

El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular

(Cinema of the Basque Country in the eighties:
Rise and fall of a singular artistic phenomenon)

Roldán Larreta, Carlos
Cipriano Olaso, 6 – 1º dcha. 31004 Pamplona – Iruña
Makondo100@yahoo.es

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 425-440]

Recep.: 16.11.07
Acep.: 03.01.08

Las ayudas al cine otorgadas por el Gobierno Vasco tras finalizar la dictadura generaron un auge del séptimo arte en Euskal Herria entre 1980 y 1984. En la segunda mitad de los ochenta, por distintos motivos, ese cine entró en un periodo de crisis. Queda hoy, de todos modos, una filmografía que se ha convertido en todo un referente de la cultura vasca moderna.

Palabras Clave: Historia del cine en el País Vasco. Cine e identidad. Cine vasco en los ochenta. Políticas de ayuda al cine vasco.

Diktadura amaitu ondoren, Eusko Jaurlaritzak zinera ekarritako laguntzek Euskal Herriko zazpigarren artearen goraldia eragin zuten 1980tik 1984ra bitartean. Laurogeiko urteetako bigarren erdialdean, arrazoi desberdinak direla eta, zine hori krisialdian sartu zen. Gaur egun, nolana ere, euskal kultura modernoaren erreferentzia bihurtu da filmografia hori.

Giltza-Hitzak: Euskal Herriko zineraren historia. Zinea eta identitatea. Laurogeiko urteetako euskal zinea. Euskal zinea laguntzeko politikak.

Les aides accordées au cinéma par le Gouvernement Basque après la fin de la dictature sont à l'origine de l'essor du septième art en Euskal Herria, entre 1980 et 1984. Dans la seconde moitié des années quatre-vingt, le ciné est entré en crise, pour différentes raisons. Quoi qu'il en soit, il nous reste aujourd'hui une filmographie faisant figure de référence de la culture basque moderne.

Mots Clés: Histoire du cinéma au Pays Basque. Cinéma et identité. Cinéma basque dans les années quatre-vingt. Politiques d'aide au cinéma basque.

1. INTRODUCCIÓN

Aún hoy, contemplando la Historia con la perspectiva que nos da la distancia, no deja de sorprender la vitalidad que tuvo el séptimo arte en el País Vasco de la década de los ochenta. Estamos hablando de una filmografía de más de treinta largometrajes a la que hay que sumar un número importante de cortometrajes y medimetrajes. ¿Por qué en Catalunya o Andalucía, lugares con más infraestructuras cinematográficas y antecedentes históricos más ricos no se vivió algo parecido? En principio si bien es cierto que esta importante aparición de largos con vocación comercial supone una novedad en la historia del cine del País Vasco hay que señalar también que los cineastas vascos de los ochenta no partían de un erial. El cine está presente en Euskal Herria desde sus inicios. Las primeras exhibiciones cinematográficas en el País Vasco son contemporáneas a la histórica proyección de los hermanos Lumière en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos realizada en diciembre de 1895. Y el primer rodaje del que se tiene constancia, *Rochers de la Vierge* –unas tomas del famoso paraje de Biarritz– se efectuó en 1896. Hay que lamentar en todo caso el escaso interés y la falta de compromiso de la burguesía vasca y de las instituciones de esa época que en ningún momento impulsaron los heroicos esfuerzos de los primeros pioneros. Así, casos como el de *Un drama en Bilbao* y *Lolita la huérfana* realizadas en 1923 por Alejandro Olavarria, Enrique Santos y Aurelio González bajo el sello la Academia Cinematográfica Hispania Film, *Edurne, modista bilbaína* (1924) de Telesforo Gil del Espinar, o *El mayorazgo de Basterretxe* (1928) de los hermanos Azkona, se enfrentaron a todo tipo de penalidades para llegar a buen puerto. Las escasas posibilidades de crear una industria del cine en el País Vasco en tales circunstancias se truncaron definitivamente con el estallido de la Guerra Civil y el posterior triunfo del bando fascista del General Franco que impuso un modelo de estado en el que cualquier afirmación de identidad distinta a la auspiciada por el régimen se veía condenada al exterminio. En un panorama así, un cine desde el País Vasco mostrando las inquietudes o la temática propias del país –por no hablar de la posibilidad de rodar en euskera– era una inalcanzable utopía.

Tras este largo peregrinaje por el desierto, en los últimos años del franquismo las ansias de libertad empezaron a aflorar tímidamente. De nuevo el pueblo vasco luchaba por sacudirse el peso de la bota militar del régimen y surgían propuestas de todo tipo, tanto en el campo de la política como de la creación artística, que anhelaban mostrar con entera libertad el canto del un pueblo en su lucha por la libertad. Y el cine, claro está, no se mantuvo ajeno a este afán. El estreno en 1968 de *Ama Lur* de Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea supuso un punto de partida ineludible para explicar el vigor de la cinematografía vasca posterior. A este documental siguieron, luchando contra la censura y la falta de medios, otros intentos, generalmente cortometrajes, que conocieron un gran impulso a partir de la muerte del dictador en 1975. La lucha casi quijotesca de cineastas como Heinink, Loiarde, Merikaetxeberria, Núñez, Ezeiza, Caro Baroja y tantos otros sirvió para sentar una base provisional sobre la que emergió posteriormente el cine vasco de los ochenta. En 1979, un joven cineasta llamado Imanol Uribe presentaba su primer largometraje, el documental *El proce-*

so de *Burgos*. Una vez más un cineasta vasco se enfrentaba a mil obstáculos para sacar adelante un proyecto. Esta vez, ni la falta de infraestructuras, ni la censura española pudieron evitar el éxito de una película que colocó al cine del País Vasco en el candelero. Tal y como había ocurrido con *Ama Lur* se demostraba que plantear la posibilidad de realizar cine de Euskadi sobre temática vasca no tenía por qué ser una quimera. Se estaba cerrando una época y a la vez, *El proceso de Burgos*, marcaba el punto de partida para la etapa más importante en la historia del cine del País Vasco.

2. EL CINE DEL PAÍS VASCO EN LA PRIMERA MITAD DE LOS OCHENTA

2.1. 1981. El inicio de la política de ayudas al cine del País Vasco

Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la comunidad Autónoma Vasca se inicia a partir de 1981 una política de ayudas al cine que tiene a las películas *Agur Everest*, *Siete calles* y sobre todo, *La fuga de Segovia*, como principales protagonistas. Es inútil ver en este acto institucional una política largamente acariciada por parte del nacionalismo vasco que por fin se hace realidad al alcanzar el poder tras unas elecciones democráticas. En realidad el Gobierno Vasco se encuentra, sin buscarlo, con una realidad vibrante. Todo un magma en ebullición que venía ardiendo desde los tiempos de *Ama Lur* y que había ido cobrando fuerza durante los setenta. El acierto de este primer gobierno autónomo tras la muerte de Franco es que tiene la suficiente sensibilidad como para atender esa demanda y articular de manera espontánea unas ayudas para canalizar esas ansias de una parte significativa de la sociedad vasca.

Agur Everest es un excelente documental que une dos intentos vascos de coronar el Everest. Una primera expedición, realizada en 1974, filmada por Fernando Larruquert que tuvo que retirarse a los pocos metros de llegar a la cima por las dificultades ambientales y otra expedición de 1980 coronada con éxito y filmada por los mismos montañeros, Lorente y Zabaleta entre otros. Paradójicamente, en los inicios de la etapa más favorable para el cine en el País Vasco, Larruquert, un pionero vital para el cine vasco moderno, abandona la dirección de cine con este trabajo. *Siete calles* es el primer largometraje de la productora Lan Zinema y está dirigido por Javier Rebollo y Juan Ortuoste. Partiendo de la idea de rodar una comedia de costumbres pronto, en un intento de captar la atención del público, se añadieron al guión toques de thriller con lo cual, a la larga, la película se perdía en esta misma indefinición. Los aspectos más interesantes del largometraje son su impecable hechura técnica, esa aparición de personajes aquejados de una angustia vital –provocada por un conflicto vasco que no deja respirar a una sociedad enferma– que tanto se repetirá en el cine vasco de los ochenta y el tono irónico sobre la situación política vasca, gesto de un coraje inusual en la época, teniendo en cuenta el convulso ambiente del momento.

Por fin, *La fuga de Segovia* es la verdadera estrella de la función. Su productor, Ángel Amigo la presentó, –probablemente no exageraba–, como “la

película con que se estrena el Estatuto”¹. Ya solo la aportación económica de las instituciones –10 millones de pesetas de subvención, frente al millón que se otorga, por ejemplo a *Siete calles*– dejan bien claro que la película es el verdadero estandarte con el que el Gobierno Vasco va a presentar su política cinematográfica. Nace además con vocación de ser plataforma para la creación de una industria audiovisual vasca. El director Imanol Uribe logró una vigorosa y entretenida reconstrucción de unos hechos reales, la fuga de la cárcel de Segovia por varios militantes de ETA en 1976. A pesar de que los responsables de esta lograda producción intentaron en todo momento poner el acento en el componente aventurero de la trama, el evidente telón de fondo político y sus implicaciones –el trato cercano dado a los participantes de la fuga, miembros de ETA, coloca al espectador, inevitablemente, al lado de los protagonistas de la historia– provocaron problemas de distribución en el Estado español. Los resultados cosechados no pudieron, a pesar de todas las trabas, ser más alentadores. Seis meses después de su estreno Uribe declaraba en una entrevista que la película había recaudado 84 millones de pesetas y había sido vista por medio millón de personas². Más interesantes son las reflexiones efectuadas por el productor de esta película una década después de su estreno al autor de estas líneas. Amigo se mostraba convencido de que las ayudas del Gobierno Vasco a su película obedecían, antes que a una política cultural encaminada a fomentar la cinematografía, a un plan de reinserción social:

“Las ayudas primeras que dio el Gobierno Vasco no obedecían a una política cinematográfica. Obedecían a casi un plan de reinserción, fijate lo que te digo. A mí me dieron el dinero para *La fuga de Segovia* y esta película en el fondo, lo han comentado privadamente, como una ayuda para que nos dedicáramos a hacer películas en vez de pegar tiros, así de simple vamos. Yo entiendo además que yo no despertara especial interés cinematográfico en ningún gobierno, ni en nadie. Yo no era nadie en ese terreno para que me dieran ayudas de ese tipo a mí y a toda la gente que estábamos trabajando entonces. Si alguien quiere buscar lógica cinematográfica o política que se olvide. Luego sí tuvieron que aplicar cierta lógica. Pero al principio no”³.

No es ésta, obviamente, la única explicación a la política cinematográfica del Gobierno Vasco en esos años. Hay que insistir en que las instituciones autonómicas, con el estallido de la libertad, se encuentran con una oleada de creación artística y deciden, como buenamente pueden, canalizar esa demanda con un improvisado sistema de ayudas. En todo caso Ángel Amigo, antiguo militante de ETA (p-m) acogido a la amnistía de 1977, sabe de lo que habla y parece evidente que el cine vasco sirvió también de cauce para solucionar un problema político que se planteó en esos años en Euskal Herria.

1. Declaraciones de Ángel Amigo, *Egin*, 11/6/1981

2. CABRERO, Anabel, “Imanol Uribe; el gratificante camino del cine”, *Hoja del Lunes* (Bilbao) 22/3/1982

3. Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992

2.2. Afianzamiento de la política de ayudas y consolidación artística del cine vasco (1983–1984)

El prestigio obtenido a partir de esta experiencia anima a los dirigentes políticos vascos que lejos de considerar estas producciones de 1981 como flor de un día mantienen firme su apuesta por la consolidación de una política de ayudas al cine vasco. Nuevas producciones como *La conquista de Albania*, *Akelarre*, *Erreporteroak* o *La muerte de Mikel* confirman el asentamiento de la política cultural del Gobierno Vasco en materia de cine, logrando una subvención de un 25% del costo total de la película, por adelantado y a fondo perdido. Más tarde, en 1984 se firma un convenio entre el Departamento de Cultura y la Asociación de Productores Vascos que fija las reglas básicas para optar a las subvenciones⁴. Si a esto se le suman las ayudas del Ministerio de Cultura español y el acuerdo de enero de 1985 entre la Asociación de Productores Vascos y Euskal Telebista para colaborar en los casos de adquisición de derechos de antena y emisión por parte de ETB a proyectos de largo metraje vascos se llega a una situación, abriéndose la segunda mitad de los ochenta, realmente idílica. Sumando al 25% del coste definitivo de la producción que aporta el Gobierno Vasco, el 25% de ETB y el 50% que en su máximo desarrollo otorga el Ministerio de Cultura se va a lograr el sueño de la financiación completa.

Este es un periodo de gran importancia en la historia del cine vasco y se abre con el estreno en el Festival de San Sebastián de *La conquista de Albania* (1983) de Alfonso Ungría. Por primera vez en la historia de la cinematografía vasca una película alcanza los 100 millones de presupuesto, hecho que constata la importancia que ha cobrado para las instituciones la presencia dentro de la cultura del país de una industria vasca del cine. De hecho la presentación de la película se retrasó 24 horas para que el lehendakari Carlos Garaikoetxea pudiera acudir al estreno. Partiendo de un hecho histórico, la loca aventura de una compañía navarra al mando del infante Don Luis, hermano del rey de Navarra Carlos II, por tierras albanesas que buscaba, una vez perdidas sus aspiraciones territoriales en territorio francés, nuevos horizontes estratégicos para el reino pirenaico, Ungría crea una película interesante pero irregular. El film brilla, por ejemplo, en la descripción psicológica de los personajes; el contraste continuo entre el romántico idealismo del caballero –representado en Pedro, el íntimo amigo de Don Luis– frente a la cruda realidad de la guerra que no ofrece más que muerte, pillaje, ruina y desolación es quizás el aspecto más logrado de la película. Sin embargo la llegada de las tropas navarras a Albania y su continuo deambular en busca de un enemigo invisible –tema resuelto con magia y trascendencia en obras maestras del cine como *Aguirre la cólera de Dios* de Werner Herzog o *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola– carece de fascinación y fuerza y deja a *La conquista de Albania* como una película interesante pero que

4. Entre otros puntos puede destacarse los siguientes; la totalidad de los exteriores se rodarán en el País Vasco; el 75% de los pagos a personas por su labor artística o técnica tendrán por destinatario personas físicas o jurídicas residentes o con domicilio social en el País Vasco; si la película no se rueda en euskera se hará de la misma una versión doblada al euskera; una copia en euskera y otra, en su caso, en castellano serán entregadas al Departamento de Cultura para que éste las deposite en la Filmoteca Vasca....

podía haber llegado mucho más lejos. También se presenta en la misma edición del Festival un interesante documental titulado *Euskadi hors d'etat* dirigido por Arthur Mac Caig y producido por Ángel Amigo. La película se acerca a la historia de Euskal Herria desde la guerra civil hasta el inicio del primer gobierno del Partido Socialista Obrero Español en la historia de la democracia española. Los máximos logros de este documental hay que buscarlos en el indudable interés de la documentación puesta sobre la mesa por el director, con valiosas declaraciones de miembros de ETA, guardias civiles o de personas torturadas; en este sentido la emotiva intervención de Izaskun Arrazola, con su escalofriante testimonio, capaz de derretir el corazón más frío, se convierte en uno de los climas del film. Así mismo merece la pena destacar las imágenes de la guerra civil o las tomas en super-8 de la Transición en el País Vasco con terribles escenas de la represión policial en las calles de las poblaciones vascas. Por último destacar en 1983 la producción de Opalo Films *El pico*, realizada con apoyo de productora vasca Gaurko Filmeak, interesante largo del controvertido director guipuzcoano Eloy de la Iglesia que se acercaba al tema de la droga con el conflictivo ambiente vasco de principios de los ochenta como telón de fondo.

En 1984 se estrena *Akelarre* de Pedro Olea. La acción de esta película se inicia en un pueblo navarro en la edad media controlado por un jauntxo local que abusa de su poder y privilegios. Al encontrarse con una creciente oposición por parte de un sector del pueblo el jauntxo, con la complicidad del corrupto párroco local, inicia una campaña contra las supuestas brujas que viven en la localidad. La patraña llega a tal límite que se presenta en la aldea un inquisidor castellano presto a emplear toda clase de torturas para hacer confesar su culpa a los acusados de brujería. Este planteamiento es lo mejor de una película lúcida sobre la corrupción y el abuso del poder. Por desgracia Olea, en esta obra que politiza el mito, no acierta con el tratamiento que da a la historia. Su acercamiento, demasiado academicista, distancia al espectador de lo que se está contando. Una historia así, plena de oscurantismo, necesitaba un punto de vista más radical y atrevido. En todo caso Olea logró un producto digno que representó al cine español en el Festival de Venecia en 1984.

El cine vasco alcanza uno de sus hitos con el estreno en 1984 de *La muerte de Mikel*, tercer largometraje de Imanol Uribe producido por Aiete Films. La película narra la historia de un joven farmacéutico llamado Mikel (interpretado por Imanol Arias) que tras atravesar una crisis personal descubre su condición homosexual. Al asumir sus inclinaciones sexuales, ayudado por un travestí del que se enamora, se encontrará con el rechazo frontal de su entorno familiar –personificado sobre todo en una madre castradora interpretada brillantemente por Montserrat Salvador– y del partido de izquierda abertzale en el que milita. Si a esto se suma las torturas que sufre por parte de la policía española cuando es detenido por unos hechos que ya habían quedado zanjados tras la amnistía de 1977 nos encontramos ante todo con una metáfora de la angustia vital y de la asfixia que se respira en el País Vasco de los ochenta donde todos los actores del drama que se representa –políticos –políticos, fuerzas de seguridad del estado, familias tradicionales, vecinos cotillas e intolerantes, etc., etc.– tienen parte de culpa del ambiente insostenible en que vive la sociedad vasca. Al final el protagonista muere y no queda claro quién lo ha asesinado. No importa demasiado. A

Mikel lo ha matado una sociedad enferma de odio e intransigencia. Ese es el mensaje de Uribe. Un hombre que ha pasado, en su visión de Euskadi, del idealismo más exacerbado con *El proceso de Burgos* hasta el desencanto total con *La muerte de Mikel*.

El gran éxito tanto crítico como económico de esta película lleva a la productora Aiete a lanzarse a otra aventura. Se trata de la película *Fuego eterno*, dirigida por José Ángel Rebolledo, con producción de Imanol Uribe y fotografía de Javier Aguirresarobe. Es otra reconstrucción de época del País Vasco, una historia de amor loco que habría causado el delirio del grupo surrealista que animó el París anterior a la Segunda Guerra Mundial. Una mujer, Gabrielle de Loithegi, pierde a su marido Pierre de Irigarai el mismo día de su boda y recurre a un hechizo para lograr que vuelva a sus brazos cuando llega la noche. Las fuerzas políticas y religiosas del lugar, cómo no, descubren la transgresión –el amor más allá de la muerte– y encarcelan a la muchacha de por vida. El problema de la película es que a pesar de que parte de una base realmente fascinante acaba naufragando porque el director adopta un punto de vista demasiado frío y distante. Y un tema así –el fin del amor puro impedido por las convenciones sociales– exigía en realidad un tratamiento buñuelesco, radicalmente apasionado. La película no tuvo fortuna ante el público ni ante la crítica aunque su carrera en los festivales no fue desdeñable ya que participó en el Festival de Moscú, donde causó cierto interés y en el Festival de Oporto donde logró un premio.

Para cerrar la producción vasca en 1984 destacar la presentación en el Festival de San Sebastián de las películas *Erreporteroak* y *Tasio*. *Erreporteroak* del director Iñaki Aizpuru narra la relación de amistad y el progresivo distanciamiento de dos amigos reporteros free-lance en el marco convulso del País Vasco durante 1980 y 1981. Las diferencias ideológicas de ambos se irán incrementando conforme la situación vasca se vaya radicalizando. En este sentido el mes de febrero de 1981, con el atentado de ETA contra el ingeniero de Lemoiz Ryan, la muerte bajo tortura del militante de ETA Joxe Arregi y el intento golpista de Tejero, marcan el fin de la amistad entre los dos reporteros. El punto de partida del proyecto tenía un interés evidente ya que el marco histórico en que se desenvuelve ofrecía unas posibilidades inmensas. Sin embargo, la pobre realización, cercana a ese voluntarismo de otros tiempos, origina un producto demasiado endeble y se desaprovecha una gran oportunidad para dejar una obra imperecedera sobre el conflicto vasco. Muy distinta es la calidad que derrocha la otra producción vasca presente en el certamen donostiarra, *Tasio* de Montxo Armendáriz. De hecho, esta película se convierte, junto a *La muerte de Mikel*, en el cenit del cine vasco de los ochenta y supone un paso fundamental para lograr el prestigio y la consolidación de la producción vasca de estos años. Armendáriz traza un recorrido vital en torno a la figura de Tasio, un carbonero navarro que elige vivir libre, en armonía con la naturaleza, rechazando las comodidades –y esclavitudes– que ofrece el sistema. Su radical apuesta por la libertad le lleva a trabajar desde joven en el monte, de carbonero, como su padre, aferrándose a una idea a la que jamás renunciará; no permitir que nadie le explote. Así, se negará a trabajar en una fábrica, en un coto de caza e incluso en la cooperativa del pueblo. El sustento lo encontrará en el monte. Y como el carbón no da para vivir se dedicará a la caza y pesca furtiva, enfrentándose al tenaz guarda local

—emblema y perro guardián del poder establecido— y a la más severa todavía Guardia Civil. Aparte del emocionado canto a la libertad que supone el planteamiento de Armendáriz hay que destacar también el lenguaje cinematográfico empleado en la película. El extraordinario partido sacado a la elipsis permite que los tiempos muertos se eliminen con elegancia y que la película transcurra dulcemente, sin molestas reiteraciones de hechos ya percibidos. *Tasio* logró un gran éxito de público y cosechó numerosos premios como el 2º Premio del Festival de San Sebastián, el Primer Premio del Festival de Biarritz o el Premio Georges Sadoul en Francia. La realidad del cine vasco cerrándose ya la primera mitad de los ochenta no puede ser más alentadora.

3. EL CINE DEL PAÍS VASCO EN LA SEGUNDA MITAD DE LOS OCHENTA

3.1. El fin de la armonía. El desencuentro entre los cineastas vascos y las instituciones

Es triste comprobar cómo conforme avanza la segunda mitad de la década de los ochenta, poco a poco, el edificio que tanto ha costado construir empieza a presentar grietas para derrumbarse al final. Muchas son las causas de esta penosa situación. La entrada de España en el Mercado Común, con sus repercusiones en el cine español y la guerra que se desata en el mismo tras la caída de Pilar Miro dejan de entrada un panorama poco tranquilizador. Y en este ambiente enrarecido surgen voces dentro de la cinematografía vasca que empiezan a quejarse de una tendencia de las instituciones vascas al nepotismo. Se hace patente la necesidad de contar con una ley del cine que sirva para fortalecer de manera definitiva esa base ya existente para levantar, desde ahí, una industria del cine en Euskal Herria. Pero es inútil. El Gobierno Vasco no oye este clamor y la ley del cine queda en el olvido. Por otra parte Euskal Telebista no renueva el contrato con los productores vascos. La guerra estalla de todos modos en 1988 cuando el Gobierno Vasco anuncia la producción de tres largometrajes financiados al cien por cien de su costo ignorando, una vez más, el concurso público y adjudicando el proyecto a dedo. Esta idea tenía ya un antecedente en 1985 cuando desde Gasteiz se financió, asignando el proyecto a una productora obviando el concurso público, la producción de tres medimetroes en euskera basados en novelas escritas también en euskera. Es el caso de las películas *Hamaseigarrenean aidanez*, *Ehun metro* y *Zergatik panpox* producidas por Irati Filmeak. Esta propuesta creó un gran malestar en el colectivo de cineastas vascos pero ese malestar no se llegó a plasmar en una queja contundente. Pero la segunda intentona sí se encuentra con la frontal oposición de gran parte de los productores vascos que consideran que esta política incurre en la competencia desleal contra el sector. Ante tal determinación el Gobierno Vasco se ve obligado a rectificar y abandona el proyecto. En medio de un paisaje de batalla en septiembre de 1988 se firma un segundo convenio entre la Asociación de Productores Vascos y Euskal Telebista. Este nuevo acuerdo no sirve de todos modos para arreglar una situación que hace aguas por todas partes. La realidad es que el afán del Gobierno Vasco por producir por cuenta propia, asignando proyectos sin acudir al concurso público, ha arruinado el ambiente cinematográfico en Euskadi. Además el segundo acuerdo de ETB con los pro-

ductores vascos no oculta otra realidad incómoda. La televisión pública vasca no ha mantenido un compromiso firme con el cine vasco. Si a todo esto se le suma el escaso rendimiento económico y artístico de las propuestas cinematográficas del País Vasco en este período nos encontramos en una situación, a finales de los ochenta, que poco tiene que ver con esas favorables expectativas creadas por el cine vasco entre 1981 y 1985.

3.2. La crisis artística del cine vasco en la segunda mitad de los ochenta

En la segunda mitad de ochenta el cine del País Vasco se enfrenta a un gran problema. No es capaz de repetir triunfos (tanto de crítica como de público) como los logrados con *La fuga de Segovia*, *Tasio* o *La muerte de Mikel*. Y no faltan producciones interesantes en este periodo. Pero es evidente que entre los aires de guerra ya descritos en el ambiente y la falta de producciones de éxito hay que hablar, al referirse a estos años, de una etapa de crisis para el cine vasco.

1985 es un año de propuestas importantes dentro de la historia del cine vasco. Antonio Gómez Olea estrena un extraño experimento titulado *El anillo de niebla* que mezcla alegoría política con terror psicológico. La película, si bien es cierto que un sector de la crítica alabó la propuesta de Gómez Olea e incluso universidades americanas y círculos británicos mostraron interés por su experimentación sobre lenguaje cinematográfico, no gozó del favor del público y pasó prácticamente desapercibida. Eloy de la Iglesia regresaba al País Vasco, tras el éxito de público de la serie *El pico* con una producción subvencionada desde Gasteiz y Madrid titulada *Otra vuelta de tuerca*. Basada libremente en la novela homónima de Henry James, sorprende, ante todo, el cambio de registro en el estilo de Eloy de la Iglesia, un cineasta provocativo y rompedor que realiza aquí quizás su película más académica. Como otras películas vascas de la década de los ochenta que se acercan al terreno de lo oculto –*Akelarre* y *Fuego eterno*–, *Otra vuelta de tuerca* se resiente de un tratamiento demasiado frío y distante. Resulta en todo caso paradójico. Si Eloy de la Iglesia necesitaba en algún momento de su carrera “enfangarse” con un tema, llegar hasta el fondo ensuciándose sin importarle las críticas, era precisamente ahora. Pero el cineasta se decantó por la corrección para rodar un largometraje bien resuelto, elegante, pero sin fuego interior. La productora Lan Zinema presenta también en este año *Golfo de Vizcaya*, una película arriesgada que refleja todos los problemas que vivía en esos momentos Euskal Herria. Esta radiografía de la sociedad vasca de los ochenta se realiza a través de Lucas, un periodista que regresa a Bilbao después de muchos años de ausencia y consigue una plaza en un periódico local, ocupando el puesto que ha dejado vacante una periodista que ha huido al ser descubierta su militancia en ETA. A partir de este momento, al empezar a hurgar en los asuntos que ha dejado pendiente la periodista, el protagonista se ve complicado en una espiral de acontecimientos que le desbordan por completo. Bellamente fotografiada por Javier Aguirresarobe –la ciudad de Bilbao llega a convertirse en una protagonista más de la obra–, de nuevo una producción vasca da con una temática muy típica del cine vasco de los ochenta, la del protagonista que regresa al País Vasco y se encuentra con un ambiente –la convulsa sociedad vasca de esa época– que le ahoga y le desborda. Tiene además el

interés añadido de ser la primera película vasca que denunciaba la trama de los GAL. *Golfo de Vizcaya* fallaba por desgracia en otros aspectos vitales. La trama es sumamente confusa y la historia de amor entre Lucas y Olatz –vital en el discurrir del film– está resuelta sin convicción ni pasión. La acogida de la película por parte de la crítica fue sumamente dura y el público le dio la espalda en taquilla.

Uno de los momentos importantes de 1985 es el estreno de *Kalabaza tri-pontzia* de Juanba Berasategi, el primer largometraje de dibujos animados en la historia del cine del País Vasco. Con un guión basado en leyendas populares vascas escrito por Koldo Izagirre y música de Oskorri *Kalabaza tri-pontzia* se acerca al dibujo de la factoría Disney, alejándose de la iconografía nipona tan de moda en el campo de la animación en esos años. La película está compuesta por varios episodios independientes, unidos por un personaje que hace las veces de narrador. No hay unidad de estilo y las diferencias gráficas entre los cuentos son obvias. Es una consecuencia del carácter pionero de esta deliciosa aventura ya que el director quería hacer distintas pruebas evitando riesgos hasta encontrar un estilo definido. La película obtuvo la Mención de Honor del Festival de San Sebastián y gozó de la complicidad de crítica y público. Otra película pionera fue *Mar adentro*, de Rafael Treku y Francisco Bernabé, primer documental de corte científico de la cinematografía vasca. Se trata de un documental sobre el mar con un hondo sentido ecologista ya que denuncia la constante agresión que ese medio recibe por parte de los seres humanos. Además se afana en despojar de ese carácter maligno que el hombre, el más cruel y salvaje depredador del planeta, ha asignado a criaturas como la orca o el tiburón. *Mar adentro* logró menciones especiales del jurado en IV Festival de Cine de la Naturaleza y Ecológico de Tenerife y en la XV Semana de Cine Naval y del Mar de Cartagena.

La producción de 1985 se cierra con los tres medimetrajes que realizó la productora Irati sobre novelas escritas en euskera. El proyecto buscaba ante todo darle una oportunidad a la lengua vasca dentro del cine. Las películas fueron *Hamaseigarreanean aidanez* de Anjel Lertxundi, *Ehun metro* de Alfonso Ungria y *Zergatik panpox* de Xabier Elorriaga. Todas tienen un nivel artístico alto. En *Hamaseigarreanean aidanez* Lertxundi combina dos historias paralelas que se van entrecruzando. Una se centra en figura de Domingo, un hombre obsesionado con las apuestas. La otra nos lleva a la relación edípica entre Domingo y su madre y la aparición en sus vidas de Marcelina, acogida en el caserío como sirvienta aunque pronto su estatus dentro del núcleo familiar variará notablemente al quedar embarazada de Domingo. En la segunda película, *Ehun metro*, Ungria recoge los últimos momentos en la vida de Jon, un miembro de ETA que se ve acorralado por la policía en la parte vieja de Donostia. El director mezcla esta angustiada persecución con los recuerdos de la existencia de Jon. Por último, Xabier Elorriaga en *Zergatik panpox* narra de manera poética la historia de una mujer abandonada por su marido describiendo con sensibilidad esas sensaciones de abandono y soledad. Lástima que estas películas, al no tener una duración estándar, no gozaran de una exhibición normal. Por su calidad lo hubieran merecido sin duda.

En 1986 Pedro Olea retorna al cine vasco con *Bandera negra*, una película de piratas modernos alejada de ese espíritu jovial típico del género aventurero y

teñida, más bien, de un tono sombrío y desencantado. Quizá por eso no acabó de convencer al público y a la crítica. Montxo Armendáriz presentó su segundo largometraje tras el éxito de *Tasio*. Se trata de *27 horas*, un desolado y gris retrato con San Sebastián como decadente telón de fondo sobre la falta de expectativas de una juventud vasca abocada a la droga y a la autodestrucción. A pesar de que la película no contó con ese beneplácito general otorgado a *Tasio* en *27 horas* se respira idéntica honestidad y un discurso vital igual de radical en su búsqueda de la libertad frente a una sociedad que sólo ofrece represión y explotación a los seres humanos. La película, resuelta de manera brillante, dando especial protagonismo a la mirada del protagonista, funcionó bien en taquilla, a pesar del tono sórdido de la propuesta y a la postura de la crítica. De hecho se trata de la película vasca más taquillera de la segunda mitad de los ochenta. Después Javier Aguirre estrenó *La monja alférez* pero no fue capaz de extraer magia de la azarosa vida de Catalina de Erauso y el retrato cinematográfico de las aventuras de esta singular mujer del siglo XVII fue bastante discreto. Tampoco acertó Imanol Uribe con *Adiós pequeña*. Su intento de alejarse del tema vasco al sentirse saturado tras su exitosa trilogía de la primera mitad de los ochenta derivó en una película poco inspirada, con personajes falsos, como una mala imitación del cine negro americano, y una historia de amor –eje central de la película– resuelta sin convicción. Más interesante resultó el estreno de *Oraingoz izen gabe*, medimetro rodado en euskera de J.J. Bakedano inspirado en el relato de Borges *La intrusa*. Esta película, según muchos euskaldunes, marcó un antes y un después por el logrado tratamiento dado al euskera.

1987 se inició con la decepción de *Lauaxeta–A los cuatro vientos*, la película vasca más cara de la historia del cine de Euskadi en el momento de su estreno. Centrada en la figura del poeta Esteban Urkiaga, apresado mientras recorría la Gernika destruida por la aviación nazi y asesinado poco después, contaba, sobre todo al final, con escenas emotivas de la evacuación de los niños del puerto de Bilbao durante la guerra civil realizadas en montaje paralelo con el fusilamiento del poeta vasco. Pero son los únicos momentos inspirados y emotivos de una película en exceso simplona. *Lauaxeta* supuso un gran fiasco para el Gobierno Vasco que había apostado fuerte por un producto que no contó con la complicidad ni del público ni de la crítica. Mientras el escritor Anjel Lertxundi debutaba con un largometraje tras su experiencia con *Hamaseigarrean aida-nez* y volvía a insistir en su apuesta por un cine euskaldun con *Kareletik*. Partiendo de una trama en la que un joven arrantzale se veía de pronto, siendo completamente inocente, como principal sospechoso de un asesinato, Lertxundi aprovechaba, tal y como ya había hecho Uribe en *La muerte de Mikel*, para realizar una dura crítica sobre esa violencia soterrada y cotidiana existente en el País Vasco que se manifiesta muchas veces en cotilleos, sospechas maliciosas y acusaciones sin fundamento. La película desgraciadamente fracasó en taquilla. No estuvo inspirado Ernesto del Río con *El amor de ahora*, crónica del abandono de las armas de una pareja de militantes de ETA y sus dificultades para adaptarse a la vida “normal”. Presentada en el Festival de Valladolid obtuvo una pésima acogida tras su pase en el certamen. El posterior estreno en Euskadi no fue tampoco mucho más favorable. No es, desde luego, 1987, un buen año para la cosecha del cine vasco. Con dirección de Luis Goya y guión de Bernardo Atxaga se estrena *Lau astakiloen abenturak eta kalenturak* segundo largometra-

je de animación de la historia del cine vasco. Los resultados finales quedaron lejos, en todo caso, de los logrados en *Kalabaza tripontzia*. Y Javier Aguirre vuelve a la producción vasca con *El polizón del Ulises*, adaptación del relato homónimo de Ana María Matute ambientado, por el tema de las subvenciones, en el pirineo vasco. La película no logra apartarse de esa dinámica negativa que envuelve a la producción vasca en 1987 debido en gran parte a un tratamiento excesivamente sensiblero. En medio de este paisaje desolado irrumpen, como un soplo de aire fresco *Tu novia está loca*, primer largometraje de Enrique Urbizu y primera comedia en la historia del cine del País Vasco. De hecho, este tono “festivo” no sentó bien entre las instituciones –el film no logró subvención de Vitoria– y en gran parte de la opinión pública vasca que veía en esos momentos como una frivolidad rodar una alegre comedia en medio de la convulsa Euskadi de los ochenta. En ese sentido, Urbizu rompió moldes y abrió puertas para que otros –la comedia será un género visitado con frecuencia en los noventa– siguieran sus pasos. *Tu novia está loca* se resiente en su resolución técnica de la escasa experiencia de los cineastas que se embarcan en esta arriesgada aventura. Aunque también es cierto que los fallos e incorrecciones que salpican la obra aportan a la vez una frescura que beneficia mucho al tono final del film. A pesar de estos defectos y a pesar de las dificultades el público respondió favorablemente a la propuesta de Urbizu, situándose, tras *27 horas*, como la película vasca más taquillera de la segunda mitad de los ochenta.

Durante 1988 la producción vasca no consigue levantar cabeza. En abril se estrena *Gran Sol*, película de ambiente marino dirigida por Ferrán Llagostera que encuentra sus máximas virtudes en el realismo logrado por el director para captar la dureza de la vida de los arrantzales y en el complejo retrato de la difícil convivencia de un grupo de personas obligadas a relacionarse durante semanas en un espacio reducido y en unas condiciones sumamente adversas. Basada en la novela homónima de Ignacio Aldecoa *Gran Sol* no tuvo éxito entre el público pero logró dos premios –Mejor Película y Mejor Interpretación– en el Festival de Cine del Mar de Cartagena. El resto de la producción vasca de 1988 se estrenó en distintas secciones del Festival de San Sebastián. *Ander eta Yul* de Ana Díez es quizás la producción vasca más lograda de 1988. La historia se inicia con el regreso de Ander, un traficante de drogas –de nuevo una película vasca trata el tema del regreso e inadaptación– y su reencuentro con su amigo Yul, ahora militante de ETA. Hay otra historia paralela a ésta; la historia de amor entre Ander y Sara. *Ander eta Yul* es una obra que destila sensibilidad aunque contiene también errores propios de principiante que impiden que el film pueda volar más alto. La película tuvo que soportar numerosos obstáculos durante la realización⁵ y la prensa local la atacó con crudeza, manteniendo una trágica tradición propia del cine vasco; pocas películas que se acercan al tema de ETA o al conflicto político salen indemnes en este país. La taquilla fue exigua pero por lo menos Ana Díez pudo resarcirse de tanto rechazo obteniendo el Premio Goya a la Mejor

5. Por razones carentes de toda lógica ya que se trata de una película sumamente crítica contra la actividad armada de ETA el Ministerio de Interior español se negó en redondo a prestar a la productora atrezzo policial gracias a lo cual se logró una bella escena en la que Ander camina solo por la parte vieja de San Sebastián entre los silbidos de las pelotas de goma y los insultos sin que en ningún momento se vea un policía, lográndose un efecto poético muy interesante.

Dirección Novel en 1990. Pedro de la Sota presentó también en el certamen *Balantza.Viento de Cólera*, una violenta historia de luchas por la posesión de unas tierras ambientada en la Navarra del siglo XVII. El gran problema de esta interesante propuesta es no haber acertado con el ritmo narrativo ya que el deambular de los desertores que quieren apoderarse de las tierras del Señor de Balanzategui llega a hacerse pesado y el clímax se diluye en unos paisajes hermosos envueltos en niebla y violencia. La crítica maltrató también esta película y el cine vasco sumó un nuevo desastre en taquilla pero su director Pedro de la Sota se resarcía al presentar *Viento de Cólera* en la V Semana de Cine Español de Murcia donde logró el Premio a la Mejor Dirección y el Premio a la Mejor Actriz. La última producción de 1988 es *Crónica de la Guerra Carlista-Karlistadaren Kronika* de José María Tuduri, un valioso trabajo que alterna cine documental con cine de ficción y que analiza, con el máximo de objetividad histórica, la segunda y última de las guerras carlistas. Si bien es cierto que la película, en sus partes de ficción, bajaba muchos enteros por la pobre resolución de sus escenas en todos los sentidos –sobresale, para mal una penosa dirección de actores en todo momento– el acierto de la parte documental compensa de algún modo el desastre ficcionado y ofrece claves para entender un período que tanta repercusión ha tenido en el presente de la sociedad vasca.

El primer estreno de 1989 es *Eskorpion* de Ernesto Tellería y se presenta en la Semana de Cine Español de Murcia. Se trata de nuevo de la historia de un retorno. Y el protagonista que vuelve se encuentra en medio de un hábitat conculso –metáfora de la sociedad vasca de los ochenta– al que no puede adaptarse. Es también un nuevo intento en el cine vasco de los ochenta por plasmar la violencia colectiva como agente de desgracias –tema presente por ejemplo en las ya comentadas *La muerte de Mikel*, *Hamaseigarreanean aidanez* o *Kareletik*– aunque la resolución de la trama es tan pobre que el intento queda lejos de las películas citadas. Su recaudación de taquilla batió todos los récords negativos existentes hasta el momento en la producción vasca de los ochenta. Después José Ángel Rebolledo presentaba su segundo largometraje, *Lluvia de otoño*, mostrando a un escritor en plena crisis existencial que abandona su hogar en busca de un alivio para soportar tanta angustia. Esa huida le llevará al encuentro de un amor perdido en el pasado. *Lluvia de otoño* es una película dotada de una extraña belleza. El ritmo lánguido, el tono lírico o la hermosa música de Alberto Iglesias aportan a este trabajo de Rebolledo un sentido y emocionante aire romántico. Las desoladas habitaciones de hotel donde se refugia en su huida el protagonista están decoradas con cuadros de la etapa azul de Picasso o con paisajes mortecinos de Caspar David Friedrich. Y la cámara de Rebolledo se abandona a veces a esos paisajes atormentados, como en la escena final, cuando el protagonista avanza por un malecón batido por las olas y la lluvia. Por desgracia el director no es capaz de fundir con armonía en la misma trama la vivencia real del protagonista con la ensoñación romántica. La crítica no acogió con complicidad la propuesta de Rebolledo y el público tampoco con lo que se perdió otra oportunidad de lograr un éxito importante en el cine vasco de la segunda mitad de los ochenta. En el Festival de San Sebastián se presentaron las dos últimas producciones vascas de 1989, *El mar es azul* de Juan Ortuoste y *Ke arteko egunak* de Antton Ezeiza. *El mar es azul* es un producto fallido de principio a fin que combina dos líneas argumentales; una, la historia de un hombre

que regresa al País Vasco después de unos años de ausencia y la otra, una trama de espionaje absolutamente incomprensible. La crítica mostró en toda su crudeza su aversión por este largometraje y su rendimiento en taquilla sumó un nuevo fracaso para la producción vasca de esta etapa. Más interesante, sin duda, es *Ke arteko egunak* de Antton Ezeiza. De nuevo en una producción vasca un hombre –Pedro, interpretado por Pedro Armendáriz Jr– regresa a Euskadi después de años de ausencia y se encuentra, de pronto, en medio de un entorno que le desborda y asfixia. Pedro pasea su soledad con torpeza, incapaz de adaptarse a un entorno hostil patente en la secuencia final, cuando el protagonista, una vez más solo, abandona el encuadre en medio de una violenta carga policial. *Ke arteko egunak* es una película digna, que explora con sensibilidad el dolor que provoca el conflicto político en la sociedad vasca. A partir de su estreno en el certamen la prensa nacional desató una verdadera caza de brujas acusando a la película de hacer apología del terrorismo enalteciendo la lucha armada de ETA, con lo cual, su posterior estreno por el Estado Español se convirtió en una aventura suicida. La década de los ochenta se estaba consumando. Ese cine vasco que se había dado a conocer entre 1981 y 1984 regalando películas de un notable nivel dejaba de interesar paulatinamente al sumar fracaso tras fracaso. El horizonte de futuro no invitaba precisamente a la esperanza ni al optimismo.

4. CONCLUSIÓN

No puede hablarse, obviamente, al relatar la historia del cine vasco en la década de los ochenta, de un proyecto industrial rentable económicamente hablando. Entre la treintena de largometrajes producidos son contados (*La fuga de Segovia*, *Tasio*, *La muerte de Mikel...*) los que obtuvieron recaudaciones superiores a los presupuestos invertidos. Y en la segunda mitad de la década de los ochenta la situación es todavía peor. Entre las cincuenta películas con mayor recaudación en el cine español entre 1986 y 1989 sólo hay dos producciones vascas; *27 horas* de Montxo Armendáriz (ocupando el puesto 27) y *Tu novia está loca* de Enrique Urbizu, en la última posición de la lista⁶. El dato ilustra con claridad el grave deterioro que se ha ido apoderando del cine de Euskadi a pesar de sus prometedores comienzos en los primeros años de los ochenta. La lectura económica, pues, no es alentadora. Pero el cine, además de industria, es arte. Y hablando puramente de criterios artísticos el repaso a la producción vasca realizada en estos años arroja unos resultados sumamente positivos. Ya se han comentado en la introducción de este artículo las dificultades que atraviesa el séptimo arte a lo largo de todo el siglo XX en Euskal Herria. Tanto es así que al iniciarse la década de los ochenta no existía una tradición cinematográfica importante. Se han comentado también los intentos de forjar una cinematografía desde el País Vasco antes de la Guerra Civil. Tras la contienda llegaron los años de la oscuridad del franquismo. Y a partir de los sesenta el cine vasco siguió su lucha desigual contra la censura y la falta de infraestructuras para ger-

6. ALBERICH, Ferrán. *4 años de cine español*, 1ª ed. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991; pp. 205–206

minar en su propia tierra. Los cineastas que luchaban por hacerse con un lugar en el sol a finales de los setenta nunca hubieran podido imaginar que en 1989, sólo una década después, la producción vasca de los ochenta pasaría de los 30 largometrajes. Tampoco se puede negar que dentro de esta filmografía hay producciones realmente malas. Pero también hay películas logradas que contaron con el favor de la crítica y el público y que hoy ocupan un lugar de honor en la historia del cine. Y lo más importante, la calidad media de esta treintena de películas es más que digna. A pesar, hay que insistir en ello, de la escasa tradición de la que partían los cineastas. De hecho en los ochenta se produce la primera comedia de largo metraje de la historia del cine en el País Vasco (*Tu novia está loca*), el primer largometraje de dibujos animados (*Kalabaza tripontzia*) o el primer documental científico de largo metraje (*Mar adentro*). El hecho de que encontremos obras pioneras en una cinematografía durante los años ochenta del siglo XX da una idea del retraso del cine vasco con respecto al cine mundial. Por eso es tan importante esta década, por lo que supone de impulso y germen de algo que prácticamente no existía.

Y hay que destacar además los nombres. Porque detrás de estas películas se produce la eclosión de una cantera de cineastas que se darán a conocer a través del cine realizado en Euskal Herria en estos años. Imanol Uribe, Montxo Armendáriz y Enrique Urbizu son los casos más impactantes en el campo de la dirección. Éste último firma sólo un largometraje en esta década pero enseguida, en 1991, estrena *Todo por la pasta*, violento thriller que marca el punto de partida para otra etapa de esplendor en la historia del cine del País Vasco. Y compañeros de Urbizu que seguirán en los noventa el camino abierto por *Todo por la pasta* como Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem o Alex de la Iglesia dan sus primeros pasos en forma de cortometraje dentro del cine vasco de los ochenta. Y a pesar de que su cine discurre por otros derroteros es indudable que sin esta base no habrían encontrado tantas posibilidades para expresar su creatividad. Pero el cine vasco de los ochenta no genera sólo buenos directores. Surgen también actores y actrices de la calidad de Patxi Bisquert, Imanol Arias, Xabier Elorriaga, Klara Badiola, Ramón Barea –que posteriormente dirigirá interesantes películas de corto y largo metraje–, Mikel Garmendia, Martxelo Rubio, Amaia Lasa, Pako Sagarzazu, Joseba Apaolaza, Isidoro Fernández, Txema Blasco, Mariví Bilbao, Ramón Agirre, Carlos Zabala, Enero Olasagasti, Elena Irureta o Aitzpea Goenaga, por citar unos pocos. Y directores de fotografía como Javier Aguirresarobe, Gonzalo Fernández Berridi o Juan Antonio Ruiz Anchía. También en los ochenta compositores de cine del prestigio de Alberto Iglesias y Ángel Illarramendi dan sus primeros pasos. En fin, hay que insistir en la idea de que ni el cinéfilo más optimista de los setenta podía imaginar una panorama así.

Tras la crisis vivida en la segunda mitad de los ochenta, este paisaje humano era la única esperanza a la que podía agarrarse el séptimo arte vasco. Lamentablemente las turbias relaciones entre el mundo del cine y las instituciones empeoran a partir del verano de 1990, cuando el Gobierno Vasco abre una nueva etapa en la historia de la financiación del cine de Euskadi con la creación de Euskal Media, una sociedad que elimina el concepto de subvención para utilizar nuevas vías de fomento que faciliten la creación de una industria del cine y que contempla la producción por cuenta propia. De nuevo las acusaciones de

competencia desleal y amiguismo llegarán cuando se concreten las primeras inversiones de esta sociedad pública y la guerra iniciada en la segunda mitad de los ochenta entre cineastas e instituciones cobrará una virulencia dramática. Tanto que sus consecuencias, a pesar de la lucidez del Gobierno Vasco al eliminar en la segunda mitad de los noventa Euskal Media, las sigue pagando la cinematografía vasca en la actualidad. A pesar de esta penosa situación, en los primeros años de los noventa los cineastas vascos con estrenos como *Todo por la pasta* de Enrique Urbizu, *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa, *Vacas* de Julio Medem o *Acción mutante* de Alex de la Iglesia asombran en festivales y despiertan la admiración de crítica y público. Es ya otra historia, claro, que se aleja del marco temporal que se ha fijado para este estudio. Pero hay que señalar que el Gobierno Vasco nunca apostará por el cine de Euskadi como en los ochenta. En los noventa, con Euskal Media, incluso se arrinconará a esta joven y exitosa generación de cineastas para apoyar, en muchas ocasiones proyectos de escaso interés. Se abrirá una luz de esperanza cuando desde Gasteiz se comprenda el gran error y el retroceso que ha supuesto Euskal Media en la historia del cine vasco. La eliminación de la sociedad pública no dará paso en ningún momento, a día de hoy, a una política cinematográfica comparable a la que se dio en los ochenta, sobre todo entre 1981 y 1984. Es difícil entender el por qué de esta absurda situación. El Gobierno Vasco, en los primeros días de la democracia se encontró con un interés desmedido por la creación cinematográfica. Con sensibilidad desarrolló una política de ayudas que obtuvo, como se ha visto, unos resultados asombrosos. ¿Por qué no se siguió esa vía? Quizá esa inmensa cosecha se les fue de las manos. Querían crear un incipiente sello, un cartel que les sirviera para presentar al País Vasco surgido de la noche del franquismo en sociedad. Pero no hubo ambición para más. Una industria del cine era demasiado. Por eso, mirando atrás, a veces el cine vasco de los ochenta surge como un espejismo entre las dunas. Una realidad maravillosa que se fue desvaneciendo poco a poco. Quizá por cobardía. Quizá por falta de compromiso... y no sólo de las instituciones. Los políticos no tienen la culpa de que el público del país dé la espalda, como en muchas ocasiones ha pasado, a unas iniciativas culturales realmente interesantes. O quizá se trate de un cúmulo de circunstancias que se escapan a una interpretación lógica. El espejismo, en todo caso, se hace real en las pantallas. Las luces se apagan y la magia surge gracias a la creatividad de unos cineastas que derribaron muchos muros en su afán de perseguir un sueño hecho de belleza y emoción. Sí, ahí, en la oscuridad de las salas de cine, abandonándose al encanto de *Tasio*, de *La muerte de Mikel*, de *Zergatik panpox* o de *Kalabaza tripontzia* nadie podrá decir que la aventura del cine vasco en los años 80 fue tan sólo un sueño.