

**EL CINE COMO CREADOR  
DE IDENTIDADES  
NACIONALES.** Un

recorrido por el cine vasco  
de los años ochenta a  
través de la filmografía del  
cineasta Pedro Olea.

**THE CINEMA AS A CREATOR OF  
NATIONAL IDENTITIES.** A

journey through the Basque  
Cinema of the eighties through  
the filmography of Pedro Olea.

**O CINEMA COMO CRIADOR DE  
IDENTIDADES NACIONAIS.** A

turnê do cinema basco da década  
de oitenta através da filmografia  
do cineasta Pedro Olea

**Marta Fernández Penas<sup>1, 2</sup>**

**RESUMEN**

La cinematografía vasca vivió uno de sus periodos más fructíferos en la década de los años ochenta gracias a la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el consiguiente traspaso de competencias en materia de cine a la comunidad autónoma. A raíz de este acontecimiento se inició una política de ayudas auspiciadas por el gobierno autonómico a la producción de películas de la que se beneficiaron muchos cineastas vascos. Un caso representativo es el del cineasta bilbaíno Pedro Olea que, con su praxis fílmica, participó activamente en la puesta en marcha del denominado "cine vasco".

<sup>1</sup> Doctora en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica en la Universidad Pública del País Vasco. Licenciada em Comunicação Audiovisual por la Universidad de Navarra (Espanha). Investigadora en la Universidad Pública del País Vasco (Espanha). E-mail: [marfer1717@gmail.com](mailto:marfer1717@gmail.com).

<sup>2</sup> Endereço de contato da autora (por correio): Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Barrio Sarriena s/n, 48940 Leioa, Bizkaia(País Vasco/Espanha).



ISSN nº 2447-4266

Vol. 2, nº 3, Maio-Agosto. 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

**PALABRAS-CLAVE:** Cine vasco; Pedro Olea; Estatuto Autonomía.

### **ABSTRACT**

Basque cinematography experienced one of its most successful periods in the eighties thanks to the ratification of the Statute of Autonomy in 1979, and the subsequent transfer of powers to the autonomous community. As a result of this event, a grant policy was launched by the regional government in order to produce basque films. A representative example is that of filmmaker Pedro Olea because, with his film practice, took an active part in the launch of the so-called "basque cinema".

**KEYWORDS:** Basque cinema; Pedro Olea; Autonomy Statute.

### **RESUMO**

A cinematografia basca viveu um de seus períodos mais frutíferos na década dos anos oitenta graças à aprovação do Estatuto de Autonomia em 1979 e o consiguiente traspasso de concorrências em matéria de cinema à comunidade autónoma. A raiz deste acontecimento iniciou-se uma política fomento auspiciadas pelo governo autonômico à produção de filmes que beneficiariam muitos cineastas vascos. Um caso representativo é o do cineasta bilbaíno Pedro Olea que, com seu praxis fílmica, participou ativamente movimento denominado "cinema basco".

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema vasco; Pedro Olea; Estatuto Autonomia.

Recebido em: 07.06.2016. Aceito em: 09.08.2016. Publicado em: 31.08.2016.

## Introducción

En el País Vasco, gracias a la aprobación del Estatuto de Autonomía en el año 1979, se abrió un alentador panorama para la industria cinematográfica motivado por el traspaso de competencias en materia de cine. Con el objetivo de mostrar en la práctica las consecuencias derivadas de esta autogestión, tomemos como referencia la trayectoria profesional del realizador bilbaíno Pedro Olea por ser representativa a la hora de abordar las vicisitudes a las que tuvieron que enfrentarse aquellos cineastas que intentaron, con su praxis filmica, abrirse camino en el País Vasco. Olea participó activamente en la puesta en marcha del denominado "cine vasco" con su contribución en la serie *Ikuska* en 1979, así como con la realización, a mediados de los años ochenta, de los largometrajes *Akelarre* y *Bandera negra*, producidos por él mismo a través de sus empresas *Amboto Films* y *Altube Filmeak* respectivamente, y financiadas por un Gobierno Vasco decidido, en aquellas procelosas circunstancias, a promocionar el País Vasco por la vía del cine. Por tanto, el estudio de su caso concreto da la posibilidad de conocer, en uno de sus periodos de efervescencia, ese objeto, a todas luces enigmático, que conforma el llamado cine vasco.

## Antecedentes: se sientan las bases para la creación de un cine vasco

Pedro Olea había desarrollado su carrera cinematográfica en Madrid desde mediados de la década de los años sesenta, sin embargo, en 1979 decidió volver al País Vasco. Para entender este giro profesional conviene detenerse brevemente en la grave crisis en la que se desenvolvía el cine español en aquellos años de Transición que propiciaron que tanto Olea como otros cineastas vascos acudieran a su tierra natal en busca de oportunidades.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

Manuel Trenzado (1999, p.110) sostiene que buena parte de la culpa de la situación lamentable que vivió el cine español a partir de mediados de los años setenta era atribuible “a la desconcertante política económica de UCD” en materia cinematográfica. Entre las innovaciones legislativas llevadas a cabo por UCD destaca la entrada en vigor del decreto ley 3071/1977 del 11 de noviembre de 1977 que, entre otras medidas, eliminaba la cuota de distribución. Esto afectó negativamente al sector de la producción ya que, como explica José Enrique Monterde:

al depender esta [la cuota de distribución] muchas veces de los «anticipos» que suministraban los distribuidores, entre el 30 y el 50% del presupuesto del film, en función de los ingresos una vez estrenada la película; sin obligación de distribuir cine español para obtener licencias de rodaje, se perdió el interés por financiar producciones españolas, siendo ese un elemento que contribuiría a la crisis de la producción entre 1979 y 1981. (MONTERDE, 1993, p. 83)

Según Trenzado (1999, p. 157), “este sistema perjudicaba enormemente a los pequeños productores descapitalizados en la medida que en que desvinculaba a las distribuidoras de la financiación de películas, articulada tradicionalmente a través de los llamados anticipos de distribución”. El resultado fue un descenso apreciable en la producción de películas y una tasa de paro en el sector cinematográfico que llegó a alcanzar la preocupante cifra del 70%.

Sin embargo, en *Euskal Herria* soplaban vientos más favorables para la industria cinematográfica. Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la Comunidad Autónoma Vasca se inició, a partir de 1981, una política de ayudas a la producción de películas de la que se beneficiarían muchos cineastas vascos, entre ellos Pedro Olea. El realizador intervino en un ambicioso proyecto desarrollado en el País Vasco. Se trataba de la serie *Ikuska* que pretendía ser una especie de noticiero vasco, a semejanza del *Noticiari* catalán. Su objetivo era sentar las bases de una infraestructura del cine

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2016v2n3p102>

vasco y “recuperar la memoria colectiva de Euskadi a partir de la cual reivindicar de forma caleidoscópica la singularidad vasca desde un punto de vista inequívocamente nacionalista” (ANGULO, REBORDINOS y SANTAMARINA, 2007, p.112).

Para entender el nacimiento de esta serie de cortometrajes es necesario reparar en la figura del cineasta vasco Antxon Eceiza que en 1978 abandonó su autoexilio en México y regresó a *Euskal Herria*. Paralelamente a la tentativa frustrada de Iñaki Aizpuru y José María Zabalza de crear un noticiario estable en euskera, Eceiza creó la productora *Bertan Filmeak* con el apoyo económico de *Caja Laboral Popular*, la *Fundación Orbegozo* y la Diputación de Guipúzcoa. Además del propio Eceiza, la otra persona clave en el nacimiento de los *Ikuskas* fue el polifacético Luis Iriondo que en aquellos momentos desempeñaba las funciones de Director de Producción y Comunicación de *Caja Laboral Popular*.

Iriondo y Eceiza cayeron de inmediato en la cuenta de la insensatez que suponía competir con las televisiones produciendo noticiarios convencionales, por lo que transformaron esta idea inicial y se plantearon hacer documentales sobre temas menos coyunturales para lo que el cineasta vasco acuñó el eslogan “noticieros sobre una realidad permanente” (ECEIZA citado por ANGULO, BELOKI, REBORDINOS y SANTAMARINA, 2009, p.69). El realizador guipuzcoano entendió que los *Ikuskas* debían cubrir dos aspectos principales: la formación de técnicos vascos capaces de sustentar la industria y la normalización del euskera en las producciones con el objetivo de crear un cine vasco que hiciese honor a su nombre tal y como él lo entendía:

En definitiva, de lo que he estado hablando todo el tiempo es de la necesidad de crear, por los medios que sea, un Cine Vasco, hablado en nuestro idioma que sea memoria y vanguardia de nuestra expresión, testimonio de nuestra Historia, e instrumento de nuestro caminar hacia la realidad plena de nuestra identidad, hacia una Euskadi que soñamos independiente, socialista, reunificada y euskaldun. (ECEIZA, 1978, p. 14)

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

Santos Zunzunegui (1985, p. 241) agrupa los *Ikuskas* según la temática que abordaron. Así, los temas más recurrentes son el euskera (tratado en los números 1, 4, 5 6, 15, 18 y 19); siguiéndole en importancia el dedicado al tema rural (8, 10 14 y 16), el arte en diversas facetas (9 y 13), los problemas geográficos y urbanísticos dedicados a Bilbao y a la Ribera Navarra (3 y 11). También está presente la Guerra Civil focalizada en el bombardeo de Guernica y en la batalla del Cabo Matxitxako (2 y 17). Quedan aislados por su especificidad el número 12 que se ocupa de la situación de las mujeres en el País Vasco desde una perspectiva feminista, y el dedicado a homenajear a José Miguel Barandiarán cuya firma es colectiva.



Figura 1: Fotografía del rodaje del *Ikuska 5, Elebitasuna*, dirigido por Koldo Izaguirre en 1979. (Fuente: Cuadernos de Sección Cinematografía de *Eusko Ikaskuntza*)

Los veinte *Ikuskas* que componen la serie se realizaron entre 1979 y 1985<sup>3</sup>, y

<sup>3</sup> En 1979 se produjeron un total de siete *Ikuskas*: *Ikastolak* de José Luis Egea; *Gernikako Txikizioa* de Pedro Olea; *Bilbo* de Antón Merikaetxebarria; *Euskal Telebista* de Xabier Elorriaga; *Elebitasuna* de Koldo Izaguirre; *Nafarroan galdutako Euskara* de Juan Bautista Berasategui y por último, *Barandiaran* que fue colectivo. En 1980, otros dos cortometrajes: *Araba* de Koldo Larrañaga y *Euskal Artea* de José Julián Bakedano. En 1981 comenzó una segunda serie de *Ikuskas* y durante este año se realizaron *Herría eta hiria* de Iñaki Eizmendi, *Erribehera* de Montxo Armendáriz y *Euskal Emakumea* de Mirentxu Loyarte. En 1982, otros tres: *Euskal Kanta berria* de Imanol Uribe, *Zuberoko artzainak* de Antxon Eceiza y *Euskaldunberriak* de Juan Miguel Gutiérrez. En 1983 salieron a la luz dos nuevas piezas:

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

Pedro Olea participó con el capítulo titulado *Gernikako Txikizioa* que inauguró su aventura cinematográfica en Euskadi. Eceiza le propuso que dirigiera uno de los *Ikuskas* y el realizador bilbaíno eligió el tema del bombardeo de Guernica. De esta forma tomó cuerpo en 1979 el *Ikuska* número dos.



Figura 2: Fotografía del rodaje del *Ikuska 2, Gernikako Txikizioa*. Entrevista al histórico nacionalista, Joseba Elósegui. (Fuente: Cuadernos de Sección Cinematografía de *Eusko Ikaskuntza*)

Con todo, tal y como afirma Susana Torrado:

La serie *Ikuska* no consiguió ninguno de los dos objetivos que tenía marcados: sentar las bases de una cinematografía nacional vasca, ni formar a técnicos para la creación en el futuro de una industria capaz de autofinanciarse. El intento de crear una industria era imposible, ya que nunca se apostó económicamente por el cine. (TORRADO, 2008, p. 26)

Por otro lado, la mayoría de los laboratorios estaban afincados en Madrid donde se revelaron, sonorizaron y montaron todos los cortometrajes de la serie. A

---

*Arrantzaleak* de Antxon Eceiza y *Matxitxako Burruka* de Pedro Sota. En 1984 se dió por finalizada la serie, tras la producción de los últimos tres capítulos: *Bertsolariak* de Antxon Eceiza, *Euskera* de Pedro Sota y el *Resumen de la serie* realizado por Antxon Eceiza. A estos se les sumó el "número 0" *Erreferendua* realizado por Antxon Eceiza, que contó con el mismo equipo que el resto pero que no se incluyó oficialmente en el proyecto.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

esto había que añadir, tal y como sostiene Santos Zunzunegui (1985, p. 243), las malas condiciones de distribución y exhibición de la serie que convirtió a los *Ikuskas* “en objetos de los que se habla pero que se ven de manera dificultosa”. Esta circunstancia imposibilitó su entrada en el mercado y, por consiguiente, obstaculizó que otros proyectos vascos fueran financiados. Así las cosas, “los *Ikuskas* fueron una anécdota dentro de la cinematografía vasca” (ANGULO, BELOKI, REBORDINOS y SANTAMARINA, 2009, p.71)

A pesar de la escasa repercusión real de la serie *Ikuska* en lo relativo a sentar las bases de un cine vasco, la realización de esta pequeña pieza sirvió a Pedro Olea como primera toma de contacto con los profesionales del medio audiovisual en *Euskal Herria*. Sin embargo, no fue hasta 1983 cuando dirige su siguiente largometraje titulado *Akelarre* auspiciado por la nueva política en materia cinematográfica llevada a cabo por el Gobierno Vasco. Esta legislación se había materializado en el Real-Decreto 3069/1980 de 26 de Septiembre sobre traspasos a la Comunidad Autónoma del País Vasco en materia de Fundaciones y Asociaciones Culturales, Libros y Bibliotecas, Cinematografía, Música y Teatro, Juventud y Promoción Sociocultural, Patrimonio Histórico-Artístico y Deporte, y vino a dar cumplimiento a lo dispuesto en el Estatuto de Autonomía del País Vasco en el que se establecía la competencia exclusiva de la comunidad autónoma en dichas materias.

### **Consolidación de la política de ayudas del Gobierno Vasco a la cinematografía. Ejemplos de los filmes de Pedro Olea: *Akelarre* (1984) y *Bandera negra* (1986)**

En 1982, el Gobierno Vasco puso en marcha un plan de ayudas a la cinematografía mediante una Proposición de Ley sobre Fomento y Protección de la Cinematografía Vasca que fue publicada en el Boletín Oficial del Parlamento Vasco el 31 de diciembre de 1982. Su objetivo era proteger y alentar los trabajos creativos



DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2016v2n3p102>

que se desarrollasen dentro de la comunidad autónoma. Se articuló, además, un régimen de producción asociado con *Euskal Telebista*, la televisión pública vasca, que comenzó sus emisiones el 31 de diciembre de 1982 erigiéndose como un canal autónomo “que nace con el fin de fomentar la cultura autóctona y el euskera” (DE MIGUEL, REBOLLEDO y MARÍN, 2010, p.27)

En 1981 la Consejería de Cultura, al amparo de sus nuevas atribuciones, subvencionó a fondo perdido tres largometrajes de ficción, *La fuga de Segovia* de Imanol Uribe, *Siete calles* de Javier Rebollo y Juan Ortuoste, y *Agur Everest-Namasté, Chamo Longmu* de Fernando Larruquert. Esta política se mantuvo en 1982, año en el que recibieron una subvención del 25% del costo del filme, la película de Olea, *Akelarre*, así como *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría.

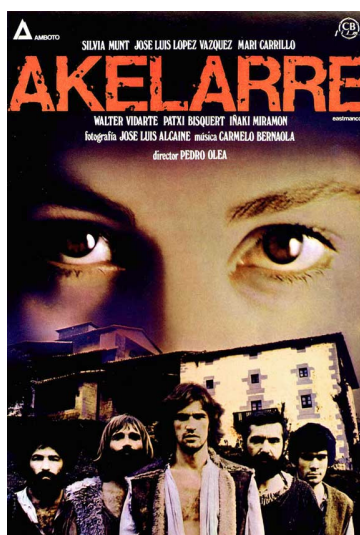


Figura 3: Póster promocional de la película *Akelarre* estrenada en 1984.

Sin embargo, a pesar de la concesión de estas ayudas, en la práctica, el compromiso inicial del Gobierno Vasco de sufragar el 25% del costo no se cumplió íntegramente. Ciñéndonos al caso concreto de *Akelarre* podemos comprobar que,

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

aunque su presupuesto inicial fue de setenta y dos millones de pesetas, finalmente el coste del filme ascendió a más de noventa millones sin que el porcentaje de subvención variase con respecto al presupuesto inicial. De esta manera, tal y como explica el propio Olea (1984, p. 45), la ayuda solo contribuyó al 10% del coste real.

Con todo, las condiciones eran favorables para aquellos cineastas dispuestos a desarrollar su carrera en el País Vasco puesto que al apoyo del gobierno autonómico se sumaron las ayudas del gobierno central a través del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Esta circunstancia propició la financiación de una serie de proyectos y convirtió a esta comunidad autónoma en una especie de "oasis" de producción cinematográfica dentro del ámbito español.

Como cabía esperar, este alentador panorama surtió un efecto llamado inmediato que posibilitó el regreso a Euskadi de algunos cineastas vascos como Imanol Uribe y Alfonso Ungría, que, al igual que Olea, habían estado trabajando en Madrid. La relación entre instituciones y cineastas era en ese momento inmejorable, así lo puso de manifiesto Olea (1983), en el diario *El País*, en un alarde de optimismo: "Después de la *nouvelle vague* y del cine brasileño, viene ahora la saga del cine vasco".

Tras el estreno de *Akelarre* en el año 1984, en el País Vasco se abrieron nuevos cauces para consolidar el desarrollo cinematográfico que había comenzado, como vimos, tras la aprobación del Estatuto de Autonomía de 1979 y que, a partir de 1981, se materializó en una serie de ayudas de cara a incentivar la producción audiovisual vasca. Según Santos Zunzunegui (1985, p. 271), pese a este voluntarismo institucional, "las primeras actuaciones en el terreno cinematográfico del Gobierno Vasco se movieron en el terreno de la improvisación, tratando de apoyar a los proyectos que surgían, pero sin que esa ayuda estuviese integrada en un plan de conjunto".

De cara a organizar esta política cinematográfica y hacerla más viable, en 1984

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

se dio otro paso hacia la consolidación de un cine autóctono mediante la firma de un convenio entre el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y la recién fundada Asociación Independiente de Productores Vascos (AIPV). Olea entró a formar parte de la asociación con su empresa *Amboto Films* que, en 1985, fue reemplazada por su nueva productora, *Altube Filmeak* con la que realizó su siguiente proyecto, *Bandera negra*.

Mediante este acuerdo, el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco financiaba hasta un 25% del presupuesto del filme de la productora asociada que lo solicitase, siempre y cuando reuniese, entre otras, las siguientes condiciones: que fuera rodado en 35 milímetros y en exteriores del País Vasco; que el 75% de los pagos a personas por su labor técnica y artística tuviera por destinatario a personas físicas y jurídicas residentes o con domicilio social en el País Vasco; y que, en el caso de que la película no se rodase en euskera, se realizara una versión íntegramente doblada a este idioma. Cumplidas estas condiciones, las subvenciones obtenibles eran de un 25% sobre el costo presupuestado del filme. Subvención que pagaba un 50% a la firma del convenio; un 20% tras la visualización del copión: un 20% ante las copias definitivas, y un 10% a la entrega de las copias que quedasen en poder de la Administración Autonómica.

Por otro lado, a este convenio se le sumó el "Acuerdo Marco sobre Derechos de Antena" firmado el 25 de enero de 1985 entre la AIPV y Euskal Telebista (ETB) por el que se pactó la cesión de los derechos de antena y emisión de los largometrajes de las productoras asociadas a cambio de que el canal autonómico desembolsase el 25% del presupuesto definitivo de las mismas (con un límite de máximo de veinte millones de pesetas para los presupuestos superiores a ochenta millones).

Respaldado por estas alentadoras condiciones de financiación, Olea se lanzó a dirigir la que resultó ser la película más cara de toda su trayectoria profesional, *Bandera negra*. El filme, que alcanzó un presupuesto reconocido de ciento diez

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2016v2n3p102>

millones de pesetas, fue sufragado por el Gobierno Vasco con una subvención de veinte millones de pesetas a fondo perdido y la de *Euskal Telebista*, con dieciocho millones. Con todo, y al igual que en el caso de *Akelarre*, la mayor parte de la financiación corrió a cargo del Ministerio de Cultura que aportó cuarenta y cuatro millones en concepto de adelanto de taquilla gracias a la nueva *Ley de Cine* introducida por la Directora General de Cinematografía, Pilar Miró.

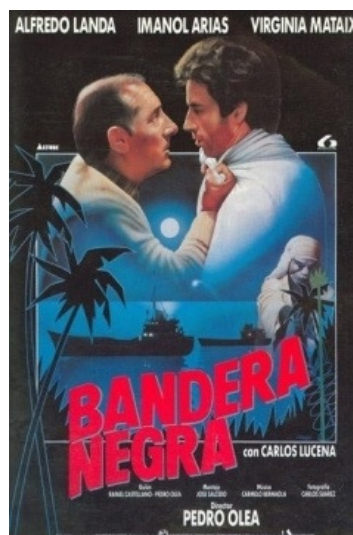


Figura 4: Póster promocional de la película *Bandera negra* estrenada en 1986.

### **El desenlace. Fin de la prosperidad vasca.**

En 1987, poco después de estrenar *Bandera negra*, la política de subvenciones impulsada por la Administración empezó a dar señales de cambio, lo que provocó una guerra abierta entre algunos cineastas, entre ellos Olea, y las instituciones públicas vascas. El ambiente había empezado a enrarecerse varios años antes, cuando en septiembre de 1984 el Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Joseba Arregi, decidió convertir al gobierno autonómico en una especie de productora con

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

la potestad de elegir, sin pasar por concurso público, qué proyectos se iban a beneficiar de las ayudas. Esta medida provocó malestar entre algunos cineastas, pero no fue hasta enero de 1988 cuando la Asociación Independiente de Productores Vascos la criticó sin ambages porque consideraban que el Gobierno Vasco, en su nuevo papel de empresa productora, intervenía en campos reservados a la iniciativa privada y hacía competencia desleal a los productores, distribuidores y exhibidores sometidos a la disciplina de mercado. Por otro lado, el no someter los proyectos a concurso público generó desconfianza entre los profesionales que temían que la concesión de las ayudas respondiera más a una cuestión de amiguismo que a una regulación seria.

En julio de 1988, Olea presentó al Gobierno Vasco un guion basado en una historia real sobre un crimen acontecido en el año 1926 en el municipio guipuzcoano de Beizama. Sin embargo, a este proyecto, titulado *Presentimiento*, le fue negada la subvención alegando que la película no ofrecía una imagen positiva de Euskadi. Este rechazo supuso para el realizador la gota que colmó el vaso, tal y como expresó él mismo:

A mí me dicen que mi historia no da una imagen positiva de Euskadi. Y le pregunto a Eusebio Larrañaga que por qué. Y me contesta que no, que «yo a la gente que lee los guiones les digo que deben mirar muy bien qué clase de imagen de Euskadi se da en el guion». Entonces yo digo que no me fío de esa gente. Lo que tienen que hacer es una ley de cine. Si hubiera una ley de cine no estaríamos en manos de la opinión particular de unos señores que opinan que no das una imagen concreta. Entonces que presenten un concurso sobre imágenes; tiene que ser, por ejemplo, *Love story* en el *Batzoki...* yo qué coño sé lo que les apetecería, y entonces o entras o no entras a participar en eso (...) (OLEA citado por ROLDÁN LARRETA, 1999, p.138)

Por su parte Eusebio Larrañaga, director de Creación y Difusión Cultural del Gobierno Vasco, consideraba que las acusaciones de Olea no se ajustaban a la realidad:

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

No es cierto que se rechazara *El crimen de Beizama* porque la película no daba una imagen positiva de Euskadi. La razón objetiva es que dentro del paquete de proyectos que ese año se presentaron al departamento hubo otros proyectos que obtuvieron más votos. Lógicamente el director de difusión cultural es el que nombra el jurado. Pero los criterios de selección se discuten al principio de la reunión donde cada uno de los miembros del jurado suelen exponer los suyos y se votan. (LARRAÑAGA citado por ALDARONDO, 1993, p.72)

Al director vasco esta explicación no le satisfizo y arremetió no solo contra Larrañaga, sino también contra Joseba Arregi al que consideró el responsable directo y sobre el que llegó a afirmar en el diario *Egin* que “mientras esté Arregi yo no volveré hacer cine en Euskadi” (OLEA, 1991).

Las tensiones entre instituciones y cineastas llegaron a su punto álgido el 26 de junio de 1990, fecha en la que el Gobierno Vasco aprobó un decreto por el que se creó la sociedad pública Euskal Media, S.A. Gracias a este acuerdo se modificó la política de ayudas a la producción cinematográfica mediante la participación directa de esta sociedad en la producción, distribución y venta del producto final, con la idea de recuperar el dinero invertido y decidiendo qué y a quién coproducir sin pasar por concurso público. Así, tal y como expresa Carlos Roldán (2005, p.575), “las líneas políticas que tanta crispación habían creado en los ochenta no solo no se rectifican, sino que se legalizan”.

Esta política mercantilista por parte de las instituciones tuvo como consecuencia directa la salida de *Euskal Herria* de aquellos cineastas que, en la floreciente década anterior, se habían abierto camino en la industria cinematográfica vasca. Este fue el caso de Pedro Olea que, antes de partir, dedicó a los responsables del gobierno autonómico unas duras declaraciones que transcribo en su totalidad dado que resumen, en pocas líneas, los sinsabores a los que tuvieron que enfrentarse muchos de los cineastas vascos que intentaron hacerse un hueco durante aquel convulso periodo.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

El cine vasco ha sido el juguete del Gobierno del País Vasco y, como tal juguete, funcionó durante un tiempo. Ese tema está ahora muy mal y en muy malas manos. No existe, hoy por hoy, una política de cine en el Gobierno Vasco. Por una parte, el señor consejero de Cultura dice que hay que ayudar con subvención cualquier proyecto que tenga razonablemente cubierta la producción básica; y, mientras, la persona que lleva directamente ese apartado forma un jurado muy poco riguroso y bastante discutible (seguramente, amigos suyos) al que impone la consigna de que los guiones estudiados únicamente deben ser dignos de consideración, a modo de subvención, si dan una buena imagen de Euskadi. Pero es un concurso, y yo me niego a presentar guiones a un concurso. Han conseguido que Imanol Uribe no ruede más por allí. Y yo tampoco. Así que aquellos directores que, por ser menos conocidos o lo que sea, no tiene la oportunidad de trabajar fuera, no tienen nada que hacer. El cine vasco está a punto de ser asesinado. Las subvenciones tampoco es que sean una cosa del otro mundo: antes daban 20 millones, ahora pueden llegar a los 40. Por cierto, que estuvieron a punto de dar 40 millones a un miembro del propio jurado que había presentado un guion. Un colega y yo nos opusimos y hubo un gran revuelo. Luego, hubo un bloque de 300 millones para distribuirlos en tres películas elegidas a dedo. Y, otra vez, algunos firmamos una carta exigiendo que se hiciera por concurso público, y otra vez, revuelo. (OLEA, 1989, p.10)

## Conclusión

Con todo, el objetivo marcado desde los años setenta de crear una infraestructura potente capaz de sustentar un cine autóctono quedó en suspenso. Se puede deducir que las mismas instituciones públicas que impulsaron el auge del cine vasco contribuyeron también a su descalabro. Lo que parece innegable es que gracias a esta política de ayudas a la cinematografía pudo ser demostrada la existencia de una cantera de cineastas vascos capaces de sacar adelante películas de gran solvencia.

La otra cara de la moneda corresponde al "exilio" que en los años noventa protagonizaron estos mismos realizadores. De esta manera, Pedro Olea, ya fuera del País Vasco, realizó *El día que nació yo* (1991), *El maestro de esgrima* (1992), *Morirás en Chafarinas* (1995) y *Más allá del jardín* (1996). Lo mismo que Imanol Uribe con *El rey*

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2016v2n3p102>

*pasmado* (1991), *Días contados* (1994), *Bwana* (1996); Antxon Eceiza con *Felicidades, Tovarich* (1995); Alfonso Ungría con *África* (1996); Roberto Romeo con *Esperanza y sardinas* (1996); de Enrique Urbizu con *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994), *Cuernos de mujer* (1994) y *Cachito* (1996); Alex de la Iglesia con *Acción mutante* (1992) y *El día de la bestia* (1995); Daniel Calparsoro con *Salto al vacío* (1995) y *Pasajes* (1996) y Esteban Ibarretxe con *Solo se muere dos veces* (1996). Una auténtica sangría para la cinematografía vasca que puso el broche final a una etapa de bonanza productiva.

## Referencias

ALDARONDO, Ricardo. La experiencia vasca: crónica de un desencanto. En ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos y REBORDINOS, José Luis (Eds.). **Un cineasta llamado Pedro Olea**. San Sebastián: Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, 1993.

ANGULO, Jesús; REBORDINOS, José Luis; SANTAMARINA, Antonio. **Breve historia del cortometraje vasco**. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2007.

ANGULO, Jesús; REBORDINOS, José Luis; SANTAMARINA, Antonio; BELOKI, Maialen. **Antxon Eceiza: cine, existencialismo y dialéctica**. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2009.

BARBERÍA, José Luis. Distintos realizadores preparan proyectos en Euskadi para relanzar el cine vasco. **El País**, Madrid, 6 de junio de 1983.

CASTILLO, R. Akelarre. **Punto y Hora**, del 17 al 24 de febrero de 1984, nº 340.

D.M. Pedro Olea: El cine vasco asesinado. **V Semana de Cine Español de Murcia**, 11 de marzo de 1989, nº 8, p.10.

DE MIGUEL, Casilda; REBOLLEDO, José Ángel y MARÍN, Flora. **Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años 80**. San Sebastián: Universidad del País Vasco y Filmoteca Vasca, 2010.

ECEIZA, Antón. Bases para la creación de un cine vasco, **Egin**, 22 de octubre de 1978.



DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>

IZAGA, Carmen. Entrevista a Pedro Olea. **Egin**, 30 de junio de 1991.

MONTERDE, José Enrique. **20 años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

ROLDÁN LARRETA, Carlos. **El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)**. San Sebastián: Ikusgaiak 3. Cuadernos de Cinematografía, Eusko Ikaskuntza, 1999.

ROLDÁN LARRETA, Carlos. **Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo**. San Sebastián: Revista Internacional de los Estudios Vascos, Eusko Iskuntza, 2005.

TORRADO MORALES, Susana. **El cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)**. San Sebastián: Deusto Publicaciones/ Fundación Filmoteca Vasca, 2008.

TRENZADO ROMERO, Manuel. **Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición**. Madrid: CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas), Colección monografías, nº 168, 1999.

ZUNZUNEGUI, Santos. **El cine en el País Vasco**. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985.