Erice, nazioartean prestigio gehien zuten zuzendarietakoa. Hirurogeiko hamarkadan, bere ibilbidearen hastapenetan, José Luis Egearekin eta Antxon Ezeizarekin harreman handia izan zuen, baina 1973an aparteko eran nabarmenduko zen, bakarka egin zuen lehen film luzearekin: *El espíritu de la colmena*. Handik hamar urtera kritika onak jaso zituen berriz *El Sur* obrarekin, baina

⁴² Jose Enrique Monterdek egiten du *20 de años de cine español (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993. Filmografia bat argi eta garbi atxikia subgeneroetako zinera Jose Maria Zabaltza irundarrarena litzateke, bere bi lehenengo filmak kenduta: *También hay cielo sobre el mar* (1955), neorrealismo italiarraren eraginak dauzka-

na nabarmen, eta pertsonaia baztertuez josita dagoe-na –Gipuzkoako kostaldeko hainbat herritan filmatu zuten–; eta *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). Ikusi Gurutz Albisu, José María Zabalza. *Cine, bohemia y supervivencia*, Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 2011.

de numerosos vascos en Madrid,⁴¹ mayoritariamente en torno a la EOC: al ya citado Iván Zulueta, cabría añadir figuras de la talla de Javier Aguirre, José Luis Egea, Víctor Erice, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero y Pedro Olea (algunos de ellos fueron llamados el “Grupo de San Sebastián”). 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.⁴² Erice, uno de los más prestigiosos directores del panorama internacional, podría ser

of their own self-will in avant-garde forms of cultural documentaries. This was the case, effectively, for those who remained in the Basque Country but one should also underscore the importance of numerous Basques in Madrid,⁴¹ mostly in and around the Official Cinematographic School: to the already mentioned Iván Zulueta, one should add figures of the stature of Javier Aguirre, José Luis Egea, Víctor Erice, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero and Pedro Olea (some of whom were called the “Donostia / San Sebastián group”). It is difficult to classify their careers in any of the three main currents that film historiography has highlighted for the latter stages of the Franco regime: metaphorical cinema, sub-genre cinema or third-way cinema.⁴² Erice, one of the most

⁴¹ 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 como puede comprobarse en el anexo final. Cfr. I. Zumalde, “La transición cinematográfica vasca (1970-1980)”, en Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, p. 208.

⁴² 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 neorealismo 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, San Sebastián, 2011.

⁴¹ Imanol Zumalde speaks about the reasonable doubt that emerges when adding the names of these filmmakers (to which that of José María Zabalza would be included) to Basque cinema. The fact these were films made outside the Basque Country implies, in his opinion, a series of thematic, idiomatic and ideological “migrations.” What remains outside any doubt is the fact that this group of artists was capable of producing in Madrid films of “uneven quality but whose peaks overtook by far the highest film levels achieved on home soil.” To this, one should add that some of its films form part of the biggest box-office successes by Basque filmmakers in cinemas, as can be seen in the annex at the end of this work. Cf. I. Zumalde, “La transición cinematográfica vasca (1970-1980)”, in Santiago de Pablo, ed., *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998* (Victoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998), p. 208.

⁴² As done by José Enrique Monterde, *20 años de cine español (1973-1992)* (Barcelona: Paidós, 1993). One filmography clearly belonging to sub-genre cinema would be that of José María Zabalza from Irun (Gipuzkoa), with the two notable exceptions of his first two films: *También hay cielo sobre el mar* (There is also sky over the sea, 1955), which is influenced perceptibly by Italian neorealism, peopled by fringe characters and filmed in different towns on the coast of Gipuzkoa; and *Entierro*

Mercerok Madrilen egin du lan batez ere, eta arrakasta aipagarriz uztartu du zinema telebistarekin. Espainian eraginik handiena izan duten telesailetakoz batzuk sortu ditu (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*).

horrek ez zion proiektu bat bukatzen zuenetik bestea hasi arte joaten ikusi behar izaten zituen tarte luzeak laburtzen lagundu Karrantzako zuzendariari. *El sol del membrillo* (1992) lanaz geroztik ez dio obrarik gehitu metraje luzeko bere filmografia urriari eta, bere lanei irrikaz itxaroten dieten zinemazaleen zoritxarrerako, Ericek ez du filmik plazaratu XXI. mendearen hasiera honetan. Baina, hala ere, ez dago munduko zinematografiaren maisulanak jasotzen dituen zerrendarik bere film luzeetakoren bat jasotzen ez duenik.

Mercerok Madrilen egin du lan batez ere, eta arrakasta aipagarriz uztartu du zinema (*La guerra de papá*, 1977) telebistarekin. Izan ere, Espainian eraginik handiena izan duten telesailetakoz batzuk sortu ditu (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*). Egeak laurogeiko hamarkadan zinema utzi eta publizitatea hartu zuen ogibide. Aurrerago arituko gara Pedro Oleaz –aipatutako hirugarren bidean kokatzen dute batzuek– eta Eloy de la Iglesiaz, biak izan baitziren Euskal Herrirako itzuleraren protagonista 80ko hamarkadan.

integrado en ese tipo de cine que tuvo que huir de las alusiones directas a temas que la dictadura no toleraba. Sus inicios en los años sesenta estuvieron muy relacionados con los de José Luis Egea o Antxon Ezeiza, aunque 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 el director de Carranza ve pasar entre proyecto y proyecto. Su escasa filmografía en lo que a largometrajes se refiere se cierra hasta hoy con *El sol del membrillo* (1992) y, para desgracia de muchos cinéfilos que esperan ansiosos sus trabajos, no ha habido película de Erice en lo que va de siglo XXI. Ello no impide que no haya listado de obras maestras de la cinematografía mundial en que no aparezca alguno de sus tres largometrajes.

Mercero ha trabajado básicamente en Madrid y ha combinado con notable éxito cine (*La guerra de papá*, 1977) y televisión, estando detrás de algunas de las series televisivas de mayor repercusión en España (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*). Egea se retiró del cine en los años ochenta 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.

prestigious directors on the international scene, might be included in this kind of cinema which had to escape any direct allusions to subjects that the dictatorship did not tolerate. His beginnings in the 1960s were closely tied to those of José Luis Egea and Antxon Ezeiza, although he would break away in extraordinary fashion in 1973 with his first solo feature length film *El espíritu de la colmena* (The spirit of the beehive). Ten years later, *El Sur* (The south) once more received enthusiastic reviews, although this did not help in cutting down the prolonged periods between films the director from Carranza (Carranza) spent between projects. His scant filmography to date includes just one more feature length film: *El sol del membrillo* (Quince tree of the sun, 1992). And unfortunately for film buffs, who are anxiously waiting to see more of his works, Erice has not made a film so far in the twenty-first century. This has not prevented any of his three films from being included on most lists concerning the best film masterpieces in the world.

Mercero has worked mostly in Madrid and has very successfully combined cinema (*La guerra de papa*, Daddy's war, 1977) and television, being the main force behind some of the most important television series in Spain: *Verano azul* (Golden summer), *Turno de oficio* (Spell of duty), and *Farmacia de guardia* (Night pharmacy), for example. Egea retired from the cinema in the 1980s and moved into advertising. Below I will discuss in more detail Pedro Olea, who some locate in the previously mentioned third way in similar fashion to Eloy de la Iglesia, because both returned to the Basque Country in the 1980s.

de un funcionario en primavera (Funeral of a civil servant in spring, 1958). See Gurutz Albisu, *José María Zabalza. Cine, bohemia y supervivencia* (Donostia / San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2011).

Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago

La Transición:
más debates que películas

The Transition:
More Debates than Films

Lausoki Euskal Herriko demokraziarako Trantsizio dei dezakegunak, mugak ere ez baititu argi, garai bereziki konplexua izaten jarraitzen du historialarientzat. Erdi ezkutuan, oinarri sendoko oposizio nazionalista eta ezkertiarrek diktaduran zehar aurrera egin zuen zeinari, 1959ko agerraldi ozenaren ostean, ETA gaineratuko zitzaion. Azken horrek hirurogeiko hamarkadan diktaduraren aurka indarkeria politikoa erabiltzea erabaki zuen. Frankismoak ondorio ugari izan zituen Euskal Herrian: kulturari eta politikari zegokienez, edozein adierazpen euskaltzale erreprimitu zen eta Francori gerran babesa eman zion tradizionalismo karlista baztertu egin zen gutxika. Ekonomiari zegokienez, garapenaren sustapenak erregimenaren aldeko enpresari ugari nabarmen aberasteaz gain, Bizkaia eta Gipuzkoa saturazio industrialera eraman zituen. Baina gutxika, erregimena desmobilizazio hutsarekin konformatzen hasi zen, 1939tik aurrera izandako babes sozialaren zati handi bat galduz eta gizarte-kohesiorako elementuak alde batera utzita. Elizaren, intelektualen eta ikasleen aldetik etorritako erantzuna haziz zihoan. Horrek guztiak berebiziko garrantzia du diktaduraren azken urteetako irakinaldia ulertzeko.⁴³ 1975eko azaroan diktadorea hil zenetik 1979ko urrian Autonomia Estatutua onetsi zen arte, Euskal Herriko zinema urriak tentsioetako batzuk islatu zituen eta bidea prestatu zuen ilusioz betetako laurogeiko hamarkadarako.

Ama Lur filmak euskal zinemaren kontzeptuaren in-guruko elkarrizketaren ernamuina erein ondoren, 1976ko Euskal Zinemaren lehen Jardunaldietan jaso ziren paperean gaiari buruzko funtsezko zenbait auzi. Besteak beste, Jorge Oteiza, Mikel Laboa edo Santos Zunzunegui beraren prestigioko intelektual eta artistek hartu zuten parte jardunaldiotan. Haietan

⁴³ Manuel Montero, “La transición y la autonomía vasca”, Javier Ugarteren (ed.) lan honetan; *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Zarautz, 1998, 93-120 orr.

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 para los historiadores. 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 Bizkaia y Gipuzkoa. 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 eclesíásticos, intelectuales y estudiantiles crecía. Todo esto es clave para comprender la efervescencia política de los últimos años de la dictadura.⁴³ 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 ochenta. 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 cues-

What we might vaguely –since not even its limits seem clear– term the transition to democracy in the Basque Country continues to be an especially complex period for historians. In a more or less underground way, during the dictatorship there was a solidly based nationalist and left-wing opposition. One should add to these the significant emergence of ETA after 1959, which chose in the 1960s to use political violence against the dictatorship. The Franco regime had many effects in the Basque Country: culturally and politically, the repression of any pro-Basque expression and the progressive decline of Carlist traditionalism which had supported Franco in the Spanish Civil War; economically, the drive towards development led to significant wealth among sectors close to the regime, as well as industrial saturation in Bizkaia and Gipuzkoa. Yet gradually, as the regime took shape following demobilisation, it lost much of the social support it had enjoyed since 1939 and neglected its elements of social cohesion. Debate in religious, intellectual and student circles grew. All of this is vital to understanding the political unrest during the final years of the dictatorship.⁴³ From the dictator's death in November 1975 to the passing of the statute of autonomy in October 1979, the modest film world in the Basque Country reproduced some of these tensions and prepared the way for the expectant 1980s. If *Ama Lur* was the root of the debate about the nature of Basque cinema, the first Forum on Basque Cinema in 1976 shaped, in black and white, some of the major issues in the topic. In the forum programme, which was attended by prestigious intellectuals and artists such as Jorge Oteiza, Mikel Laboa and Santos Zunzunegui, it was thought necessary to

⁴³ 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, Zarauz, 1998, pp. 93-120.

⁴³ Manuel Montero, “La transición y la autonomía vasca,” in *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, ed. Javier Ugarte (Zarauz: Universidad del País Vasco, 1998), pp. 93-120.

70eko hamarkadako testuinguru oso politizatuan, zinemagile eta teoriko ugari batu ziren hizkuntza zinematografiko propioa bilatzearen ala euskal zinema eta euskara bereiztezin bihurtzearen aldeko ikuspuntura.

beharrezkotzat jo zen hausnarketa egitea oinarri batzuk ezartzeko (euskararen defentsa funtsezko oinarrietako bat izan zen), Euskal Herriaren berezko interesen zerbitzura jardungo zuen zinema nazional-herrikoa sortzeko helburuarekin. Alor zinematografikotik ere euskal problematika nazionala eta bere nahiak argi islatuko zituen aukera kultural demokratikoa bultzatu beharra zegoen. Besteren artean, zinema euskaraz eta gaztelaniazko azpitoluekin egiteko borondatea azpimarratzen zen jardunaldien ondorioetan.⁴⁴ Euskararen gaia euskal zinemara eramatea Pandoraren kutxa irekitzearen parekoa izan zen, Susana Torradok esan bezala.⁴⁵ 70eko hamarkadako testuinguru oso politizatuan, ñabardurak gorabehera, zinemagile eta teoriko ugari batu ziren hizkuntza zinematografiko propioa bilatzearen ala euskal zinema eta euskara bereiztezin bihurtzearen aldeko ikuspuntura (I. Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberría etab.). *Mina, viento de libertad* (1976) filmatu ondoren, Erdialdeko Amerikako erbestetik itzuli berria zen donostiar bat izan zen gai horretan gehien tematu zen zinemagilea, baita negoziatzeko asmo gutxien agertu zuena ere: Antxon Ezeiza, politikoki ezker abertzaleari atxikia zegoena. Bere aburuz, euskararik gabe ez zegoen euskal zinemarik. Bere uste sendoak praktikara eramateko aukera izan zuen *Ikuska* euskarazko film dokumental laburren sortaren bidez (21 guztira). Bertan Filmeak etxeak ekoiztu zituen 1978 eta 1984 bitartean, eta zinematografia nazionalaren oinarriak finkatzea eta gaitasun handiko euskal teknikari eta zinemagileak (Javier Aguirresarobe, esaterako) trebatzea ezarri

⁴⁴ Jardunaldietako egitaraua eta ondorioak Santos Zunzuneguiaren lan honetako eranskinetan aurki daitezke: *El cine en el País Vasco: historia, práctica, teoría*, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985.

⁴⁵ Susana Torrado Morales, “La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía”, *Sancho el Sabio*, 21. alea, 2004, 189. orr.



Ikuska (Antxon Ezeiza)

tiones 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 Zunzunegui, 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.⁴⁴ La entrada del tema del euskera en la noción de cine vasco fue, como ha señalado Susana Torrado, abrir la caja de los truenos.⁴⁵ Con más o menos matices fueron numerosos los cineastas y teóricos que se unieron a finales de los 70, 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 (I. Silva, Conde, Zalakain, Bakeda-

reflect on the establishment of some foundations (amongst which the defence of Euskara was a key component) that would allow the creation of a popular-national cinema serving the particular interests of the Basque people. A democratic cultural alternative which faithfully reflected the Basque national problem and Basque aspirations would also have to be promoted by the cinematographic field. In its conclusions, it insisted (amongst other things) on the desire to make films in Euskara which would be subtitled in Spanish.⁴⁴ The topic of Euskara in reflections about the nature of Basque cinema was, as Susana Torrado points out, like opening up Pandora's Box.⁴⁵ With some minor differences of opinion, in the late 1970s a large number of filmmakers and theoreticians subscribed –in a highly politicised context– to a point of view favouring Basque cinema having its own language or inseparably associating Basque film and Euskara (I. Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, and so forth). The most fervent and steadfast proponent of this approach was a filmmaker from Donostia / San Sebastián who had just returned from

⁴⁴ El programa y las conclusiones de dichas jornadas se encuentran en los anexos de Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco: historia, práctica, teoría*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1985.

⁴⁵ Susana Torrado Morales, “La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía”, *Sancho el Sabio*, Nº 21, 2004, p. 189.

⁴⁴ The programme and conclusions of this forum can be found in the annex to Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco: historia, práctica, teoría* (Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985).

⁴⁵ Susana Torrado Morales, “La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía,” *Sancho el Sabio*, no. 21 (2004), p. 189.



Euskal Herri Musika (Fernando Larruquert)



zituen helburu nagusi gisa, zinemaren euskal industria potentzialean sartu ondoren. 80ko hamarkadan egin zituzten film luzeekin arrakasta lortuko zuten hainbat euskal zuzendarik hartu zuten parte proiektuan, esaterako, Montxo Armendariz, Imanol Uribe edota Pedro Oleak.⁴⁶

Euskal zinemaren muinari buruzko eztabaidak “metraje luzeok” izan baziren ere, film laburrak izan ziren urte haietako euskal ekoizpenak. Guztiz beharrezkotzat jotzen ziren aldarrikapen politiko eta linguistikoen espazioa betetzen saiatu ziren. Horiexek izan ziren Iñaki Núñez, Iñigo Silva, J. B. Heinink, Mirentxu Loyarte, Javier Rebollo, Juan Ortuoste edota Imanol Uriberen lehen urratsak. Formatu horren salbuespen bakanak Pío Caro Barojarenak (*Gipuzkoa*, 1979) edo Fernando Larruquertenak (*Euskal Herri Musika*, 1979) dira dokumentalei dagokienez, José María Zabalarenak (*Axut*, 1976) fikzioari dagokienez eta J. M. Gutiérrezenak (*Balantzaxoa*, 1978) umeentzako euskarazko film luzei dagokienez.

⁴⁶ Ezeizaren eta euskarazko zineman zuen garrantziaren ingurukoak argitzeko, baliagarria da Carlos Roldán Larretaren artikulua hau: “Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera”, *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 29. urtea, 74. alea, 1997, 129-142 orr.

no, Sota, Merikaetxeberria, etc...). Quien lo hizo con más ahínco y de manera más innegociable, fue un cineasta donostiarra 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 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 vascos capaces (Javier Aguirresarobe, por ejemplo) después de integrarse en una potencial industria vasca del cine. En el proyecto intervinieron directores vascos como Montxo Armendáriz, Imanol Uribe o Pedro Olea, que luego triunfarían con algunos de sus largometrajes de los años 80.⁴⁶

Si los debates al respecto de las verdaderas esencias del cine vasco fueron de “largo metraje”, la producción vasca de estos años se centró principalmente en el cortometraje. Éstos trataron 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 (*Balanzatxoa*, 1978).

exile in Central America after filming *Mina, viento de libertad* (Mina, wind of freedom, 1976): Antxon Ezeiza, whose political sympathies lay with left-wing Basque nationalism. For him, there was no Basque cinema without Euskara. He was able to put his convictions into practice with a series of short documentary films (twenty-one in total) in Euskara: *Ikuska*, produced by Bertan Filmeak between 1978 and 1984. The main goal of this series was to establish the foundations of a national cinematography and train a group of Basque technicians and filmmakers (Javier Aguirresarobe, for example) capable of later forming part of a potential Basque film industry. Basque directors like Montxo Armendariz, Imanol Uribe and Pedro Olea, who all later found success with several feature films in the 1980s, were part of this project.⁴⁶

If the debates regarding the true essence of Basque film were indeed “feature length,” Basque production during these years centred principally on short features. These short films attempted to fill the gap of political and linguistic demands that were considered to be absolutely necessary; and they reflected the first steps taken by Iñaki Núñez, Iñigo Silva, J. B. Heinink, Mirentxu Loyarte, Javier Rebollo, Juan Ortuoste and Imanol Uribe. The few exceptions to this format came in the form of documentaries by Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) or Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, Basque Country Music, 1979), fiction by José María Zabala (*Axut*, Come on then, 1976) and of course children’s features as in the case of J. M. Gutiérrez (*Balanzatxoa*, 1978). Prior, too, to the passing of the statute of autonomy and the result of a private initiative, one should

⁴⁶ Para todo lo relativo a Ezeiza y el euskera en el cine es esclarecedor 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.

⁴⁶ For everything concerning Ezeiza and Euskara in film, see the illuminating article by Carlos Roldán Larreta, “Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera,” *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, year 29, no. 74, (1997), pp. 129-142.



El proceso de Burgos (Imanol Uribe)



Autonomia Estatutua onetsi aurretik, nabarmentzekoa da Euskadiko Fimategiaren sorrera; 1978ko maiatzaren 1ean eratu zen, kultur elkarte gisa eta ekimen pribatuz. Fundatzaileak Peio Aldazabal (presidentea), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Néstor Basterretxea eta José Manuel Gorospe izan ziren eta, zalantzarik gabe, txalagarria da Euskal Herriko ondare zinematografikoa berreskuratu eta babesteko egin zuten ahalegina. Artxibo Filmikoen Nazioarteko Federazioko (FIAF) kide da 1994az geroztik. Eusko Jaurlaritzak erabilera publikoko erakunde aitortu zuen 1997ko maiatzaren 20an. 2004ko azaroan fundazio bihurtu zen eta patronatua hainbat instituzio publikok osatzen duten arren, Eusko Jaurlaritza da gaur egun bere funtzionamendua finantzatzen duena.

Urte haietan film batek mugarría ezarri bazuen, Imanol Uribere *El proceso de Burgos* (1979) izan zen hura, egilearen *opera prima* eta, Santos Zunzunegui-
ren hitzetan, fikzioranzko bere bidaia luzearen hasiera. Francisco Letamendiaren sarrera polemikoarekin hasi ondoren, Burgosen hamarkada bat lehenago



Previa también a la aprobación del Estatuto de Autonomía y partiendo de una iniciativa privada, cabe destacar la creación de la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia 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. Es miembro asociado de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) desde 1994. El Gobierno Vasco la declaró Institución de Utilidad Pública el 20 de mayo de 1997. En noviembre de 2004 se convirtió en fundación y, aunque son varias las instituciones públicas que forman parte de su Patronato, es el Gobierno Vasco a día de hoy quien financia su funcionamiento.

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 *opera prima* con un documental que iniciaba el que Santos Zunzunegui ha calificado como largo viaje hacia la ficción. El do-

also mention the creation of the Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia (Basque Film Library) on 1 May, 1978, as a cultural association. It was founded by Peio Aldazabal (appointed president), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Néstor Basterretxea and José Manuel Gorospe; and its efforts to recover and preserve the cinematographic heritage of the Basque Country were indeed commendable. It has been an associate member of the FIAF (the International Federation of Film Archives) since 1994 and the Basque Government declared it a public institution on 20 May, 1997. In November 2004, it became a foundation and, although several public institutions make up its board of trustees, it is the Basque Government which finances its day-to-day functioning. If one film marked a watershed moment during these years, it was *El proceso de Burgos* (The Burgos trial, 1979) by Imanol Uribe, who thus authored his *opera prima* with a documentary which began what Santos Zunzunegui has classified as a long journey towards fiction. The documentary, with a controversial historical introduction by

Urte haietan film batek mugarría ezarri bazuen, Imanol Uriberen *El proceso de Burgos* (1979) izan zen hura, egilearen *opera prima* eta, Santos Zunzuneguiaren hitzetan, fikzio-ranzko bere bidaia luzearen hasiera.

epaitu zituzten ETAko hamasei kideen ibilbide eta pentsamenduak jasotzen ditu dokumentalak, amnistiatu berri zituztenean. Metrajea gorenera iristen da, zaintzen zituzten polizien sableen mehatxupean, epaituak *Eusko Gudariak* abesten ari ziren aretoko zuzeneko soinua entzuten denean eta, azken zatian, euretako seiren heriotza-zigorak konmutatzen direla jakinaraztean. UCD alderdiak zentsura abolitu zuela bi urte bakarrik igaro zireneko testuinguru historiko haren eragina izan zuten bai filmaren sorkuntzak nola harrerak. Beste arazo askoren artean, Jaime Mayor Oreja filma Donostia Zinemaldian proiektu zezaten eragozten saiatu zen.⁴⁷ Ukaezina da filmak gaur egun dokumentu historiko gisa lortu duen balioa eta, euskal zinemaren historian “zinema autonomiko” deituko denaren atarian kokatuz gero, oso leku garrantzitsua merezi du, argi erakutsi baitzuen zilegi zela Euskal Herritik arrakastaz ekoiztea, argumentuak gertuko historian bilatuta.

⁴⁷ Cfr. Angulo, J., Heredero, C. F. eta Rebordinos, J. L., *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1994. ABC egunkaria “ETA goresteko zinema-inkestaz” aritu zen eta Imanol Uribe euskal herritarrek Kantauriko Perla saria jasotzera joateko eraman zuten janzkera ere kritikatu zuen, “kategoria horretako ekitaldi baterako ezegokia” baitzen. Cfr. ABC, 15/9/1979 eta 24/9/1979.

cumental, 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 la recepción de la misma 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.⁴⁷ 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.

Francisco Letamendia, contains the trajectories and thoughts of each of the sixteen ETA members who had gone to trial in Burgos almost a decade before and who had ended up being granted amnesty. The climax of the film was achieved with a live recording of the courtroom with the defendants singing “Eusko Gudariak” (the Basque soldiers’ hymn) while threatened by the sabres of the police officers guarding them and, in the final part, with the announcement of the death penalties which six of them received. Neither the idea for the film or its reception were very far removed from a historical context in which censorship had been abolished barely two years before by the UCD (Unión de Centro Democrático, Union of the Democratic Centre). Amongst other problems it faced, Jaime Mayor Oreja (today a prominent politician in the Partido Popular or conservative People’s Party) tried to have its screening at the Donostia / San Sebastián Film Festival banned.⁴⁷ The value of this documentary today as a historical document is indisputable. Meanwhile, framed in the history of Basque cinema at the threshold of what would be called “autonomous cinema”, it deserves a very special place given that it came to demonstrate that it was indeed possible to successfully produce things in the Basque Country, seeking storylines in recent Basque history itself.

⁴⁷ Cfr. Angulo, J., Heredero, C. F. y Rebordinos, J. L., *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, San Sebastián, 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.

⁴⁷ Cf. J. Angulo, C. F. Heredero and J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe* (Donostia / San Sebastián: Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, 1994). The newspaper ABC spoke of a “cinema-poll exalting ETA” and even criticised Imanol Uribe’s attire when he received the Perla del Cantábrico award, because it was “little in keeping with an act of such standing.” Cf. ABC, 15 September, 1979 and 24 September, 1979.

80ko hamarkadako euskal zinema

Cine vasco de los ochenta
Basque Cinema in the 1980s

Euskal Herrian ekoiztutako zinemak gainditu behar izan zituen oztopo ugariak ez ziren 1979ko Autonomia Estatutuarekin desagertu, baina, zalantzarik gabe, laurogeiko hamarkadan Eusko Jaurlearitzak emandako diru-laguntzen bultzadak aldaketa handia eragin zuen bere historian. Hogeita hamar film luze baino gehiago estreinatu ziren eta ia zuzendari kopuru bera zebilen Euskal Herrian kameraren atzean; lurra ongi ongarrituta zegoela zirudien azkenik, eta bereziki emankor. Baldintzak ez ziren berberak: askatasun demokratikoak gutxika ezarri arren eta diru-laguntza publikoen politika irmoak bideratu baziren ere, ezin izan zen industria zinematografiko indartsu bat ezerezetik atera, baina talentuzko zinemagile multzo baten agerpena sustatu zen, baita ordura arte Madrilen lan egiten zuten beste batzuen itzulera ere. PSOEk 1982ko hauteskundeak irabazi ondoren, Pilar Miró (eta bere Miró Dekretua) Zinematografia Zuzendaritza Nagusira iristearekin batera, Eusko Jaurlearitzak 1983an Zinematografiaren Legea xedatu zuen eta Euskal Telebista (ETB) sortu zen. Kasu batzuetan film baten aurrekontu osoaren % 50era ere iritsi zitezkeen aurretiazko diru-laguntzak ematen hasi zen Kultura Ministerioa. Euskal Kultura Sailak, bere aldetik, gehienez ere % 25a finantza zezakeen, betiere, Euskadin filmatzen bazen, teknikari eta aktoreen % 75 euskal herritarrak baziren eta gutxienez euskarazko kopia bat egiten bazen. 1982an emititzen hasia zen ETBtik ere ekoizpen elkartuen erregimena bultzatu zen eta, 1985etik aurrera, Eusko Jaurlearitzak aurretik lagundutako filmen antena-eskubideak erosteko oinarriak ezarri ziren.⁴⁸

⁴⁸ Hamarkada honetako zinema guztiaren inguruan, ikus De Miguel Martínez, C., Rebolledo Zabache, J. A. eta Marín Murillo, F., *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1999. Horrez gain, heltze laburragoa nazioaren zein generoaren kontzeptuan zentratua aurki daiteke Casilda de Miguelen lan honetan; “El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda

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 técnicos y 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.⁴⁸

⁴⁸ Para todo el cine vasco de esta década véase, De Miguel Martínez, C., Rebolledo Zabache, J. A. y Marín Murillo, F., *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1999. Además, una aproximación más reducida y centrada en el concepto de nación y género en Casilda

The numerous obstacles cinema made in the Basque Country had to confront did not disappear with the statute of autonomy in 1979. However, the boost received by Basque Government grants through the 1980s marked a watershed in its history. Over thirty feature length films premiered during this decade, with almost the same number of directors behind the camera, in a Basque Country that was finally looking like a rich and especially fertile land. Conditions had changed: the gradual installation of democratic freedoms and determined policy of public grants did not manage to create a powerful film industry, but they did encourage the emergence of a handful of talented filmmakers as well as the return of others that had, until then, been working in Madrid. Moreover, Pilar Miró became Director General of Cinematography in Spain following the triumph of the PSOE (Partido Socialista Obrero Español, Spanish Socialist Workers' Party) in the 1982 general election, and passed the so-called Miró Decree; the Basque law on cinematography was passed by the Basque Government in 1983; and Euskal Telebista (ETB, the Basque public television service) was created. The Spanish Ministry of Culture began to award advance grants that could cover, in best-case scenarios, up to 50 per cent of a film budget. At the same time, the Basque Department of Culture would finance projects up to 25 percent of the total budget, as long as they were filmed in the Basque Country, 75 percent of the technicians and actors were Basque and at least one copy of the film was made in Euskara. ETB, which began broadcasting in December 1982, also encouraged a system of associate productions; and from 1985 onwards the foundations were laid for buying the TV rights for films previously subsidised by the Basque Government.⁴⁸

⁴⁸ On Basque cinema during this decade, see C. de Miguel Martínez, J. A. Rebolledo Zabache and F. Marín Murillo, *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80* (Donostia / San Sebastián : Euskadiko Filmategia/Fil-



La muerte de Mikel (Imanol Uribe)

Arreta berriz ere zuzendariengana eta euren metraje luzeetara ekarriz, Euskal Herrian garai hartan filmatu zuten 28en zerrenda hiru bloke handitan bana daiteke *grosso modo*: aurretik Euskal Herrian zinema egindakoak, nagusiki Madrildik itzultzera animatu zirenak eta estreinaldia izan zutenak. Lehenek osatutako talde txikitik (film luzeak egindakoak zirenei erreparatuta, bederen), Fernando Larruquertek dokumentalera egin zuen itzulera aipa daiteke, *Agur Everest* (1981) lana zuzendu zuen Juan Ignacio Lorentek lagunduta. Bestetik, Imanol Uribe genuke, *La fuga de Segovia* (1981) obrarekin, berriz ere ETArek gertuko historia-rekin erlazionatutako gertakari errealeatik abiatuta, fikzioaren bidean aurrera egin zuena. Azken horrek bere lana berretsi zuen euskal gaiari buruzko bere trilogia ixten zuen *La muerte de Mikel* (1984) filmaren bidez, bai eta, dudarik gabe, generoaren alorrean sartzen zen *Adiós pequeña* (1986) obraren bidez ere. Uribe izan zen laurogeiko hamarkadako euskal zine-magileetan emankorrena. Hurrengo hamarkadan iritsi zen bere ondorengo proiektua, Aiete eta Ariane Films etxeek ekoiztua, baina jada Euskal Herritik kanpo filmatu zena. Bere arrakastarik handienetakoa izan zen: *El rey pasmado* (1991), Gonzalo Torrente Ballester egilearen *Crónica del rey pasmado* nobelaren egokitzapena.⁴⁹

Euren obraren zati bat Euskal Herritik kanpo sortu ondoren etxera itzuli zirenen artean, Pedro Olea eta Eloy de la Iglesia aipatuko ditugu. Lehena ZEOko ikaslea zen Madrilen eta filmografia garrantzitsua garatu zuen han, 1979an Gernikako bonbardaketari buruzko

de la identidad propia” Santiago de Pabloren (ed.), Los cineastas. *Historia del cine en Euskal Herria*. 1896-1998 liburuan, Antso Jakituna Fundazioa, Gasteiz, 1998, 209-238 orr.

⁴⁹ Imanol Uribek 90ko hamarkadara bitartean utzitako filmografian sakontzeko, ikus Angulo, J., Heredero, C. F. eta Rebordinos, J. L., *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1994.



La fuga de Segovia (Imanol Uribe)

Una vez más centrándonos en los directores 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 los que 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 el camino de la ficción. Éste 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 a 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.⁴⁹

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.

⁴⁹ Para profundizar en la filmografía de Imanol Uribe hasta principio de los años 90, véase Angulo, J., Heredero, C. F. y Rebordinos, J. L., *Entre el documental y la ficción. El cine*



Once more concentrating on directors and their feature films, the list of twenty-eight films made in the Basque Country during this decade might be divided *grosso modo* into three main blocs: those directors that had already made films in the Basque Country previously, those that decided to return (mainly from Madrid) and those who made their debuts that decade. Amongst the small number of figures (at least those who had made feature length films) comprising the first of these blocs, one should highlight the return to documentaries of Fernando Larruquert, now accompanied in direction by Juan Ignacio Lorente in *Agur Everest* (Goodbye Everest, 1981); followed by Imanol Uribe with *La fuga de Segovia* (Escape from Segovia, 1981). Once more basing his film on real events linked to the recent history of ETA, Uribe was already in transit on course towards fiction. This was confirmed by his next feature, *La muerte de Mikel* (The death of Mikel, 1984), which completed his Basque-themed “trilogy,” and *Adiós pequeña* (Bilbao Blues, 1986), which clearly addressed the gender issue. Uribe was the most prolific Basque filmmaker in the 1980s and his next project was released the following decade. Produced by Aiete and Ariane Films

moteca Vasca, 1999). Furthermore, there is a more abbreviated overview focusing on the concepts of nation and gender in Casilda de Miguel, “El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia,” in *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, ed. Santiago de Pablo (Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998), pp. 209-238.



Akelarre (Pedro Olea)

Ikuska 2 lana filmatzeko Euskal Herrira itzuli zen arte. Ongi laburbiltzen du berorren ibilbidea:

“Madrilen Fraderekin lan egiteari utzi behar izan nion. *Tormento* (1974) egin nuen, arrakasta; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), arrakasta; *La Corea* (1976), kale; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), arrakasta. Orduan *Akelarre* egin nahi izan nuen, Euskal Herrian kokatutako sorginei buruzko istorioa. Fraderi aipatu nion eta berak, berriz, ez zitzaiola inori interesatzen esan zidan. Franco hil zen, gobernu autonomikoa etorri zen eta pentsatu nuen: hau utziko dut, filmak bata bestearen atzetik egiteaz nekatu naiz. *Akelarre* muntatu nahi dut. Eta Euskal Herrira etorri behar izan nuen, euskara klaseetan matrikulatu eta diru-laguntzak eskatzen hasi nintzen eta *Akelarre* egiten bukatu nuen, baina lauzpabost urte behar izan nituen horretarako.”⁵⁰

⁵⁰ Egileari 2005eko abuztuan egindako elkarrizketa.

Azkenik, 1983an filmatu zen *Akelarre*. *El País* egunkariko kritikari Diego Galáñen hitzetan “intelligentzia egindako lan profesionala da, batzuetan liluragarria eta, edonola ere, atmosfera iradokitzailea sortzen duena,”⁵¹ eta, ziur asko, horrek lagundu egingo zuen bere filma 1984ko Berlingo Jaialdiko Sail Ofizialera gonbidatua izateko orduan. Aldiz, hamarkada hartan egin zuen beste metraje luzeak, alegia, Alfredo Landa eta Imanol Arias protagonista zituen *Bandera negra* (1986) filmak ez zuen hainbesteko arrakastarik lortu eta Oleak 1988an Eusko Jaurlaritzarekin izandako haserre baten hasiera izan zen, Madrilera bueltarazi zuena.

Eloy de la Iglesia Madrildik itzuli zeneko kasua ere interesagarria da: ez zen ZEOtik igaro, baina eskarmentua telebistan jaso zuen eta laurogeiko hamarkadaren erdialderako hainbat arrakasta zituen bere

⁵¹ *El País*, 9/3/1984.

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...”⁵⁰

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”,⁵¹ 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

de Imanol Uribe, Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, San Sebastián, 1994.

⁵⁰ Entrevista con el autor en agosto de 2005.

⁵¹ *El País*, 9/3/1984.

yet filmed outside the Basque Country, it ultimately became one of his most successful films: *El rey pasmado* (The dumbfounded king, 1991), an adaptation of the novel *Crónica del rey pasmado* (Chronicle of the dumbfounded king) by Gonzalo Torrente Ballester.⁴⁹

Amongst those that returned home to make films after having worked for some time outside the Basque Country, I would mention Pedro Olea and Eloy de la Iglesia. The former, a student at the Official Cinematographic School in Madrid, had developed a significant film career there until his return to the Basque Country in 1979, where he filmed *Ikuska 2* about the bombardment of Gernika. He himself has described his career in brief:

“I had to stop working in Madrid where I was working with Frade. I made *Tormento* (1974), a success; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), a success; *La Corea* (1976), a disaster; [and] *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), a success. Then I wanted to do *Akelarre*, a story about witches in the Basque Country; I told Frade this and he told me that no one was interested in that. This coincided with the death of Franco, an autonomous government and I said to myself: stop all this, I’m tired of making film after film. I want to make *Akelarre*. I had to come to the Basque Country, I signed up for Euskara classes, began to ask for grants and ended up making *Akelarre*, although it took four or five years to do so...”⁵⁰

Akelarre was finally shot in 1983. Diego Galán, film critic for the *El País* newspaper, saw in it “a professional job made intelligently, which translates into crea-

⁴⁹ For more on the films of Imanol Uribe up to the early 1990s, see J. Angulo, C. F. Heredero and J. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe* (Donostia / San Sebastián: Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, 1994).

⁵⁰ Interview with the author in August 2005.



El pico (Eloy de la Iglesia)



filmografian. *El pico* (1983) Bizkaian eta, batez ere, Bilbon giroturik zegoen; baina Henri James-en *The turn of the screw* eleberraren moldaketa zen *Otra vuelta de tuerca* (1985) filmarekin lortu zuen Eloy de la Iglesia Eusko Jaurlaritzaren diru-laguntza. Zuzendari zarautzarrak argi hitz egin zuen emaitzari buruz: “Filmak ez zuen funtzionatu leihatiletan eta ez nuen jarraipenik izan euskal zinemagile gisa.”⁵²

Metraje luzearen eremuaren estreinakoz aritu zirenen artetik, Montxo Armendariz nafarra nabarmenduko dugu hemen, Elías Querejeta ekoizle zuela ezusteko ederra eman baitzuen *Tasio* (1984) lanarekin eta, denborak aurrera egin ahala, sona handiko euskal zuzendarien artean bere lekua lortu baitu. Bere *opera prima* dokumental eran egindako aurreko esperientzia batetik jaio zen, *Carboneros de Navarra* (1981): Armendariz protagonistetako batekin (Anastasio Ochoa) txundituta geratu zen eta zilegi jo zuen haren bizitza zinemara eramatea, fikziozko film luze gisa. Ahalegin horrek eman zezakeen fruiturik preziatuena jaso ahal izan zuen: kritikak gorestea eta publikoak maitatzea. Armendariz autodidaktak asko ikasi zuen Elías Querejetarekin izan zituen elkarrizketetatik, hernaniarrak esperientzia handia baitzuen jada zinemaren munduan. Biek batera sinatu zutenbere hurrengo metraje luzea izango zenaren gidioia, *27 horas*-en (1986). Nafarrak Erreterian elektronika-irakasle zebilela ezagutu

⁵² Hainbat egile, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Euskadiko Filmategia/Donostiako Nazioarteko Zinemaldia, Donostia, 1996, 167. orr.



Tasíoren filmazioa (Montxo Armendariz)

Rodaje de *Tasio* (Montxo Armendariz)

Filming *Tasio* (Montxo Armendariz)

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) ya estaba ambientada en Bizkaia y principalmente en Bilbao, 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 zarautarra fue claro respecto al resultado: “La película no funcionó en taquilla y no tuve continuidad como cineasta vasco.”⁵²

Entre quienes debutaron en el terreno del largometraje destacaremos aquí al navarro Montxo Armendariz, 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 *opera prima* partía de una experiencia previa en forma de documental, *Carboneros de Navarra* (1981); Armendariz 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 Armendariz supo aprender mucho, pues el hernaniarra tenía ya mu-

ting an at times fascinating and always suggestive atmosphere,⁵¹ which must have helped in the fact that it was invited to participate in the official section of the Berlin Film Festival in 1984. His other feature length film that decade, *Bandera negra* (Black flag, 1986) with Alfredo Landa and Imanol Aroas, was less successful. It was the reason for Olea’s falling out with the Basque Government in 1988, which led him to return to Madrid.

Eloy de la Iglesia’s return to Madrid was also interesting: instead of going back to the Official Cinematographic School he gained some experience in television, and by the mid-1980s he had already had a number of hit films under his belt. His *El pico* (The fix, 1983) was set in Bizkaia and mainly in Bilbao, and he was subsidised by the Basque Government to adapt Henry James’ *The Turn of the Screw* into *Otra vuelta de tuerca* (1983). The director from Zarautz had a clear idea of the end result: “The film didn’t work at the box-office and I wasn’t consistent as a Basque filmmaker.”⁵²

Among those who debuted in the field of feature length films I would highlight here the Navarrese Montxo Armendariz, who took everyone by surprise (with Elías Querejeta as producer) for his *Tasio* (1984). With time, he has become one of the most prestigious Basque directors. His *opera prima* was based on a previous experience in documentary form: *Carboneros de Navarra* (Charcoal burners of Navarre, 1981). Armendariz was captivated by one of the protagonists of this documentary, Anastasio Ochoa, and thought it was possible to bring his life to film in the fictional feature length format. The result was a Basque film that achieved the difficult double task of both critical and popular acclaim. He maintai-

⁵¹ *El País*, 9 March, 1984.

⁵² Various Authors, *Conocer a Eloy de la Iglesia* (Donostia / San Sebastián: Euskadiko Filmatagia/Donostiako Nazioarteko Zinemaldia, 1996), p.167.

⁵² VV AA, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Euskadiko Filmatagia/Donostiako Nazioarteko Zinemaldia, San Sebastián, 1996, p.167.



Ander eta Yul (Ana Díez)

zuen gazteriarekin izandako harremanetik abiatu ziren: gazteek drogekiko zuten menpekotasunak eta euren nihilismoak txundituta zeukaten zinemagilea, berak euren adinarekin zuen idealismoaren guztiz bestelakoak baitziren.⁵³

Ez dugu tokirik hemen euskal zinemaren une historiko hartan parte hartu zuten gainerako zinemagileen filmak luze aipatzeko: Javier Rebollo eta 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), etab... Eta, horretaz ari garela, benetako eklosio horren erdian, emakume bakarrak egin zuten

bidea. Ana Díezek, bere *Ander eta Yul* (1988)⁵⁴ lan ausartarekin, leku nabarmena merezi du gure zinemari. Edonola ere, hurrengo bi hamarkadak aztertzean ikusiko dugunez, oso aktibo jarraitzen du gaur ere belaunaldi horren zati handi batek eta, zalan-tzarik gabe, eragin nabarmena izan dute laurogeita hamarreko hamarkadan heldu zirenen, nahiz XXI. mendeko euskal zinemagileengan jarraian aztertuko dugun bezala.

⁵⁴ Octavi Martík El País egunkarian 1989/1/13an egindako kritika: “*Ander eta Yul* mundu errealean gertatzen den fikzioa da, mundu horren ezaugarriez blai dago eta protagonistek manikeismotik bizirik ateratzen saiatzen dira. Joko zaila da, arriskutsua, gidoian nahiz errealizazioan beharrezko eta nahitaezko elementuak baino ez erabiltzeko tematu direlako funtzionatzen duena, informazioen metaketatik, naturalismotik eta errepikapenetik ihesi eginez.”

⁵³ Egileari egindako elkarrizketa 2008/2/5.

cha experiencia en el mundo del cine. El guión 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: sus adicciones a las drogas y nihilismo le habían impactado extraordinariamente porque contrastaban con el idealismo que él había vivido a su edad.⁵³

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), Antxon Ezeiza (*Ke arteko egunak*, 1989), etc... Por cierto, en toda esta auténtica eclosión, sólo hubo espacio para una mujer, Ana Díez, que con su valiente *Ander eta Yul* (1988),⁵⁴ también merece un lugar destacado en nuestro cine. En todo caso, buena parte de esta generación sigue hoy muy activa, como veremos al analizar las dos décadas siguientes y, sin duda, ha ejercido una influencia notable entre quienes llegarán más tarde en los noventa y entre los cineastas vascos del siglo XXI.

⁵³ Entrevista con el autor, 5/2/2008.

⁵⁴ 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 éste, intentando los personajes sobrevivir al maniqueísmo. Es un juego difícil, arriesgado, que funciona porque tanto el guión como la realización han procurado manejar únicamente los elementos necesarios, imprescindibles, huyendo de la acumulación de informaciones, del naturalismo y la redundancia.”

ned lengthy conversations with Elías Querejeta, from which the self-taught Armendariz learned a lot, given that the director from Hernani already had a lot of experience in the film world. Indeed, both of them officially wrote the script for his second feature length film, *27 horas* (27 hours, 1986). They based the film on the Navarrese director’s youth as an electronics teacher in Errenteria (Gipuzkoa): his drug addiction and nihilism had influenced him profoundly because they contrasted so sharply with the idealism he had experienced at his age.⁵³

There is not sufficient space here to expand on the films of all the other Basque filmmakers who formed part of this historic moment in Basque cinema: Javier Rebollo and Juan Ortuoste (*Siete calles*, Seven streets, 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno*, Eternal flame, 1984), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera*, Raging wind, 1988), José María Tuduri (*Crónica de la guerra carlista*, An account of the Carlist War, 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, Scorpion, 1988), and so on. By the way, there was only space for only one woman during this real transformation: Ana Díez, who, with her brave *Ander eta Yul* (Ander and Yul, 1988),⁵⁴ also deserves a significant place in our cinema. In any event, many of this generation are still active, as we will see when examining the following decades. And there is no doubt that they have greatly influenced the Basque filmmakers that followed them in the 1990s and the twenty-first century.

⁵³ Interview with the author, 5 February, 2008.

⁵⁴ Octavi Martí’s review in *El País* (13 January, 1989) said: “*Ander eta Yul* is a fictional story which takes place in the real world, imbued with features from this world, with its characters trying to survive by Manichaeism. It is a difficult risky game, which works because both the script and the production have managed to handle only the necessary essential elements, fleeing from any accumulation of information, from naturalism and from redundancy.”

90eko hamarkadatik gaur egunera

De los 90 a la actualidad
From the 1990s to the Present

Zenbait egilek jada adierazi bezala, 1985-1989 aldiari garrantzi gutxi egotzi zaio eta krisi alditzat ere jo izan da, hamarkadak, orokorrean, euskal zineman duen garrantziaren aldean, behinik behin: egia esan, lau urte haietan ekoiztutako filmek, oro har, arrakasta txikiagoa lortu zuten kritikaren nahiz publikoaren artean.⁵⁵ 1990etik aurrera, ekoizpen-baldintzak ere aldatu egin ziren, Eusko Jaurilaritzak martxan jarri baitzuen Kultura Sailaren menpeko merkataritza-izaeradun sozietate anonimo publikoa:

“Itzuli beharrik gabeko mekanismoen bitartez bideratu da ikus-entzunezko ekoizpenaren aldeko laguntza publikoa. Hala ere, merkatuan lehiakor izateko gai den ikus-entzunezko industria sortzeko sustapen-bide berriak erabiltzeko aukera aztertzen dabil Euskal Administrazioa. Aurrekoaz gain, funts publikoak aipatutako xedeetarako aplikatuta lortzen den errentagarritasuna ere handitu nahi da, ahal den heinean zilegi izan dadin funts horiek berreskuratzea, ikus-entzunezko ekoizpenetan zuzenki parte hartuta eta lortutako produktuak era egokian banatu eta salduta.”⁵⁶

Neurri berriek hasiera-hasieratik sortu zuten polemika euskal zinemagileen artean. Euskal Administrazioaren gehiegizko kontrola salatu ondoren, aurreko hamarkadako zinemagile nagusietako batzuk Madrilerara jo zuten. Zehazkiago, Pedro Olea eta Imanol Uribe izan ziren Espainiako hiriburura urrundu ziren lehenak. Lehenak aldi berria hasi zuen bere filmografian, gai oso desberdinei helduz: *El día que nació* (1991), *El maestro de esgrima* (1992), *Morirás en Chafarinas* (1995) eta *Más allá del jardín* (1996). Bigarrenak, berriz, aipatu bezala, *La luna negra* (1990) filmatu ondoren eta *El rey pasmado* (1991) lanetik hasita, hainbat arrakasta izan zituen jarraian,

⁵⁵ Iritzi horrekin bat egiten dute, adibidez, Santiago de Pablok eta Carlos Roldán Larretak.

⁵⁶ 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

La etapa 1985-1989 ha sido ya señalada por varios autores como un período de menor importancia 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.⁵⁵ 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.”⁵⁶

Las nuevas medidas adoptadas fueron desde el primer momento polémicas entre los cineastas vascos. 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 nació yo* (1991), *El maestro de esgrima* (1992), *Morirás en Chafarinas* (1995) y *Más allá del*

The period 1985-1989 has been described already by many observers as a less important era or even a crisis moment within the more generally important decade of the 1980s for Basque cinema. It is true that the films produced during these four years were generally less successful for both the critics and the general public.⁵⁵ Production conditions also changed with the coming of the 1990s because the Basque Government set up a public, profit-making company that was subject to the department of culture:

“Public support for audio-visual production has been developed through aid mechanisms from public funds. However, the Basque administration has introduced the possibility of using new development methods which facilitate the creation of an audio-visual industry capable of competing in the market. It is a question, moreover, of making profitable the application of public funding aimed at the promotion mentioned, making possible, to some extent, the recovery of these funds through direct participation in audio-visual productions and appropriate distribution and the sale of the products obtained.”⁵⁶

The new measures adopted were, right from the start, controversial for Basque filmmakers. Accusing the Basque public administration of an excessive level of control, several flagship directors of the previous decade left for Madrid. Specifically, Pedro Olea and Imanol Uribe were two of the first Basque directors who ended up settling in the Spanish capital. The former thus began a new stage in his filmography with a varied list of subjects: *El día que nació yo* (The day I was born, 1991), *El maestro de esgrima* (The fencing master, 1992), *Morirás en Chafarinas* (You'll die in the Chafarinas, 1995) and *Más allá del jardín*

⁵⁵ Comparten esta opinión por ejemplo Santiago de Pablo y Carlos Roldán Larreta.

⁵⁶ 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

⁵⁵ Santiago de Pablo and Carlos Roldán Larreta, for example, share this view.

⁵⁶ Decreee 174/1990 of June 26, by which the creation of the public company “Euskofilm PLC” was approved. The company was renamed “Euskal Media” in November.



Secretos del corazón (Montxo Armendariz)

kasurako, *Días contados* (1994) luzemetraian Juan Madrid-en eleberria egokituta edota *Bwana* (1996) filmean immigrazioaren fenomenoa jorratuta. Kasu bietan aintzatespen eta sari ugari jaso zituen: laurogeita hamarreko hamarkadan Imanol Urbek bere burua berretsi zuen zinema espainiarreko izen handi gisa. 1990ean Montxo Armendariz ere Madriler a joan zen eta *Las cartas de Alou* (1990) lanarekin immigranteak protagonista zituen zinemaren aitzindari izan ondoren, gazteen kezkez arduratutako bere zinema hiritarrera itzuli zen *Historias del Kronen* (1994) filmarekin. Dena den, berotasun are handiagoz hartu zuten bere bosgarren film luzea, *Secretos del corazón* (1997), alegia. Imanol Urbek eta Andrés Santanak ekoiztu zuten eta hamaika sari jasotzeaz

gain, 1998an Oscarretarako hautagai izan zen, ingelesez filmatu gabeko filmen kategorian.⁵⁷ Panorama zailak baikortasunik bultzatuko ez zuela pentsa litekeen arren, gaiak eta formak eraldatu zituen euskal zinemagile gazteen belaunaldi berri eta askotarikoa sortu zen, gehienak hirurogeiko hamarkadan jaiok: Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968)... Urbizuz arituko gara lehenik; metraje luzeko bere lehen filma eta euskal zinemako lehen komedia izan zena 1988an plazaratu zuen, *Tu novia está loca*

⁵⁷ Kultura Ministerioko datuen arabera, 1.200.086 ikusentzule izan zituen eta 4.274.071,60 € bildu zituen.

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). Sin embargo, mayor aún fue el entusiasmo que despertó su quinto largometraje, *Secretos del corazón* (1997), producido por Imanol Uribe y Andrés Santana, que recibiría un sinfín de premios y una nominación al Oscar como mejor película de habla no inglesa en 1998.⁵⁷

Cabría pensar que el complejo panorama no invitaba al optimismo, sin embargo surgió una nueva y muy plural generación de jóvenes cineastas vascos, nacidos en su mayoría en los años sesenta, que vino a renovar temáticas y formas: Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968)... 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 y Ernst Lubitsch y se había atrevido con el género, cosa que algunos no le perdonaron a finales de los políticamente agitados 80. Su segunda película, *Todo por la pasta* (1991), se adentraba en el terreno del *thriller* en un Bilbao muy “deteriorado”. El guión

(Beyond the garden, 1996). The latter, after filming *La luna negra* (The black moon, 1990), and as has been noted, had a string of hits beginning with *El rey pasmado* (1991), the adaptation of a novel by Juan Madrid in *Días contados* (Running out of time, 1994), and an examination of the immigration phenomenon in *Bwana* (1996). Both filmmakers received major recognition and numerous awards, and Imanol Uribe was confirmed as one of the great names of Spanish cinema in the 1990s. Montxo Armendariz also moved to Madrid in 1990 where, after pioneering film portrayals of immigrants as central characters in *Las cartas de Alou* (Letters from Alou, 1990), he returned to his urban youth-oriented cinema with *Historias del Kronen* (Stories from the Kronen, 1994). However, he achieved still more renown with his fifth feature film, *Secretos del corazón* (Secrets of the heart, 1997), produced by Imanol Uribe and Andrés Santana, which received an endless list of awards and an Oscar nomination for best foreign language film in 1998.⁵⁷

One might think that the complex outlook at this time was not very optimistic, yet a new and diverse generation of young Basque filmmakers mostly born in the 1970s emerged to renovate both topics and forms: for example, Julio Medem (born in 1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968), and so on. I will begin by discussing Urbizu, who had already taken his first steps in feature films in 1988 with *Tu novia está loca* (Your girlfriend is crazy), the first comedy in Basque cinema. He was inspired by Howard Hawks, George Cukor and Ernst Lubitsch, and had taken a risk with the genre; something that many people did not forgive him for at the close of the politically turbulent 1980s. His second film, *Todo por la pasta* (Anything for bread, 1991), was a thriller

⁵⁷ Según datos del Ministerio de Cultura el número de espectadores fue de 1.200.086 y la recaudación de 4.274.071,60 €.

⁵⁷ According to data from the Spanish Ministry of Culture, it was seen by 1,200,086 people and grossed €4,274,071.60.



Acción mutante
(Alex de la Iglesia)

izenburupean. Erreferentzia gisa Howard Hawks, George Cukor eta Ernst Lubitsch hartuta, generoarekin ere ausartu zen, baina politikoki asaldatua zen 80ko hamarkadaren bukaera hartan askok ez zioten atrebentzia barkatu. *Todo por la pasta* (1991) bere bigarren filmaren bidez *thriller*-aren eremuan sartu zen, oso “hondatuta” zegoen Bilbo batean. Gidoiaren azalean esaldi hau ageri zen: “Herrialde hone-tan, 53.979 poliziek zaintzen dute zure segurtasuna. Kontuz ibili.” Izan ere, ustelkeria polizial eta politikoz kutsatutako giroa zen nagusi filmean eta kritikariak (publikoak ez hainbeste) etorkizun handia ikusi zioten zuzendariari.⁵⁸ Enkarguzko zinema aldarrikatu du beti Enrique Urbizuk eta aldarrikapen horri eutsi zion bere hurrengo bi filmetan, zalantzarik gabe, ikasteko izan zen aldian egindakoak:⁵⁹ *Cómo ser infiel y disfrutarlo* (1994) eta *Cuernos de mujer* (1995). XX. mende-ko bere azken filma, *Cachito* (1996), Arturo Pérez-Reverteren eleberriarren egokitzapena izan zen, eta horrekin jasotako porrot komertzialak taxuzko istorio bat izan arte berriz ez zuzentzeko beharra ekarri

⁵⁸ Ángel Fernández Santos *El País* egunkarian (1991/8/31): “Bere ibilbidean bi film luze baino ez dituen Enrique Urbizu espainiar gaztea zuzendari fidagarria da jadanik, Espainiako zinemari ekarpen serioak egiteko gaitasun ugari eta onak ditu eta zeresana emango ere emango du. Talentu berezia erakutsi du jada, bere ofizioa aparteko eran menderatzeaz gain.”

⁵⁹ Enrique Urbizuren obran sakontzeko, ikus Angulo, J., Heredero, C. F. eta Rebordinos, J. L., *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 2003.



zuzendari bilbotarrari. Idaztera esertzeko garaia zuela ondorioztatu ondoren, Roman Polanskiren *La novena puerta* (1999) filmaren gidoia idatzi zuen eta, geroago, zuzendaritza lanetara itzuli zen, ikusiko dugun bezala, proiektu propioekin.

Álex de la Iglesia zuzendaritza artistikoaren ardura hartu zuen bere adiskide Enrique Urbizuren *Todo por la pasta* obran. Izan ere, broma artean adierazi ohi duenez, inguruan zuzentzeko gai zen jendea zuela ikusteak eragindako inbidiak bultzatu zuen zuzentzen hastera. Eta, beraz, Madrilera joan eta Almodóvarren ekoizpen-etxean agertu zen, film labur bat izan behar zuen baina azkenean *Acción mutante* (1992) metraje luzea bihurtu zen gidoiarekin. Komikien unibertsoaren eragin argia duen film horretan, industria-gizon boteretsu baten alaba bahitzen du ederren eta aberaskumeen aurka oldartzen den talde terrorista batek; Almodóvarren filmetan agertu ohi diren pertsonaien aurkako satira liteke.⁶⁰ 1995ean *El día de la bestia* plazaratu zuen, gehien gogoratzen den bere filmetako bat. Berriz ere, Jorge Guerricaechevarría adiskidearekin idatzi zuen gidoia: Barojaren pertsonaien eiteko euskal apaiz bat Madril oldarkorrera iristen da Gabonetan, ona izan arren, gaizkia eginez gizadia salbatzeko xedearekin. Kritika sozial ugari dituen komedia sataniko horrek sei Goya irabazi zituen, horien artean zuzendari onenari emandakoa. Bere filmografiako bigarren obrarekin lortutako

⁶⁰ Heredero, C. F., *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henareseko Zinema Festibala, Madril, 1997, 483. orr.



El día de la bestia
(Alex de la Iglesia)

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.⁵⁸ 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:⁵⁹ *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 respecto a la necesidad de no volver a dirigir hasta tener una historia decente. Dedujo que le tocaba sentarse a escribir, cosa que hizo firmando el guión 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

set in a “crumbling” Bilbao. The script had on its title page the sentence: “In this country, 53,079 police officers watch over you for your safety. Be careful.” Sure enough, this atmosphere of police and political corruption dominate the film and critics –more than the public– sensed a director with a promising future.⁵⁸ Urbizu has always defended custom-made cinema and his next two projects fulfilled this premise in a definite learning period:⁵⁹ *Cómo ser infiel y disfrutarlo* (How to be miserable and enjoy it, 1994) and *Cuernos de mujer* (Infidelity, 1995). His last film of the twentieth century, *Cachito* (1996), was an adaptation of a novel by Arturo Pérez-Reverte whose commercial failure made the director from Bilbao reconsider the need to wait until receiving a decent story before directing again. I suspect he felt the urge to sit down and write, something that produced the script for Roman Polanski’s *The Ninth Gate* (1999), before once again directing (as we will see) and now with his own projects.

⁵⁸ 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.”

⁵⁹ Para profundizar en la obra de Enrique Urbizu véase Angulo, J., Heredero, C. F. y Rebordinos, J. L., *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia-Fundación Caja Vital Kutxa, San Sebastián, 2003.

⁵⁸ Ángel Fernández Santos said in *El País* (31 August, 1991): “Enrique Urbizu, a young Spanish filmmaker with only two feature films under his belt, is already a reliable director, with many and more than capable qualities to make serious contributions to Spanish cinema; he will produce much to talk about and he has already shown signs of a unique talent, as well as an unusual command of his profession.”

⁵⁹ For more information on Enrique Urbizu’s work, see J. Angulo, C.F. Heredero and J.L. Rebordinos, *Enrique Urbizu. La imagen esencial* (Donostia / San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Fundación Caja Vital Kutxa, 2003).



Vacas (Julio Medem)

arrakastak narraziorako bere talentua, umorea eta borondate urratzailea berretsi zituen,⁶¹ eta hurrengo lanean norabidea aldatzera behartu zuen: *Perdita Durango* (1997). Barry Grifford-en eleberraren pantailaratzea da, Andrés Vicente Gómezek ekoiztua eta aurrekontu handia izan zuena (mila milioi pezetatik gora). Mende bukaeran iritsi ziren bere bi arrakastarik handienak publikoari begira: *Muertos de risa* (1999) eta *La comunidad* (2000).

⁶¹ *El País*, Casimiro Torreiroren kritika, 1995/10/25.

Julio Medem da 90eko hamarkadan asko nabarmenduko zen izenetako bat. Landa-eremuko giroak biltzen du *Vacas* (1992) bere lehen metraje luzea. Baso batek banatutako baserrietan bizi diren bi euskal familiaren arteko norgehiagoka kontatzen da filman. Naturak presentzia handia izango du beti Medemen zinema poetikoan. 1993an *La ardilla roja* zuzendu zuen, bere ibilbidean aurrerapauso handia izango zena: nazioarteko 48 sari lortu zituen lehen bi filmekin. *Tierra* (1996) Canneseko Jaialdiko Sail Ofizialean aurkeztu zen, baina *Los amantes del Círculo Polar*

dirigir –suele afirmar entre bromas– fue la envidia que le causó ver que había gente de su entorno capaz de hacerlo. De modo que marchó a Madrid y se presentó en la productora de Almodóvar con un guión 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.⁶⁰ En 1995 estrenó *El día de la bestia*, una de sus películas más recordadas. Escribió el guión 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,⁶¹ y le obligó a cambiar de rumbo en su siguiente: *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 llegaron a finales de siglo: *Muertos de risa* (1999) y *La comunidad* (2000). Julio Medem es otro de los nombres que van a despuntar extraordinariamente en los años 90. Un entorno eminentemente rural envolvía su primer largometraje, *Vacas* (1992), que desarrollaba la rivalidad entre dos familias vascas cuyos caseríos estaban separados por un bosque. La naturaleza estará siem-

Álex de la Iglesia had been in charge of artistic direction of *Todo por la pasta* by his friend Enrique Urbizu. In fact, his motivation to end up directing –he usually says jokingly– was down to the envy he felt seeing people around him capable of doing it. So he went to Madrid and introduced himself in Almodóvar's production company with a script for a short film that ultimately became a feature length film, *Acción mutante* (Mutant action, 1992). This film tells the story, in a universe influenced by the world of comic books, of the kidnapping of the daughter of a powerful industrialist by a terrorist group that wages war against good looking people and posh rich kids; and it satirised the very characters that usually frequent Almodóvar's films.⁶⁰ In 1995 Álex de la Iglesia's *El día de la bestia* (The day of the beast), one of his most memorable films, was released. He wrote the screenplay again together with his friend Jorge Guerricaechevarría: it involved a Basque priest straight out of a novel by Pio Baroja arriving in a hostile-feeling Madrid at Christmas time where he must be evil –in spite of his apparent goodness– in order to save humanity. This Satanic comedy full of multiple forms of social criticism won six Goya awards, including that for best director. The success of his second feature confirmed his narrative talent, sense of humour and willingness to transgress boundaries.⁶¹ It also forced him to change direction in his next film: *Perdita Durango* (Dance with the Devil, 1997). Here, he brought a novel by Barry Gifford to screen, with production by Andrés Vicente Gómez and a high budget (more than three million pesetas). His two most commercially successful films came at the close of the century: *Muertos de risa* (Dying of laughter, 1999) and *La comunidad* (Common wealth, 2000).

⁶⁰ Heredero, C. F., *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.

⁶¹ *El País*, crítica de Casimiro Torreiro, 27/10/1995.

⁶⁰ C.F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa* (Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997), p. 483.

⁶¹ Review by Casimiro Torreiro, *El País*, 27 October, 1995.

Daniel Calparsoreren lehen hiru filmak Euskal Herrian filmatu ziren eta, zalantzarik gabe, *Salto al vacío* (1995) izan zen eraginik handiena izan zuena.

(1998) filmarekin lortuko zuen behin betiko arrakasta. Azken horretan, maitasun-istorio bat kontatzen da, baina hainbat tolesdurarekin: familia-harremanak, adiskidetzea, Euskal Herriko historia garaikidea, eta abar.⁶²

Hainbat arrazoiengatik, Juanma Bajo Ulloa eta Daniel Calparsoro zuzendariak ez dira, agian, hain emankorrak izan, baina, zalantzarik gabe, oihartzun handia izan zuten urte haietan zineman egindako agerraldietan, batez ere, euren bi opera primekin: *Alas de mariposa* (1991) eta *Salto al vacío* (1995). Gasteizko Zinemak (bere ekoizpen-etxe propioa) eta Fernando Truebak (Oscarra irabazi zuen *Belle Époque* filmatu zuen urte berean) ekoiztu zuten gasteiztarraren lehen filma. Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean parte hartzeaz gain, Urrezko Maskorra ere irabazi zuen eta, harrezkero, ez da izan halakorik lortu duen euskal zinemagilerik. Irudi harriak sortzeko talentua erakutsi zuen berriz *La madre muerta* (1993) bere bigarren metraje luzean. Roldán Larretaren hitzetan, garrantzi handiagoa ematen dio “narratzeko moduari” “narratzen denari” baino.⁶³ 1997an Juanma Bajo Ulloak orain arteko euskal ekoizpeneko filmik arrakastatsuen plazaratu zuen, *Airbag*, umore lizunez eta ekintza burugabez betetako *road movie*-a. Oro har, kritikariek ez zioten norabide-aldaketa barkatu. Bestalde, Daniel Calparsoreren lehen hiru filmak Euskal Herrian filmatu ziren eta, zalantzarik gabe, *Salto al vacío* (1995) izan zen eraginik handiena izan zuena; filmeko indarkeria gordinak eta desesperazioak txundituta utzi zuen

⁶² Julio Medemen zineman sakontzeko, ikus J. Angulo eta J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmatagia/Huescako Zinema Festibala, Donostia, 2005 eta Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Málagaako Festibala/Cátedra, Madril, 2010.

⁶³ Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999, 314 eta 338 orr.



Alas de mariposa (Juanma Bajo Ulloa)

pre muy presente en el poético cine de Medem. En 1993 dirigirá *La ardilla roja*, que 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...⁶²

Los directores Juanma Bajo Ulloa y Daniel Calparsoro han sido quizás algo menos prolíficos por distintos motivos, 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

Julio Medem is another of the names that would break out in extraordinary fashion in the 1990s. His first feature length film, *Vacas* (Cows, 1992), which develops the theme of rivalry between two families whose farmhouses are separated by a wood, is set in a completely rural environment. Nature would always be present in Medem's poetical films. In 1993 he directed *La ardilla roja* (The red squirrel), which heralded another step forward in his career: indeed, his first two films won forty-eight international awards. His *Tierra* (Earth, 1996) was even presented at the official section of the Cannes Festival; although it was through *Los amantes del Círculo Polar* (Lovers of the Arctic Circle, 1998) that he gained definitive widespread public appeal with a film about love which harboured numerous hidden corners: family relationships, reconciliation, the contemporary history of the Basque Country, and so forth.⁶²

⁶² Para profundizar en el cine de Julio Medem véanse J. Angulo y J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmategia/Festival de Cine de Huesca, San Sebastián, 2005 y Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Festival de Málaga/Cátedra, Madrid, 2010.

⁶² For more information on Julio Medem's work, see J. Angulo and J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem* (Donostia / San Sebastián: Euskadiko Filmategia/Festival de Cine de Huesca, 2005) and Zigor Etxebeste, *Julio Medem* (Madrid: Festival de Málaga/Cátedra, 2010).



Yoyes (Helena Taberna)

Berlineko Festibala eta zuzendariaren izena etorki-zun oparoa zutenen zerrendan sartu zen (Almodóvarek berak ekoiztuko zuen bere bigarren lana).

la guztiz gizonezkoena zen egile-unibertsoan, Ana Díez metraje luzera itzuli zen, *Todo está oscuro* (1996) edo *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (1999) filmetako fikzioa *La mafia en la Habana* (2000) bezalako dokumentalekin uztartuz. Arantza Lazkanok film luze bakarra egitea lortu zuen, *Urte ilunak* (1991), eta gauza bera gertatu zitzaien Mirentxu Purroyri *Detrás del tiempo* (1993) obrarekin nahiz Nuria Ruiz Cabestanyri *Viaje de ida y vuelta* (2000) lanarekin. Bere opera primarekin emaitzarik onenak lortu zituen emakumezko euskal zuzendaria Helena Taberna izan zen, *Yoyes* (2000) filmarekin. 200.000 ikus-entzule baino gehiago eraman zituen zinemara eta nazioarteko hainbat sari irabazi zituen.

Laurogeiko eta laurogeita hamarreko hamarkadetakako euskal zinemagilerik garrantzitsuenen zerrenda berrikustean, argi eta garbi geratzen da lehen proiektuak Euskal Herrian filmatu ondoren Madrilera zango migrazio prozesu ia berdina gertatzen dela. Laurogeigarren hamarkadan filmak etxean filmatu

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 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.⁶³ En 1997, Bajo Ulloa realizó la que es a día de hoy la película de producción vasca más taquillera de la historia, *Airbag*, una *road movie* de humor gamborro y acción disparatada. En general, la crítica no le perdonó su cambio de rumbo. 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 producirá su segunda).

En un universo de autores muy mayoritariamente masculino, Ana Díez 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* (2000). Sólo un largometraje consiguió rodar Arantza Lazcano, *Urte ilunak* (1991), y lo mismo les sucedió a Mirentxu Purroy con *Detrás del tiempo* (1993) y Nuria Ruiz Cabestany con *Viaje de ida y vuelta* (2000). La directora vasca que obtendrá mejores resultados con su ópera prima será Helena Taberna, que con *Yoyes* (2000) consiguió llevar al cine a más de 200.000 espectadores y recibir numerosos premios internacionales.

The directors Juanma Bajo Ulloa and Daniel Calparsoro have been perhaps less prolific, for different reasons, yet their emergence during this time was also clearly important, especially with their respective first features: *Alas de mariposa* (Butterfly wings, 1991) and *Salto al vacío* (Jump into the void, 1995). In the case of Bajo Ulloa from Vitoria-Gasteiz, his film, produced by his own production company Gasteizko Zinema and Fernando Trueba (during the same year the latter's *Belle Époque* won an Oscar), both took part in the official section of the Donostia / San Sebastián Festival and won the Concha de Oro (golden shell) there; something that no other Basque filmmaker has achieved since then with his or her first film. *La madre muerta* (The dead mother, 1993), his second feature, once again showed off his gift for creating hard-hitting images in what Roldán Larreta classifies as a greater importance given to the “how” as opposed to the “what” when it comes to narration.⁶³ In 1997, Bajo Ulloa made what to date is the highest grossing Basque production in history, *Airbag*, a road movie full of coarse humour and crazy action. Generally speaking, the critics did not warm to his change of direction. Meanwhile, Daniel Calparsoro's first three films were shot in the Basque Country; and clearly, it was *Salto al vacío* (1995), whose crude violence and despair captivated the Berlin Festival, which had the biggest impact, pushing him to the forefront of promising newcomers (Almodóvar himself would produce his second film).

In a male-dominated universe of filmmakers, Ana Díez returned to feature length films with *Todo está oscuro* (Everything is dark, 1996), *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (Some girls cross their legs when they speak, 1999) and the documentary *La mafia en la Habana* (The mafia in Havana, 2000).

⁶³ Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1999, pp. 314 y 338.

⁶³ Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* (Donostia / San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999), pp. 314 and 338.

Ez da garatu aldizka euskal lurretan sortzen diren talentu guztiei zinema egiteko aukera emango dien euskal industria zinematografikorik.

eta finantzatzea lortu ondoren Madrilerara egin zuten Uribe, Olea edo Armendarizi gertatu bezala, hurrengo belaunaldiak ere Estatuko hiriburura joko du. XXI. mendearen hasieran Madrilen daude jada Medem, De la Iglesia eta Urbizu, eta azalpena berbera da: ez da garatu aldizka euskal lurretan sortzen diren talentu guztiei zinema egiteko aukera emango dien euskal industria zinematografikorik. Egia da salbuespenik egon badagoela, baina mekanismoak errepikatu egiten dira, gaur egun sintoma berberak nabari baitaitezke. XXI. mendea hasi zenetik igaro den hamarkada berrikusi baino lehenago, bi gertakari azpimarratu behar dira.

Lehenik eta behin, aztertu ditugun diktadura frankistaren ondorengo zinemagile belaunaldiak elkartu egiten dira gaur egun zinema aretoetan, euren lanak gehienetan Euskal Herriatik kanpoko enpresek ekoizten badituzte ere. Beteranoenen artean, nahiko aktibo agertu da Antonio Mercero, *La hora de los valientes* (1998) egin ondoren, *Planta 4ª* (2002) arrakastatsua eta *Y tú quién eres* (2007) xumeagoa filmatu zituen. Azken lan horrek Alzheimerren gaia jorratzen zuen eta, hain zuzen ere, gaitz horrek jota ezin izan zuen pertsonalki jaso 2010ean eman zioten ohorezko Goya. Beti artega, Pedro Oleak film bakarra zuzendu du mende honetan, *Tiempo de tormenta* (2003), baina lerro hauek idazten diren bitartean beste errodaje batean murgilduta dago, eta, besteak beste, *El pisito* lana antzerkira moldatzeko ardurara izan du eta ekoizle lanetan ere ibili da. Izan ere, berak bultzatu zuen 2003an bere adiskide Eloy de la Iglesiaren azken lana izango zena, hots, *Los novios búlgaros*, de la Iglesia 2006an zendu baino lehen. Montxo Armendarizek eta Imanol Urbibek aldizka ekoizten jarraitu dute. Nafarrak, bere ideiei beti leial, pantailara eraman du gure ezkutuko iragana (*Silencio roto*, 2001), musika ardatz bihurtu du (*Escenario móvil*, 2004), euskal literaturako obra nagusienetako bat moldatu du (*Obaba*, 2005) eta drama sozialak morbo izpirik gabe tratatu ditu (*No tengas miedo*, 2011). Aurretik Rosselliniren



Frío sol de invierno
(Pablo Malo)

Si algo puede constatarse al repasar la lista de 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 los 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 los Medem, De la Iglesia o Urbizu y la explicación vuelve a repetirse: no se ha desarrollado en el País Vasco una industria cinematográfica que permita hacer cine a toda esta cantidad de talentos que sí surgen de manera periódica en tierras vascas. Hay excepciones, cierto, pero los mecanismos se repiten pues ya son palpables los mismos síntomas en la actualidad. Para repasar la década que ya ha transcurrido desde que comenzara el siglo XXI, habremos de subrayar dos hechos.

En primer lugar, las dos generaciones de cineastas estudiadas desde el final de la dictadura franquista coinciden a día de hoy en la cartelera aunque sus trabajos sean muy mayoritariamente producidos por empresas no vascas. Entre los más veteranos, se ha mostrado bastante activo Antonio Mercero, que tras *La hora de los valientes* (1998), rodó además *Planta 4ª* (2002) con notables resultados en

Arantza Lazkano, meanwhile, managed to shoot just one feature length film, *Urte ilunak* (The dark years, 1991), and the same was true of Mirentxu Purroy, with her *Detrás del tiempo* (Behind time, 1993) and Nuria Ruiz Cabestany with *Viaje de ida y vuelta* (Return trip, 2000). The female Basque director who has achieved most success with her first feature is Helena Taberna. With *Yoyes* (2000), she gained 200,000 cinemagoers and received numerous international awards.

If one thing is demonstrated by looking at a list of the most important Basque filmmakers in the 1980s and 1990s, it is that there is an almost identical process of moving to Madrid after making their first features in the Basque Country. If people like Uribe, Olea and Armendariz moved to the state capital after being able to film and basically finance their 1980s films at home, the same would be true of the generation that followed them. With the coming of the twenty-first century, the likes of Medem, De la Iglesia and Urbizu were already in Madrid, and the explanation was the same: a film industry capable of housing all these talents that emerged periodically on Basque soil had not yet been developed in the Basque Country. There are, of course, exceptions yet the mechanisms repeat themselves because the same symptoms are still evident today. In order to



Obaba (Montxo Armendariz)



kamerarekin gertatu bezala, Armendarizenak uneoro bilatzen du "zinema erabiltzea oraina ulertu eta etorkizun hobe eta gizabidetsuagoa eraikitzeko."⁶⁴ Uribek lan literarioak zinemara ekartzeari ekin dio bakarka egindako hiru film luzeren bidez, *Plenilunio* (2000), *El viaje de Carol* (2002) eta *La carta esférica* (2007). Horrez gain, duela gutxi *Ciudadano Negrín* (2010) dokumental historikoa zuzendu du Carlos Álvarez eta Sigfrid Monleónekin batera.

Euskal zinemagileen ondorengo belaunaldiak beselako zortea izan du espaniar industria zinematografiko konplexuan. Mende honetan De la Iglesia eta Medem launa metraje luze egiteko gai izan dira. Bilbotarra *800 balas* (2002) ekoiztera ere animatu zen. Emozioaren aldeko apustu zintzoa eta zinemarentzako omenaldia egin nahi izan zituen, gainerako filmetan ohiko duen ironia alde batera utzita. *Crimen perfecto* (2004) lanarekin, galdutako publikoaren zati bat berreskuratu zuen eta ingelesez filmatutako *Los crímenes de Oxford* (2008) filmaren bidez, salto egin zuen berriro nazioartera, John Hurt eta Elijah Wood buru zituen aktore-taldearen laguntzarekin. Aldi berria hasi zuen handik gutxira: 2009ko ekainaren 21ean Arteen eta Arte Zinematografikoen Espainiako Akademiako presidente hautatu zuten eta, horrenbestez, ardura hori jasotzen duen lehen

⁶⁴ Egileari 2006ko abuztuan egindako elkarrizketa.

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 ha dirigido sólo una película en lo que va de siglo –*Tiempo de tormenta* (2003)– pero ya está enfrascado en otro rodaje mientras se redactan estas líneas, ha sido responsable de la adaptación al teatro de *El pisito* y ha ejercido igualmente tareas de productor, entre otras cosas. De hecho, él fue quien 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. Montxo Armendáriz e Imanol Uribe han seguido produciendo con periodicidad. El navarro, siempre fiel a sus ideas, lo ha hecho llevando a las pantallas nuestro pasado oculto (*Silencio roto*, 2001), sirviéndose de la música como eje (*Escenario móvil*, 2004), adaptando una obra cumbre de la literatura vasca (*Obaba*, 2005) o abordando dramas sociales sin atisbo de morbo (*No tengas miedo*, 2011). 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.”⁶⁴ Uribe ha emprendido el camino de las adaptaciones literarias con sus tres largometrajes en solitario, *Plenilunio* (2000), *El viaje de Carol* (2002) y *La carta esférica* (2007), mientras que recientemente ha codirigido junto a Carlos Álvarez y Sigfrid Monleón un documental histórico, *Ciudadano Negrín* (2010).

La siguiente generación de cineastas vascos ha corrido distinta suerte en la complicada industria cinematográfica española. De la Iglesia y Medem han sido capaces de sacar adelante cuatro largometrajes cada uno en lo que va de siglo. El bilbaíno se animó incluso a producir *800 balas* (2002), una sin-

look at the first decade of the twenty-first century, one should highlight two facts.

First of all, the two generations of Basque filmmakers since the end of the Franco regime coincide today on the billboards although the vast majority of their work is produced by non-Basque companies. Amongst the veterans, Antonio Mercero has remained quite active. After *La hora de los valientes* (A time for defiance, 1998), he also filmed *Planta 4ª* (The 4th floor, 2002), which did very well at the box-office and the more modest *Y tú quién eres* (Do I know you? 2007). The latter addresses the subject of Alzheimer's, an illness he would eventually suffer from and which prevented him from receiving an honorary Goya in person which he was awarded in 2010. Always restless, Pedro Olea has directed only one film so far this century –*Tiempo de tormenta* (Stormy weather, 2003)– yet he is already embroiled in another shoot while I write these lines. He has also been responsible for adapting *El pisito* (The little apartment) for the stage, and he has also worked on several projects as a producer, among other things. In fact, it was he who encouraged his friend, Eloy de la Iglesia, to make what would be his last film, *Los novios búlgaros* (Bulgarian lovers) before he died in 2006. Montxo Armendariz and Imanol Uribe have carried on producing now and again. The Navarrese, always faithful to his ideas, has done so by bringing to screen our hidden past (*Silencio roto*, Broken silence, 2001), using music as a focus (*Escenario móvil*, Mobile stage, 2004), adapting an outstanding work of Basque literature (*Obaba*, 2005), or exploring social drama without any trace of morbid fascination (*No tengas miedo*, Don't be afraid, 2011). His camera, like that of Rossellini before him, constantly looks for “film to help us understand the present and build a fairer and more human future.”⁶⁴ Uribe began a series of literary adaptations with his three solo feature length films, *Plenilunio* (Plenilune,

⁶⁴ Entrevista con el autor en agosto de 2006.

⁶⁴ Interview with the author in August 2006.



No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu)

euskal zinemagilea da. Ia bi urtez protagonista izan zen herrialdeko bizitza kulturean eta ikuspuntu berriak bultzatu zituen zinema espainiarrak bere publikoarekin duen harremanari dagokionez. Bitartean, *Balada triste de trompeta* (2010) idatzi eta zuzendu zuen –Jorge Guerricaecheverría adiskidearen laguntzarik gabe oraingoan– eta, obrarekin, bi Zilarrezko Lehoi lortu zituen (gidoirik onena eta zuzendaritzarik onena, hain zuzen ere) Veneziako Festibalean. Azken aldian bizi duen jardun etengabearen erakusgarri da bere hurrengo filma, *La chispa de la vida* (2011), ia bukaturik izatea.⁶⁵

Julio Medem donostiarrak publikoarekin zuen idioiari eutsiz hasi zuen XXI. mendea, *Lucía y el sexo*

(2001) lanaren bidez. Ondoren, *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003) lana plazaratu zuen, Euskal Herriko egoera politikoaren inguruko dokumentala. Azken horrek polemika eskerga sortu zuen Donostiako Nazioarteko 51. Jaialdian (2003ko iraila) estreinatu baino lehenago ere. Argi erakusten du, hortaz, Alderdi Popularraren bigarren legegintzaldiko azken garaian Espainiak bizi zuen une larriarekin erlazio zuzena zuela dokumentalak, hasiera-hasieratik. Espainiako komunikabide eskuindarrak euskal zuzendariari oldartu zitzaizkion, oso demokratikoa izan ez zen kanpainen. Haatik, zinema, dokumentu historiko beharrean, historiako eragile zuzen bihurtu zuen Medemek. Donostiarrak bere aukera estetiko eta narratiboetako batzuk indartu zituen hain errentagarri suertatu ez ziren *Caótica Ana* (2007) eta *Habitación en Roma* (2010) lanetan.

⁶⁵ Jesús Angulo eta Antonio Santamarina Álex de la Iglesia irburuzko liburua prestatzen ari dira gaur egun, eta Euskal Filmmategiak argitaratuko du.

cera apuesta por la emoción y un homenaje al cine desde una mirada sin las ironías habituales de otras de sus películas. Con *Crimen perfecto* (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 alcanza tal responsabilidad. Durante casi dos años asumió un papel protagonista en la vida cultural del país revelándose como un carismático impulsor de nuevos puntos de vista respecto a la relación del cine español con su público. Entretanto, dirigió y escribió, esta vez sin su habitual co-guionista Jorge Guerricaecheverría, *Balada triste de trompeta* (2010), que obtuvo precisamente dos leones de plata al mejor guión y mejor dirección en el Festival de Venecia. Da testimonio de su febril actividad en los últimos tiempos el hecho de que su próxima película, *La chispa de la vida* (2011) ya esté casi terminada.⁶⁵

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 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), lo que confirma que su filme está directamente relacionado, incluso desde su origen, con el tenso momento que se vivió en España en los últimos tiempos de la segunda legislatura del Partido

2000), *El viaje de Carol* (Carol's journey, 2002) and *La carta esférica* (The nautical chart, 2007); while recently he co-directed (together with Carlos Álvarez and Sigfrid Monleón) a historical documentary, *Ciudadano Negrín* (Citizen Negrín, 2010).

The following generation of Basque filmmakers has experienced a different kind of fortune in the complicated Spanish film industry. De la Iglesia and Medem have each been able to bring out four feature length films so far this century. De la Iglesia, from Bilbao, even brought himself to produce *800 balas* (800 bullets, 2002), a sincere attempt at emotion and a tribute to cinema from a perspective that was not, for once, full of the irony present in his other films. With *Crimen perfecto* (The perfect crime, 2004), he recovered some of the ground he had lost at the box-office and with *The Oxford Murders* (2008), filmed in English, he took a new step into the international scenario aided by a cast headed by John Hurt and Elijah Wood. Shortly afterwards, he began a new era: On 21 June, 2009, he was elected president of the Spanish Academy of Cinematographic Arts and Sciences, thus becoming the first Basque filmmaker to hold such an important position. He took a leading role in the cultural life of the country for almost two years, showing himself to be a charismatic promoter of new perspectives regarding the relationship between Spanish cinema and its public. In the meantime, he directed and wrote, this time without his customary co-screenwriter Jorge Guerricaecheverría, *Balada triste de trompeta* (The last circus, 2010), which won two Silver Lions for best script and best director at the Venice Festival. Evidence of his hectic activity of late can be seen in the fact that his next film, *La chispa de la vida* (The spark of life, 2011) is now almost finished.⁶⁵

⁶⁵ Jesús Angulo y Antonio Santamarina están actualmente preparando un libro sobre Álex de la Iglesia que publicará la Filmoteca Vasca.

⁶⁵ Jesús Angulo and Antonio Santamarina are currently preparing a book about Álex de la Iglesia which will be published by the Basque Film Library.



Claude Chabrol - Enrique Urbizu

Enrique Urbizuk 2002an aurkeztu zuen *La caja 507*, askorengan lehen lanek sortutako itxaropenak berresteko balio izan ziona. *La vida mancha* (2003) obrarekin beste bultzada bat eman zien itxaropen haiei eta, gainera, Claude Chabrolek pertsonalki eman zion bilbotarrari Zinema Espainiarraren Nanteseko Jaialdian film onenari eskainitako Julio Verne saria. Enrique Urbizu bezalako zuzendari batek bere hurrengo proiektua, *No habrá paz para los malvados* (2011), aurrera ateratzeko ia zortzi urte itxaron behar izanak agerian uzten ditu industria espainiarrak dituen arazoetako batzuk. Antzeko zerbeit esan daiteke Bajo Ulloa eta Calparsorori buruz, 2005az geroztik ez baitute fikziorik filmatu (hurrenez hurren, *Frágil* eta *Ausentes*). Ibilbide nabarmenenak dituzten emakumezko bi euskal zuzendariak ere, alegia, Ana Díezek eta Helena Tabernak dokumentalaren bidea hartu dute. *Galindez* (2002) lehenaren kasuan, eta *Extranjeras* (2003) zein *Nagore* (2008) bigarrenari dagokionez. Hurrenez hurren, *Paisito* (2009) eta *La buena nueva* (2008) izan dira unera arte dituzten fikzio bakarrak. Aizpea Goenagak *Sukalde kontuak* (2009) lanarekin eta Maitena Muruzabalek, Candela Figueirarekin batera, *Nevando voy* (2008) filmarekin egin zuten debuta zinean.

Bestetik, arestian esandakoari gehitu behar zaio gaur egun gehienbat Euskal Herrian filmatzen jarraitzen duen euskal zinemagileen beste belaunaldi baten etorrera. Horietako askori buruz aritzeko, 1998ra arte egin behar dugu atzera, urte horretan erabaki baitzuen Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailak Kimuak programa martxan jartzea, Donostia Kulturako (Donostiako Udala) zinema unitatean egindako hausnarketaren ondoren eta euskal film laburren sustapen nazionala zein nazioartekoa sustatzeko asmoz. 2000. urtetik aurrera, bikain finkatu da programa eta profesional batzorde batek hautatutako film laburren katalogoari esker, mundu osoko jaialdi, telebista eta saltzaileengana iritsi da. Beste autonomia erkide-

Popular. Los medios de comunicación vinculados a la derecha española se ensañaron con el director vasco en una campaña que tuvo muy poco de 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 la misma. Sus dos siguientes trabajos, *Caótica Ana* (2007) y *Habitación en Roma* (2010) han acentuado algunas de las opciones estéticas y narrativas del donostiarra con menor suerte en taquilla.

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 mancha* (2003), Premio Julio Verne a la mejor película en el Festival de Cine Español de Nantes que Claude Chabrol entregó en persona al bilbaíno. Que a un director como Enrique Urbizu le haya costado casi ocho años sacar adelante un nuevo proyecto, *No habrá paz para los malvados* (2011), muestra algunos de los problemas por los que ha atravesado la industria española. Algo parecido podría decirse de Bajo Ulloa o Calparsoro, que no ruedan una ficción desde 2005 (*Frágil* y *Ausentes* respectivamente). Las dos directoras vascas de más destacadas trayectorias actualmente, Ana Díez y Helena Taberna, también han transitado el camino del documental: *Galíndez* (2002) en el caso de la primera y *Extranjeras* (2003) y *Nagore* (2008) en el de la segunda. *Paisito* (2009) y *La buena nueva* (2008) fueron respectivamente sus únicas ficciones hasta el momento. Debutaron Aizpea Goenaga con *Sukalde kontuak* (2009) y Maitena Muruzabal junto a Candela Figueira en *Nevando voy* (2008).

En segundo lugar, hay que sumar a todo lo dicho la llegada de una nueva generación de cineastas vascos que está rodando y produciendo todavía mayoritariamente en Euskadi a día de hoy. Para hablar de muchos de ellos tendremos que retroceder hasta 1998, momento en el que el Departamento

Julio Medem from Donostia / San Sebastián began the twenty-first century by continuing his love-affair with the box-office in *Lucía y el sexo* (Sex and Lucia, 2001); and then became involved in *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (The Basque ball, skin against stone, 2003), a documentary about the political situation in the Basque Country which generated much controversy even before it had premiered at the fifty-first Donostia / San Sebastián International Film Festival (September 2003). This confirmed that his film was directly related, even from its inception, to the tense moments being experienced in Spain during the second legislature of the Partido Popular. The right-wing Spanish media directed a none-too-democratic campaign against the Basque director. Thus Medem truly provided one of those moments when the cinema becomes an agent of history before even being a historical document. His next two works, *Caótica Ana* (Chaotic Ana, 2007) and *Habitación en Roma* (Room in Rome, 2010) underscored some of the aesthetic and narrative options favoured by the filmmaker from Donostia / San Sebastián, although with less box-office success.

In 2002, Enrique Urbizu premiered *La caja 507* (Box 507), a personal project which confirmed for many the expectations created with his early works and who saw once more another stimulus with his *La vida mancha* (Life marks, 2003). It received the Jules Verne Award at the Festival of Spanish Cinema in Nantes, and the director from Bilbao was handed the award personally by Claude Chabrol. That is has taken a director like Enrique Urbizu almost eight years to bring out a new project, *No habrá paz para los malvados* (There will be no rest for the wicked, 2011), demonstrates some of the problems the Spanish film industry has faced. One might say the same thing as regards Bajo Ulloa or Calparsoro, who have not made a fiction film since 2005 (*Frágil*, *Fragile* and *Ausentes*, *The absent*, respectively). The two most outstanding current female Basque directors,



Pagafantas (Borja Cobeaga)

goentzat eredu bihurtu da eta mugez gaindiko laudorioak jaso ditu.⁶⁶ Euskal zinemaren mesederako, talentuzko gazte talde bat sortu edota garatzea izan da bere meriturik handiena. Horietako askok metraje luzerako saltoa eman dute, baina badira beste asko film laburra baliozko formatu gisa aldarrikatzen dutenak. Oso luzea da Kimuak programatik igaro eta gutxira zerrenda komertzialetan agertu diren zuzendarien zerrenda: Asier Altuna, Aitzol Aramaio, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, Telmo Esnal, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Tinieblas González, Pablo Malo, Gorka

⁶⁶ J. Angulo, J. L. Rebordinos eta A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmatagia/Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 2006.

de Cultura del Gobierno Vasco, tras un proceso de reflexión llevado a cabo con la unidad de cine de Donostia Kultura (Ayuntamiento de San Sebastián), decide poner en marcha el programa Kimuak con la intención de intensificar la promoción nacional e internacional de los cortometrajes vascos. A partir del año 2000 el programa se consolida de manera extraordinaria y llega a través de sus catálogos de cortometrajes seleccionados por un comité de profesionales a festivales, televisiones y vendedores de todo el mundo. Pasa a convertirse en modelo confeso para otras comunidades autónomas y los elogios recibidos traspasan fronteras.⁶⁶ Su principal mérito ha consistido en haber favorecido el surgimiento y/o desarrollo de una serie de jóvenes talentos para el cine vasco. Muchos de ellos han dado el salto al largometraje, pero aún así son muchos los que reivindican con razón el corto como un formato válido en sí mismo. El listado de los directores que han pasado por el programa Kimuak y que poco después han hecho su aparición en la cartelera comercial es muy largo: Asier Altuna, Aitzol Aramaio, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, Telmo Esnal, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Tinieblas González, Pablo Malo, Gorka Merchán, Oskar Santos, Koldo Serra, Nacho Vigalondo, Txabi Basterretxea, Joxean Muñoz, etc.⁶⁷ Si la lista es especialmente numerosa, tal vez la principal novedad respecto a generaciones anteriores que también habían comenzado en el cortometraje, es

Ana Díez and Helena Taberna, have also taken the documentary path: *Galíndez* (2002) in the case of the former and *Extranjeras* (Foreign women, 2003) and *Nagore* (2008) in the case of the latter. *Paisito* (Small country, 2009) and *La buena nueva* (The good news, 2008) were, respectively, their only fictional features so far this century. Aizpea Goenaga debuted with *Sukalde kontuak* (Kitchen stories, 2009), as did Maitena Muruzabal, together with Candela Figueira in *Nevando voy* (Under the snow, 2008).

Secondly, one should add to all of the above the arrival of a new generation of Basque filmmakers which is still mostly filming and producing in the Basque Country as of today. In order to speak about many of them one would have to go back to 1998. It was at this moment when the Basque Government's Department of Culture, after a process of reflection undertaken in tandem with the cinema unit of Donostia Kultura (part of the Donostia / San Sebastián Town Hall), decided to set up the Kimuak programme with the aim of better distributing Basque short films at a national and international level. From 2000 onwards, this programme was consolidated in extraordinary fashion and, by means of its short film catalogues selected by a committee of professionals, reached festivals, television stations and distributors all over the world. It became a self-confessed model for other autonomous communities in Spain and the praise it received crossed borders.⁶⁶ Its main asset was that it encouraged the emergence and development of a group of young talents for Basque cinema. Many of them have taken the step into feature length films, yet many still also defend the short film, with some justification, as a valid format in itself. The list of directors who went through the Kimuak programme and that shortly afterwards appeared commercially at the box-office is

⁶⁶ J. Angulo, J. L. Rebordinos y A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia/Gipuzkoako Foru Aldundia, San Sebastián, 2006.

⁶⁷ Precisamente estos dos últimos han sido responsables de algunos notables ejemplos de la animación vasca (*La isla del cangrejo*, 2000) que no ha habido espacio aquí para citar. Entre sus más destacados representantes están también Juanba Berasategi (*Ahmed, príncipe de la Alhambra*, 1998), Iñigo Silva y Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio*, 2001), Gregorio Muro y Carlos Zabala (*El rey de la granja*, 2002), etc...

⁶⁶ J. Angulo, J. L. Rebordinos and A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco* (Donostia / San Sebastián: Euskadiko Filmategia/Gipuzkoako Foru Aldundia, 2006).



80 egunean (Jose Mari Goenaga, Jon Garaño)

Merchán, Oskar Santos, Koldo Serra, Nacho Vigalondo, Txabi Basterretxea, Joxean Muñoz, etab.⁶⁷ Zerrenda bereziki luzea da, baina metraje laburra jorratzen hasi zen aurreko belaunaldiaren aldean, oraingo belaunaldiko kideek zuzendari gisa beren ibilbidea has-tean eragin oso onuragarria duen tresna du. Arreta aipatuengana jartzen badugu, zaila da ardatz tematiko handiak, joera formalak eta, orobat, eskolak ezar-tzea. Aniztasuna da nagusi berriz ere, genero ugari jorratzen dira. Arazo sozialen batekin azpildutako ko-mediak presentzia handia du Borja Cobeagarengan lanean (*Pagafantas*, 2009; *No controles*, 2010), Al-

tuna eta Esnalengan (*Aupa Etxebeste*, 2005), Garaño eta Goenagarengan (*80 egunean*, 2010) eta –zientzia fikziorako joera handiagoarekin– Vigalondorengan (*Los cronocrímenes*, 2007; *Extraterrestre*, 2011). Beldurrezko zinematik eta *thriller*-ek ere jarraitzaile asko egin dituzte: zuzendari berrienarentzako Goya irabazi zuen Pablo Malo (*Frío sol de invierno*, 2004; *La sombra de nadie*, 2006), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, 2010) eta Luiso Berdejo (*The new daughter*, 2010). Dokumentalari dagokionez, eragin nabarmeneko adibi-deak ditugu, besteak beste, Arregi eta Goenagaren *Lucio* (2007), Goya sarietarako hautagai izan zena, edo Asier Altunaren *Bertsolari* (2011), 2011ko Zine-maldiko Sail Ofizialean sartu zena. Euskal gatazkari buruzko adibide bakarra aurki daiteke: *La casa de mi padre* (2008) Gorka Merchánena. Arrazoi soziologiko nahiz historikoak ere argudiatu litezke belaunaldi gazte horrek euskaraz aurreko belaunaldiak baino

⁶⁷ Hain zuzen ere, azken biek plazaratu dituzte euskal animazioko adibide esanguratsuenetako batzuk (*La isla del cangrejo*, 2000), espazio faltagatik, aipatu ezin izan ditugunak. Ordezkarri nabarmenen artean Juanba Berasategi (*Ahmed, príncipe de la Alhambra*, 1998), Iñigo Silva eta Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio*, 2001), Gregorio Muro eta Carlos Zabala (*El rey de la granja*, 2002) etab. aipa daitezke.

que ahora se dispone de una nueva herramienta que realmente ejerce una influencia muy positiva en los comienzos de sus carreras como directores. Si fijamos nuestra atención en los que han sido citados, es difícil establecer grandes ejes temáticos, corrientes formales o, en definitiva, escuela alguna. La pluralidad vuelve a reinar y son muchos los géneros abordados. La comedia más o menos ribeteada de problemas sociales está muy presente en el caso de Borja Cobeaga (*Pagafantas*, 2009; *No controles*, 2010), Altuna y Esnal (*Aupa Etxebeste*, 2005), Garaño y Goenaga (*80 egunean*, 2010) y, con mayor tendencia a la ciencia ficción, en Vigalondo (*Los cronocrímenes*, 2007; *Extraterrestre*, 2011). El terror y el *thriller* han encontrado también numerosos seguidores: el ganador de un Goya al mejor director novel Pablo Malo (*Fío sol de invierno*, 2004; *La sombra de nadie*, 2006), 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 *Bertsolari* (2011), de Asier Altuna, que formó parte de la sección oficial del Zinemaldi en 2011. Sobre el conflicto vasco sólo encontramos un único ejemplo en *La casa de mi padre* (2008) de Gorka Merchán. También podrían encontrarse explicaciones sociológicas e históricas al hecho de que esta joven generación rueda en euskera de una manera más frecuente y natural que las anteriores.⁶⁸

⁶⁸ En el terreno del cine en euskera, además de pioneros ya citados como Gotzon Elortza en los 50 y 60, Juanmi Gutiérrez y Antxon Ezeiza en los setenta y ochenta, cabe subrayar el esfuerzo realizado desde el Gobierno Vasco para producir en 1985 tres medimétrajes basados en obras literarias en euskera: *Hamaseigarrean aidanez* de Anjel Lertxundi (que dos años más tarde rodó también íntegramente en euskera el largometraje *Kareletik*), *Ehun metro* de Alfonso Ungría y *Zergatik panpox* de Xabier Eloorriaga.

very long: Asier Altuna, Aitzol Aramaio, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, Telmo Esnal, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Tinieblas González, Pablo Malo, Gorka Merchán, Oskar Santos, Koldo Serra, Nacho Vigalondo, Txabi Basterretxea, Joxean Muñoz, and so on.⁶⁷ If the list is especially numerous, perhaps what is most different from previous generations that also began in short films is that now they have at their disposal a new tool which exerts a truly positive influence on the start of their careers as directors. If we concentrate on those names cited above, it is difficult to establish major thematic ideas, formal currents or any definitive school. Diversity reigns once more and many genres are being explored. Quite finely crafted comedy is central in the case of Borja Cobeaga (*Pagafantas*, *Friend zone*, 2009; *No controles*, *Don't tell me what to do*, 2010), Altuna and Esnal (*Aupa Etxebeste*, *Come on Etxebeste*, 2005), Garaño and Goenaga (*80 egunean*, *For 80 days*, 2010) and, with more of a tendency towards science fiction, in Vigalondo (*Los cronocrímenes*, *Timecrimes*, 2007; *Extraterrestre*, *Extraterrestrial*, 2011). Horror films and thrillers also have their many followers: for example, Goya winner for best new director Pablo Malo (*Fío sol de invierno*, *Col winter sun*, 2004; *La sombra de nadie*, *The shadow of no one*, 2006), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, *BackWoods*, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, *For the good of others*, 2010) and Luiso Berdejo (*The New Daughter*, 2010). Documentaries are also quite typical, such as *Lucio* (2007) by Arregi and Goenaga, which was nominated for a Goya, and

⁶⁷ The latter two, specifically, have been responsible for some notable examples of Basque animation (*La isla del cangrejo/Karramarro uhartea*, *Crab island*, 2000) which space precludes discussing here. Amongst its most important exponents one also finds Juanba Berasategi (*Ahmed, príncipe de la Alhambra*, *Ahmed, prince of the Alhambra*, 1998), Iñigo Silva and Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio*, *The legend of the unicorn*, 2001), Gregorio Muro and Carlos Zabala (*El rey de la granja*, *King of the Farm*, 2002), and so forth.



Bertsolari (Asier Altuna)

maizago eta naturalago filmatzen duela azaltzeko.⁶⁸ Edonola ere, ordezkarietako batzuk Madrilera egin dute jada (Borja Cobeaga) euren proiektuek eskatzen duten industriaren bila, baita Estatu Batuetara ere (Luiso Berdejo).⁶⁹ Jakina, badira Kimuak programare-

kin loturarik ez duten salbuespenak, besteak beste, Roberto Castónek *Ander* filmatu zuen 2009an eta Pedro Aguilerak bi metraje luze egin ditu orain arte, *La influencia* (2007) eta *Naufragio* (2011).

⁶⁸ Euskarazko zinemari dagokionez, jada aipatu ditugun Gotzon Elortza (50eko eta 60ko hamarkadetan) edota Juanmi Gutiérrez eta Antxon Ezeiza (70eko eta 80ko hamarkadetan) bezalako aitzindariak gain, azpimarratzekoa da Euska Jaurilaritzak 1985ean euskarazko literatura lanetan oinarritutako hiru metraje ertain egin zuen ahalegina: *Hamaseigarrenean aidanez* (Anjel Lertxundi), *Ehun metro* (Alfonso Ungría) eta *Zergatik panpox* (Xabier Elorriaga).

⁶⁹ «Kimuak belaunaldi» horrek mugak gaintzeko duen borondatearen adibide gisa eta lan horretan beste euskal zinemagile batzuekin batera lortutako arrakasta erakusteko, Nanteseko 21. Festival du Cinéma Espagnol festibalean (2011ko apirila), euskal zinemagileek jaso zituzten banatu beharreko sei sarietako lau: Álex de la Iglesia, Borja Cobeaga, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Txaber Larreategi eta Josu Martínez. (*DEIA*, 2011/4/5). 2001az

geroztik, “La fenêtre basque” sail finkoa eskaintzen zaio festibalean euskal zinemari, Eusko Jaurilaritzaren Kultura Sailaren laguntzarekin.

En cualquier caso, algunos de sus representantes ya han emigrado a Madrid (Borja Cobeaga) o incluso a los Estados Unidos (Luiso Berdejo) en busca de la industria necesaria para sus proyectos.⁶⁹ También hay, por supuesto, algunas excepciones no vinculadas al programa *Kimuak* que vendrían a completar el paisaje; entre otros, Roberto Castón rodó *Ander* en 2009 y Pedro Aguilera ha dirigido dos largometrajes hasta el momento, *La influencia* (2007) y *Naufragio* (2011).

Bertsolari (2011), by Asier Altuna, which was part of the official section at Zinemaldia-the Donostia / San Sebastián International Film Festival in 2011. As regards the Basque conflict there is just one example, in *La casa de mi padre* (Black Listed, 2008) by Gorka Merchán. One can also find sociological and historical explanations for the fact that this young generation films more often and more naturally in Euskara than previous generations.⁶⁸ That said, some members have already moved to Madrid (Borja Cobeaga) or even the United States (Luiso Berdejo) in search of the necessary industry for their projects.⁶⁹ There are also, of course, certain exceptions not linked to the *Kimuak* programme that complete this landscape: amongst others, Rodolfo Castón filmed *Ander* in 2009 and Pedro Aguilera has shot two feature length films to date: *La influencia* (Influence, 2007) and *Naufragio* (Shipwreck, 2011).

⁶⁹ A modo de ejemplo de la voluntad de traspasar fronteras de esta «generación *Kimuak*» y de su éxito en este empeño, acompañados por otros cineastas vascos, cabe destacar aquí que en la 21ª edición del Festival du Cinéma Espagnol de Nantes (abril de 2011), cuatro de los seis premios que se repartían fueron a parar a directores vascos: Álex de la Iglesia, Borja Cobeaga, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Txaber Larreategi y Josu Martínez. (*DEIA*, 5/4/2011). Este Festival dedica desde 2001 una sección fija al cine vasco, “La fenêtre basque”, con la ayuda del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

⁶⁸ In the field of cinema in Euskara, as well as the already mentioned pioneers such as Gotzon Elortza in the 1950s and 1960s, and Juanmi Gutiérrez and Antxon Ezeiza in the 1970s and 1980s, one should highlight the efforts of the Basque Government to produce three medium-length films in 1985 based on literary works in Euskara: *Hamaseigarreanean aidanez* (Apparently, it happened the sixteenth time, by Anjel Lertxundi), *Ehun metro* (One hundred metres, by Alfonso Ugría) and *Zergatik panpox* (Why darling, by Xabier Elorriaga).

⁶⁹ By way of an example of the willingness to traverse borders on the part of this “*Kimuak* generation,” and of its success in this effort, accompanied by other Basque filmmakers, one should point out here that in the twenty-first edition of the Spanish Cinema Festival in Nantes (April 2011), four of the six awards handed out went to Basque directors: Álex de la Iglesia, Borja Cobeaga, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Txaber Larreategi and Josu Martínez. (*Deia*, 5 April, 2011). This festival has had, since 2001, a specific fixed section on Basque cinema, “La fenêtre basque” (the Basque window), with the support of the Department of Culture in the Basque Government.

Ondorioak

Conclusiones

Conclusions

Egin berri dugun mende baino gehiagoko Euskal Herriko zinemaren eta bere zuzendari nagusien gainbegira labur honetan industria-izaera alboratu dugu maiz, zinema arte gisa tratatzen duen ikuspegia hartzeko. Dena den, ezin da ukatu bi ikuspuntuak lotuta daudela berez. Euskal lurretako zinema mutuaren industria ahula ozta-ozta izan zen 20ko hamarkadan izenburu gutxi batzuk pantailara eramateko gai. Errepublikaren aldiarekin batera etorri zen zinema soinu-dunak ere ez zuen aldaketa kuantitatibo handirik ekarri. Geroago, Gerra Zibilak faxismoaren aurkako gerra-ahaleginarekin bat egiten zuen zinema bultzatzaera eraman zuen historiako lehen Eusko Jaurlaritza; aurrean zituzten zailtasunak kontutan hartuta, emaitza nabarmenak lortu zituzten gainera. Nemesio Sobrevilaren *Guernika* (1937) da horren adibiderik onena. Euskal propaganda zinematografikorako taldearen nahitaezko erbestea izan zen diktadura frankista odoltsuak eremu guztietan inposatu zituen kontrol mekanismo ugarien emaitzetako bat. Horren guztiaren eraginez, ia ez zen ekoizpen propiorik sortu zinema aparteko arrakasta lortzen ari zen garaian. Abangoardiako esperientziak eta dokumentalak izan ziren nagusi (edo bi ezaugarriak betetzen zituzten lanak), testuinguru politikoaren edo frankismoaren azken urteek berezko izan zuten joera apurtzaile sendoaren ondorioz. Basterretxea eta Larruquerten *Ama Lur* (1968) izan zen ur tanta bakarra euskal ekoizpeneko metraje luzerik gabeko basamortu hartan. Madrileria joan zirenek baino ez zuten lortu garaiko zinema espainiarra zen bezalako industria xume bantean normaltasunez sartzeari kasu batzuetan, zinema espainiarraren historiografiak bikaintzat jo ditu emaitzak (Erice, Zulueta etab.). Diktadorea hil eta Trantsizioa hasi zenean, euskal zinemaren izaerari buruzko eztabaidak piztu ziren, baina 1979an Auzonomaia Estatutua onetsi zenera arte itxaron behar izan zen, Eusko Jaurlaritzak baliabide ekonomiko bidez euskal zinemagileen belaunaldi aparta sorrarazteko (Armendariz, Uribe, Olea etab.). Belaunaldi

Este rápido repaso de más de un siglo al cine en el País Vasco a través de sus principales directores, ha orillado a menudo el aspecto más industrial para privilegiar una perspectiva centrada en el cine como arte. No obstante, es innegable que ambas aproximaciones están intrínsecamente ligadas. La raquítica industria cinematográfica del cine mudo en tierras vascas apenas fue capaz de llevar un puñado de títulos a las pantallas en los años 20. El paso al sonoro, coincidente con la etapa republicana, tampoco generó importantes saltos cuantitativos. Posteriormente, la Guerra Civil llevará al primer Gobierno Vasco de la historia a impulsar un cine volcado con el esfuerzo de guerra contra el fascismo que ofrecerá resultados notables si se tienen en cuenta las dificultades a las que se enfrentaban: *Guernika* (1937) de Nemesio Sobrevila es el mejor de los ejemplos. El forzoso exilio del equipo de propaganda cinematográfica vasca fue uno más de los resultados de los múltiples mecanismos de control que la sangrienta dictadura franquista impondría en todos los terrenos. Todo ello provocará una casi total ausencia de producciones propias en un momento en que el cine era extraordinariamente popular. Primaron las experiencias vanguardistas y documentales (o ambas a la vez), que venían impuestas por el contexto político o por la convicción rupturista propia de los últimos años del franquismo. *Ama Lur* (1968) de Basterretxea y Larruquert vino a poner un jalón en esta travesía del desierto que no había conocido largometraje de producción vasca. Sólo quienes viajaron a Madrid consiguieron trazar caminos que podríamos considerar normalmente insertados en una modesta industria cinematográfica como era la española de la época: en algunos casos los resultados han sido calificados desde la historiografía del cine español como excelentes (Erice, Zulueta, etc...). La muerte del dictador y el inicio de la Transición animaron los debates sobre la naturaleza del cine vasco, pero hubo que esperar a que el Gobierno Vasco, tras la aprobación del Estatuto de

This rapid examination of over a century of cinema in the Basque Country through its main directors has often skirted around the more industrial dimension in order to privilege a perspective focused on film as art. However, one cannot deny that both approaches are intimately connected. The precarious silent film industry on Basque soil was barely able to bring a handful of titles to the big screen in the 1920s. Nor were there any significant quantitative advances made with the invention of talking films, which coincided with the republic in Spain. Later, the Spanish Civil War brought with it the first ever Basque Government to promote a cinema embroiled in the war effort against fascism, which served up outstanding results if one takes into account the difficulties it faced: *Guernika* (1937) by Nemesio Sobrevila is the best example of this. The forced exile of the Basque film propaganda team was just one more example of the control mechanisms that the bloody Franco dictatorship imposed throughout its lands. All of this led to almost no Basque productions at a time when cinema was extraordinarily popular. Avant-garde experiences or documentaries (or both at the same time) dominated, but they were constrained by the political context or artists' own vanguard convictions during the last years of the Franco regime. *Ama Lur* (1968) by Basterretxea and Larruquert marked a milestone in this journey through the desert which had not even had a Basque-produced feature length film.

Only those who moved to Madrid managed to travel along paths which we might consider to be normally part of a modest film industry like that of Spain during this time: in some cases, the results have been classified as excellent by the historiography of Spanish cinema (Erice, Zulueta, and so on). The dictator's death and the beginning of a transition to democracy encouraged debate on the meaning of Basque cinema, but one had to wait for the Basque Government, following the passing of the statute of autonomy in



Jose Luis Rebordinos eta Alex de la Iglesia (Donostia Zinemaldia)
 Jose Luis Rebordinos y Alex de la Iglesia (Festival de San Sebastián)
 Jose Luis Rebordinos and Alex de la Iglesia (International Film
 Festival, Donostia/San Sebastian)

hura Madrilerara joan eta gero, sekulako beste belau-
 naldi batek hartu zuen lekukoa eta, arazoak berbe-
 rak izanik, bide beretik jarraitu zuten (Urbizu, De la
 Iglesia, Medem etab.). Agian gauza bera gertatzen
 ari zaio une honetan metraje laburrak sortu eta he-
 datzeko Kimuak programaren onurak izan dituzten
 euskal zinemagile gazteen talde handiari (Eusko
 Jaurlaritzak 1998az geroztik du abian programa). Eta
 azalpena berbera da berriz ere: Madrilgo edota Ho-
 llywoodeko imanekin lehia daitekeen industria baten
 falta... Gure zinematografiarako euskal talentuen
 jaiotzari dagokionez azken hiru hamarkadak bereziki
 emankorrak izan diren arren, ezinezkoa da baldintza
 hauetan etorkizuna igartzea, eta gutxi dira etxean ge-
 ratzeko beta duten zinemagileak, krisi egoera berria
 nahiz ikus-entzunezko iraultza dakartzaten garaiotan
 abesten jarraitzen duten itsaslaminen kantu erakar-
 garriak entzun eta gero. Euskal Herriko alor zinema-
 tografikoan industria baino talentu gehiago izan da
 beti. Nekez ebatziko da ekuazioa aldagaietako bat
 errotik aldatzen ez bada. Eta, jakina, ezin dugu espe-
 ro lehenak behera egin dezan...

Autonomía de 1979, avivara con medios económicos el nacimiento de una extraordinaria generación de cineastas vascos (Armendáriz, Uribe, Olea, etc...). Tras su marcha a Madrid, ésta fue relevada por otra también fenomenal que acabará encontrando similares problemas y emprendiendo el mismo camino (Urbizu, De la Iglesia, Medem, etc...). A un nutrido grupo de jóvenes cineastas vascos que mayoritariamente se han visto beneficiados por el programa Kimuak de promoción y difusión de cortometrajes que impulsa el Gobierno Vasco desde 1998, le puede estar pasando lo mismo en este momento. Y la explicación vuelve a ser la misma: la ausencia de una industria que pueda competir con el imán de Madrid, o incluso con el de Hollywood... Es imposible adivinar el futuro en estas circunstancias, pero sí cabe decir que, si bien las tres últimas décadas se han mostrado particularmente generosas en el surgimiento de talentos vascos para nuestra cinematografía, son muy escasos los cineastas que pueden permitirse permanecer en casa sin escuchar los nada irreales cantos de sirena que, pese a los nuevos tiempos de crisis y revolución audiovisual general, siguen llegando. En el País Vasco ha habido más talento que industria en el ámbito cinematográfico. La ecuación presenta difícil resolución si una de las dos variables no sufre un cambio radical. Y, claro, no cabe desear que la primera disminuya...

1979, to rekindle with financial support the birth of an extraordinary generation of Basque filmmakers (Armendariz, Uribe, Olea, and so forth). After this generation moved to Madrid, another phenomenal generation took over which would end up having similar problems and taking the same route (Urbizu, De la Iglesia, Medem, and so on). The same thing might be happening now to a large number of young Basque filmmakers who in the main have benefited from the Kimuak programme to promote and diffuse short films sponsored by the Basque Government since 1998. And the explanation is the same: the absence of an industry that can compete with the magnet of Madrid, or even with that of Hollywood. It is impossible to guess what the future might hold in these circumstances, but one should point out that if the last three decades have been particularly generous in the emergence of Basque talents for our cinematography, there are very few filmmakers who have the luxury of staying at home without hearing the sirens' calls which, in spite of new times of crisis and a widespread audio-visual revolution, continue to arrive. In the Basque Country there has been more talent than industry in the cinematographic sphere. This equation will only be resolved with some difficulty if the second variable does not undergo radical change. And of course, one hopes that the first does not wane.

Euskal zinemagileen film ikusienak*

Las películas de cineastas vascos más vistas / The Most Popular Films by Basque Filmmakers

FILMAK PELÍCULAS FILMS	IKUS-ENTZULEAK ESPECTADORES AUDIENCE	FILMAK PELÍCULAS FILMS	IKUS-ENTZULEAK ESPECTADORES AUDIENCE
<i>La guerra de papá</i> (1977), Antonio Mercero	3.524.450	<i>Secretos del corazón</i> (1997), Montxo Armendariz	1.200.086
<i>Las chicas con las chicas</i> (1967), Javier Aguirre	2.615.337	<i>Los placeres ocultos</i> (1977), Eloy de la Iglesia	1.170.700
<i>Los que tocan el piano</i> (1968), Javier Aguirre	2.302.883	<i>La muerte de Mikel</i> (1984), Imanol Uribe	1.169.384
<i>Airbag</i> (1997), Juanma Bajo Ulloa	2.195.715	<i>Planta 4ª</i> (2002), Antonio Mercero	1.143.301
<i>Soltera y madre en la vida</i> (1969), Javier Aguirre	2.118.554	<i>De profesión sus labores</i> (1970), Javier Aguirre	1.132.845
<i>Tormento</i> (1974), Pedro Olea	2.044.876	<i>Un hombre llamado flor de otoño</i> (1978), Pedro Olea	1.097.737
<i>Muertos de risa</i> (1999), Álex de la Iglesia	1.669.951	<i>Techo de cristal</i> (1971), Eloy de la Iglesia	1.053.574
<i>La comunidad</i> (2000), Álex de la Iglesia	1.601.861	<i>Tobi</i> (1978), Antonio Mercero	1.038.080
<i>Pim, pam, pum... ¡Fuego!</i> (1975), Pedro Olea	1.481.793	<i>Pierna creciente, falda menguante</i> (1970), Javier Aguirre	1.013.784
<i>Una vez al año ser hippy no hace daño</i> (1969), Javier Aguirre	1.454.324	<i>Dios bendiga cada rincón de esta casa</i> (1977), Chumy Chúmez	999.167
<i>Los crímenes de Oxford</i> (2008), Álex de la Iglesia	1.423.203	<i>El pico</i> (1983), Eloy de la Iglesia	996.032
<i>La otra alcoba</i> (1976), Eloy de la Iglesia	1.418.413	<i>El milagro del cante</i> (1966), José María Zabalza	877.083
<i>El día de la bestia</i> (1995), Álex de la Iglesia	1.416.785	<i>La segunda guerra de los niños</i> (1981), Javier Aguirre	875.190
<i>Año mariano</i> (2000), Karra Elejalde - F. Guillén Cuervo	1.416.260	<i>Crimen perfecto</i> (2004), Álex de la Iglesia	860.710
<i>Las malditas pistolas de Dallas</i> (1965), José María Zabalza	1.394.944	<i>El diputado</i> (1978), Eloy de la Iglesia	841.600
<i>No es bueno que el hombre esté solo</i> (1973), Pedro Olea	1.347.533	<i>Navajeros</i> (1980), Eloy de la Iglesia	810.160
<i>Las delicias de los verdes años</i> (1976), Antonio Mercero	1.326.407	<i>Los rebeldes de Arizona</i> (1970), José María Zabalza	785.249
<i>Lucía y el sexo</i> (2001), Julio Medem	1.317.054	<i>Soltera y padre en la vida</i> (1974), Javier Aguirre	784.820
<i>La guerra de los niños</i> (1980), Javier Aguirre	1.298.774	<i>Perdita Durango</i> (1997), Álex de la Iglesia	779.840
<i>El astronauta</i> (1970), Javier Aguirre	1.239.546	<i>Historias del Kronen</i> (1995), Montxo Armendariz	771.950

* Espainiako Kultura Ministerioaren datuetan oinarrituta berriaz osatutako taula: www.mcu.es.

Tabla de elaboración propia a partir de los datos del Ministerio de Cultura español: www.mcu.es.

Table designed by the author based on data from the Spanish Ministry of Culture: www.mcu.es.

Argazkiak**

Fotografías / Photographs

(Azala / Portada / Front Cover) © José Luis López Linares.

(7, 11, 18, 20, 22, 28, 34, 35, 36, 38, 44, 49, 50, 52, 54, 58, 65, 66, 68, 69, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 86, 87, 88, 91, 92, 102): Euskadiko Filmategia.

(26) © Jesús Elosegui Irazusta.

(84, 96) © Montxo Armendáriz.

(95) © Pablo Malo.

(96) © Jose Luis Lopez Zubiria.

(98, 110) © Donostiako Zinemaldia.

(100) © Joxean Fernández.

(104) © Moriarti-Irusein.

(106) © Asier Altuna.

** Parentesi artean doaz argazkiak azaltzen diren orrien zenbakiak.

Entre paréntesis se indican las páginas en las que aparecen las fotografías.

The pages on which the photographs appear are indicated in parenthesis.

Bibliografía

Bibliografía / Bibliography

- AMIGO, A., *Veinte años y un día*, Igeldo Komunikazioa, Donostia, 2001.
- ANGULO, J., Heredero, C. F. eta Rebordinos, J. L., *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1993.
- ANGULO, J., HEREDERO, C. F. eta 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. eta REBORDINOS, J. L., *En el umbral de la oscuridad: Javier Aguirresarobe*, Euskadiko Filmategia- Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1995.
- ANGULO, J., HEREDERO, C. F. eta REBORDINOS, J. L., *Elías Querejeta; la producción como discurso*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1996.
- ANGULO, J., HEREDERO, C. F. eta REBORDINOS, J. L., *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendariz*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa/Zinema Espainiarraren Málaga Festivala, Málaga, Donostia, 1998.
- ANGULO, J. eta REBORDINOS, J. L., *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmategia/Huescako Zinema Festivala, Donostia, 2005.
- ANGULO, J., HEREDERO, C. F. eta REBORDINOS, J. L., *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 2003.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, C., REBOLLEDO ZABACHE, J. A., eta MARÍN MURILLO, F., *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1999.
- Euskal Zinema, 1981/1989*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1990.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, *Nemesio Sobrevila o el enigma sin fin*, Filmoteca Española/Euskadiko Filmategia, Donostia, 1994.
- FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Bartzelona, 1995.
- GARCÍA IDIAKEZ, M., *Zeluloidezko begiradak*, Elkar, Donostia, 2011.
- GUBERN, R. eta beste, *Historia del cine español*, Cátedra, Madril, 2004.
- GUTIÉRREZ, J. M., *Sombras en la caverna. El tiempo vasco en el cine*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1997.
- HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henareseko Zinema Festivala, Madril, 1997.
- IZAGIRRE, K., *Gure zinemaren historia petrala*, Susa, Zarautz, 1996.
- LARRAÑAGA, K. eta CALVO, E., *Lo vasco en el cine (las películas)*, Euskadiko Filmategia- Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1997.
- LARRAÑAGA, K. eta CALVO, E., *Lo vasco en el cine (las personas)*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1997.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Cine Vasco: ¿realidad o ficción? -época muda-*, Mensajero, Bilbo, 1984.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Cine Vasco: de ayer a hoy -época sonora-*, Mensajero, Bilbo, 1984.

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*, Antso Jakituna Fundazioa, Gasteiz, 1998.

PABLO, Santiago de, *Tierra sin paz*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.

RODRÍGUEZ, M. P., *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Deustuko Unibertsitatea / Euskadiko Filmategia, Donostia, 2002.

ROLDÁN LARRETA, C., *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999.

ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

SESE, J. M., "Navarra", Ian honetan: *Film-Historia. Una historia por autonomías. Vol. II, 4* (1998), PPU, Barcelona.

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.

ZUNZUNEGUI, S., *El cine en el País Vasco*, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985.



Joxean Fernández (Donostia / San Sebastián, 1973)

Joxean Fernández. Euskal Filmategiko zuzendaria, 2010eko abenduaz geroztik, eta Donostiako Zinemaldiko zuzendaritza-batzordeko kidea, 2011ko urtarriletik aurrera. Nantesko Unibertsitateko irakasle titularra, eszedentzian; Historia Garaikidean eta Zineko Historian espezialista. Doktore Zaragozako Unibertsitatetik eta Nantesko Unibertsitatetik; *Zinea eta Gerra Zibila Euskal Herrian (1936-2000)* izeneko doktoretza-tesiaren egilea, kotutoretzan. Nantesko "Festival du Cinéma espagnol" zinemaldiko zuzendaritza-batzordeko kidea, 2001etik aurrera; zinemaldi horrek 20. urteurrena ospatu zuen 2010. urtean, eta Espainiako Gozález Sinde Arte eta Zientzia Zinematografikoen Akademiaren Saria jaso zuen 2007an, Frantzia kultura zinematografikoaren kultura zabaldu eta sustatzeagatik. Euskal Herriko eta zineko historia garaikideari buruzko artikulua asko idatzi ditu. *A las puertas de París* (2008) dokumentalaren zuzendaria, Marta Hornorekin batera.

Joxean Fernández. Director de la Filmoteca Vasca desde diciembre de 2010 y miembro del Comité de Dirección del Festival Internacional de Cine de San Sebastián desde enero de 2011. Profesor titular en excedencia 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, que cumplió en 2010 su 20º aniversario, y recibió el Premio González Sinde de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en 2007 por su trabajo a favor de la promoción y difusión de la cultura cinematográfica en Francia. Autor de numerosos artículos sobre la historia contemporánea del País Vasco y el cine. Ha codirigido junto a Marta Horno el documental *A las puertas de París* (2008).

Joxean Fernández. Director of the Basque Film Library since December 2010 and member of the Executive Committee of the Donostia / San Sebastián International Film Festival since January 2011. Lecturer at the University of Nantes, currently on sabbatical, and a specialist in contemporary history and film history. He holds doctorates from the Universities of Zaragoza and Nantes, with a jointly tutored doctoral thesis entitled *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*. A member since 2001 of the Executive Committee of the Nantes Festival of Spanish Cinema, which held its twentieth anniversary in 2010 and received the González Sinde Prize from the Academy of Cinematographic Arts and Sciences in 2007 for its work in promoting and diffusing cinematographic culture in France. Author of numerous articles on the contemporary history of the Basque Country and film. He co-directed, together with Marta Horno, the documentary *A las puertas de París* (2008).

Euskal Kultura Saila

Colección Cultura Vasca / Basque Culture Series

