

Agradecimientos

Este libro es el fruto de una estrecha colaboración entre sus co-autores, que desean expresar su extraordinario agradecimiento a personas e instituciones que han hecho posible llevar a cabo esta tarea. Agradecemos su apoyo a nuestras respectivas instituciones, la Universidad de Birmingham en el Reino Unido y la Universidad de Deusto en el País Vasco. Gracias también a la Fundación Leverhulme por la concesión de una de sus principales becas de investigación a Rob Stone, sin la cual la escritura de este libro no habría sido posible, y al Gobierno Vasco, ya que gracias al reconocimiento del equipo de investigación «Comunicación» de la Universidad de Deusto se pudo financiar la traducción de este libro. Esther Santamaría Iglesias ha estado a cargo de los procesos de revisión, edición y gestión de la escritura y del proceso de publicación de manera impecable y profesional y a ella le debemos que esta edición sea una realidad. Nuestro más sincero y cálido agradecimiento para Carlos Pérez Ortiz, por la excelente e inigualable labor de traducción de este libro. Agradecemos a Pedro J. Crespo, director de la editorial Comunicación Social, su confianza para la publicación del libro en la presente edición.

Queremos expresar nuestra mayor gratitud hacia Joxean Fernández, Mari Carmen Ausan y todo el equipo en la Euskal Filmategia/Filmoteca Vasca, que con paciencia y gran amabilidad nos acogieron y facilitaron la gestión de todas las tareas de investigación necesarias. Entre las personas entrevistadas que nos otorgaron su tiempo y su atención debemos mencionar a Gorka Merchán, Iñaki Arteta, Asier Altuna, José Mari Goenaga, Jorge Gil, Txaro Landa, Ángel Amigo, Txus Retuerto, Joxean Muñoz, Carlos Juárez, Alain Xalabarde y Javi Zubizarreta.

Entre los amigos extraordinarios y los magníficos colegas que nos ayudaron en múltiples formas hemos de mencionar a Paul Cooke, Alex Marlow-Mann, Alan O'Leary, Chris Homewood, Barry Jordan, Peter William Evans, Chris Perriam, Joanna Rydzewska, Andrew Watts, Axel Bangert, James Walters, Leyre Arrieta Alberdi, Dunja Fehimovic, Amparo Martínez Herranz, Catherine Grant, Julia Paz Moreno, Ann Marie Stock, Guy Baron, Belén Vidal, Steven Marsh, Gorka Merchan, Michael Samuel, Ann Davies, Isolina Ballesteros, María Jesús Pando, Anabel Martin, Cristina Ortiz, Conchi Otaola y al Cineclub FAS.

Finalmente, como siempre, nuestro mayor y más profundo agradecimiento para Esther Santamaría Iglesias y Josué Mendivil Caldentey, a quienes dedicamos este libro por su constante apoyo, sus buenos consejos y su afecto.

Eskerrik asko, thanks y gracias.

El cine vasco: ciudadanía y sentimiento

Quien desee acercarse al estudio del cine vasco deberá hacerlo con una precaución: no encontrará el consuelo de un punto de vista único o de un consenso de opiniones. La diversidad de versiones en torno a lo que significa ser vasco, las opiniones contrapuestas en torno a su devenir histórico, los discursos encaminados a establecer su narrativa nacional y las versiones divergentes de la identidad vasca en contextos locales, nacionales y transnacionales nos obligan a adoptar una perspectiva múltiple. Es tal la abundancia de largometrajes, documentales, películas de animación, cortos experimentales, festivales y actividades, así como de productos efímeros que residen en la Red, que su cine nacional se nos presenta en un retrato a la vez intacto y fragmentado. La tendencia académica a clasificar de modo objetivo las producciones, los cineastas, las industrias y las audiencias no encuentra reflejo en un contexto en el que las definiciones de la identidad vasca se establecen de acuerdo con criterios incluyentes y excluyentes, con tendencias nacionalistas, con filiaciones personales y colectivas, con modelos de financiación variables y con iniciativas culturales diversas. Por este motivo, y como ya han puesto de manifiesto numerosos autores, es imposible no encontrar contradicciones y paradojas en el estudio del cine vasco.¹

¹ Véase Alberto López Echavarieta (1984), Santos Zunzunegui (1985); Juan Miguel Gutiérrez (1994), Jesús María Lasagabaster (1995), Santiago de Pablo (1996 y 2012b), Carlos Roldán Larreta (1999), Casilda de Miguel Martínez, José Ángel Rebolledo Zabache y Flora Marín Murillo (1999), Rob Stone (2007); Joseba Gabilondo (2002), Jaume Martí-Olivella (2003); María Pilar Rodríguez (2002), Ann Davies (2009) y Joxean Fernández (2012).

Los estudios publicados hasta la fecha dibujan la semblanza de un cine nacional definido no sólo en términos de diferencias estéticas, lingüísticas y temáticas, sino también en términos de otredad. Asimismo, deben tenerse en cuenta en esta definición los períodos en los que las películas han servido como metáfora cultural para la ausencia de identidad y para la presencia de un idioma con frecuencia relegado a la oscuridad. Todos estos aspectos se concitan en una historia política y cultural que se va formando como resultado de fundir definiciones diversas de lo vasco. Hasta cierto punto, la identidad vasca evolucionó en un continuo tira y afloja entre perspectivas divergentes, y entre la afirmación de una diferencia y su refutación. Las numerosas contradicciones que la caracterizan son palpables en una estética y en unas estrategias industriales politizadas, pero también en los temas, en los géneros, en la demanda generada por diversos públicos y en los deseos y en las propuestas de varias y bien diferenciadas generaciones de cineastas vascos. Por tanto, y si ningún punto de vista es válido por sí mismo cuando hablamos de cine vasco, entonces todos los puntos de vista lo son en cierta medida. En este espíritu, propio de Walt Whitman, a la pregunta de si el cine vasco se contradice debemos responder: pues bien, se contradice, puesto que es inmenso y contiene multitudes.

Este libro centrado en la cinematografía vasca ofrece una colección dispar de análisis históricos, temáticos y políticos, agrupados tanto por sus corrientes internas de atracción como por las de repulsión, pero siempre relevantes para el estudio de la realidad esencial que subyace a la condición de lo vasco. El cine vasco es y ha sido en su historia un medio vital para examinar y perpetuar la identidad vasca desde una multitud de ángulos, que parten desde el mismo punto geográfico pero resultan en una variedad de trayectorias. Su historia acusa tanto los envites de la guerra civil y las transformaciones de la sociedad como el advenimiento de las tecnologías de medios de comunicación y el asalto de diversos imperativos lingüísticos, culturales, propagandísticos e industriales. En respuesta a estos estímulos se ha convertido en un vehículo duradero para los intereses históricos, políticos, sociales y artísticos de los vascos, y ha imaginado diligentemente variaciones pasadas, presentes y futuras sobre sus preocupaciones e intereses en el contexto local, en el nacional y en el internacional. Todas ellas han contribuido a conformar la frustrante pero a la vez liberadora ambigüedad que aflige a esta cine-

matografía. En términos industriales, políticos y estéticos no es difícil apreciar las razones a favor del reconocimiento del cine vasco, pero a la vez percibimos la incertidumbre de su condición ciudadana y nos vemos obligados a investigar su relación con el cine nacional español, y a preguntarnos qué sería el cine «español» sin la contribución de los cineastas vascos. En cualquier caso, sería un error esperar que estos cineastas se mostraran comprometidos con un esfuerzo uniforme (colectivo o de autor) para crear un monumento cinemático a la identidad vasca, sobre todo cuando ésta se encuentra tan interrelacionada con teorías sobre la patria y el exilio, tan sujeta a los vaivenes de la emigración y tan pendiente de la multiplicidad de ambiciones y de la variación en los centros de gravedad económicos que ha traído consigo la sucesión de las generaciones. Por lo tanto, y si bien es nuestra intención sentar las bases de esta investigación en las características específicas de lo vasco, nuestros lectores deben asumir que dichas características presentan una naturaleza fragmentaria y mutable.

Este libro es fruto de una colaboración que no solo acepta sino que busca sacar partido de la contradicción, y para ello contrapone un punto de vista externo con uno interno. Sus coautores debatieron, intercambiaron ideas y teorías, compartieron impresiones acerca de películas y se enviaron incontables borradores de cada capítulo. Esperan que el resultado sea una historia política y cultural del cine vasco que vaya más allá de los sesgos habituales, no dé nada por supuesto y tenga el valor de aceptar que, en ocasiones, las conclusiones son esquivas y no se dejan atrapar. A la vez, éste es un análisis al estilo de Henri Bergson, puesto que no pretende categorizar de forma artificial las etapas de desarrollo del cine vasco para contabilizar, por ejemplo, la medida en la que cada una de las películas se ajusta o no al ideario nacionalista. En lugar de ello, y aunque con una estructura eminentemente cronológica, el objetivo de esta obra es realizar un análisis acumulativo que permita obtener una visión del cine vasco en su totalidad. Comenzaremos con una exposición de las principales herramientas teóricas que hemos escogido para este propósito, de las cuales la primera es la que parte de las nociones establecidas por Georg Sorenson sobre las *comunidades de ciudadanos* y las *comunidades de sentimiento*, así como sobre su relevancia para los cines producidos dentro y fuera del Estado-nación. Desde ese punto de partida observaremos los orígenes del cine vasco en el segundo capítulo,

y en el tercero trazaremos la historia del Donostia Zinemaldia o Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Cada uno de los capítulos establece una conexión biunívoca entre la cinematografía y los aspectos políticos, sociales, artísticos e industriales ligados al estudio. El cuarto capítulo analizará los intentos que en su cine se han hecho por representar diversos períodos y episodios de la historia y por reflejar el legado cultural vasco, considerando el grado de implicación y la herencia dejada por la primera generación de cineastas vascos. El capítulo quinto, por su parte, examinará las diversas representaciones del terrorismo. En el sexto capítulo se hablará de la segunda generación del cine vasco, que en la década de 1990 llegó hasta un público internacional ávido de su característico estilo de autor. El séptimo capítulo examinará la historia de los cortometrajes e indagará en el reciente esfuerzo experimental que condujo al nacimiento de la tercera generación del cine vasco. A continuación, el octavo capítulo se alejará de definiciones territoriales estrictas con el fin de examinar la diáspora de los cineastas vascos y el modo en el que proyectan ideas relativas a la identidad, el exilio y la reconciliación. Por su parte, el noveno capítulo estudiará el cine vasco contemporáneo (incólume al abandono de las salas de cine y a las políticas punitivas) para encontrar sus huellas en la Red, ubicado en lugares diversos y enfrascado en otros empeños.

Como conclusión retomaremos la dicotomía entre la perspectiva interna y la externa para argumentar que el futuro del cine vasco debe presentar un carácter abierto y mixto, y atreverse con temas y formatos plurales. Sólo así podrá constituirse en un caleidoscopio capaz de reflejar el pensamiento y el sentimiento de los vascos de hoy. Este libro busca situar al cine vasco dentro de la perspectiva del arte vasco, de la práctica cultural y de los estudios visuales, de acuerdo con las estrategias y los movimientos políticos y culturales de cada momento. Al mismo tiempo, no olvida la relevancia que el cine vasco ha tenido para otras naciones pequeñas como modelo de industria cinematográfica, a pesar del alto grado de inestabilidad experimentado en el proceso constante de formación de su ciudadanía y su sentimiento. Debemos acudir de nuevo a Walt Whitman, en esta ocasión en busca de advertencias: el cine vasco puede ser tan malo como el peor y tan bueno como el mejor. Para los que precisan una definición diremos que existe como es y que eso basta.

Un lugar en el mundo

A primera vista, el cine vasco parece representar en exclusiva a un pequeño rincón del mundo. En este lugar el clima es predominantemente húmedo y nuboso, con destellos de sol brillante y arcoiris vigorosos. El paisaje, al igual que el tiempo, cambia de forma tan brusca que la idea de que Euskadi comprende varios países en uno parece confirmarse tras cualquier recorrido de cierta longitud en coche, pues uno tiene la impresión de viajar más en el tiempo que en el espacio. En una inspección más detallada, sin embargo, su historia, su política y su arte se revelan simultáneamente en un constante tejerse y destejerse. Como ejemplo diremos que existen actualmente varias generaciones (susceptibles de categorización aunque no categóricas) de cineastas vascos, cuyas diferencias sustentan el argumento de que existen versiones diferentes del cine vasco. El resumen de esta historia, fragmentaria y disputada, comienza con los pioneros (1895-ca.1930) que protagonizaron los orígenes del primer cine de casi todos los países, si bien la retrospectiva que nos los muestra se compone de retazos más que de películas completas. La mayor parte de dichos fragmentos fueron filmados por empleados de los hermanos Pathé y de los Lumière para incluirlos en sus rollos de muestra, y presentan un interesante contrapunto a filmaciones nativas como las noticias de *Reportajes Mezquiriz, de última hora* y las filmaciones etnográficas auspiciadas por la Eusko Ikaskuntza (Sociedad de Estudios Vascos) entre 1923 y 1928. Junto a ellas encontramos a los precursores del cine comercial y algunas legendarias (aunque parcial o totalmente perdidas) obras experimentales. A partir de allí, se hicieron comunes los intentos de documentar el rápido crecimiento de las ciudades vascas y también la otra cara de la moneda: la supervivencia de las costumbres rurales. Posteriormente fueron los propagandistas de ambos bandos los que, sobre todo, realizaron filmaciones en los períodos de la Segunda República (1931-36), la Guerra Civil española (1936-39) y la dictadura del General Franco (1939-75) durante la cual se prohibió el uso del euskara y prácticamente desapareció la producción cinematográfica en Euskadi.

Privados de una industria e incluso de un idioma, hubo que esperar hasta el ambiente de disidencia de la década de 1960 para encontrar ejemplos de artistas vascos y miembros de sociedades cinematográficas

que aplicaran la teoría filmica y la experimentación práctica en una gramática cinematográfica que se perfilaba como un discurso politizado de oposición. Sus esfuerzos por realizar producciones etnográficas, animaciones abstractas y cortometrajes documentales de vanguardia constituyen una singular respuesta estética a la opresión, que con frecuencia se expresó mediante ángulos inclinados, saltos de montaje, elipsis y ritmos entrecortados que parecen reflejar las peculiaridades del euskara prohibido. La obra colectiva *Ama Lur* (*Tierra Madre*, Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968) fue el primer largometraje hecho en Euskadi desde la Guerra Civil, y una influencia determinante para una comunidad que se reimaginaba. Al hilo del auge del mundialmente conocido Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que tuvo su primera edición en 1953, el País Vasco llegó a asumir un cierto grado de autonomía en los últimos años de la dictadura, que aumentó con la transición a la democracia y se convirtió oficialmente en Comunidad Autónoma en 1979. En los años siguientes los sucesivos gobiernos españoles y vascos aumentaron y redujeron sucesivamente la financiación y las cuotas de distribución, adjudicando grados variables de responsabilidad a las televisiones nacionales y autonómicas. El triunfo electoral del Partido Socialista Obrero Español en 1982 llevó a la realizadora Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía. Las medidas tomadas para incrementar la producción de películas de calidad y su distribución internacional conformaron lo que se llamó la *Ley Miró* (Real Decreto 3304/1983), que defendía que «una buena película debe apelar a públicos diversos dentro de la nación, para convertirse en narrativas de construcción nacional que cierren las brechas y desmientan los mitos del franquismo» (Triana-Toribio, 2003: 20). Sin embargo, esta idea de «nación» estaba tan obviamente influenciada por la mentalidad centralista que los cines regionales dentro de España, como el cine vasco o el catalán sólo podían verse subsumidos en estas «exigencias de pluralidad» (Triana-Toribio, 2003: 146) o ser ignorados. Sin embargo, la respuesta de la Comunidad Autónoma del País Vasco, que se había constituido con las tres provincias vascas en diciembre de 1979 y que se convirtió en responsable de la cultura vasca a partir del Real Decreto 3069 de septiembre de 1980, fue un sentimiento radical que propició una inversión sin precedentes en la producción cinematográfica. Las medidas de protección y apoyo que veían en el

cine un vehículo para la construcción de la nación vasca culminaron en la primera generación del cine vasco, en películas directas y polémicas sobre la historia reciente y la historia mítica de Euskadi, entre las que destaca *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979). Esta película «vendrá a marcar el despegue del moderno cine vasco» (De Miguel Martínez, Rebolledo Zabache y Marín Murillo, 1999: 20). Dichas medidas estuvieron íntimamente relacionadas con el establecimiento de Euskal Telebista (ETB) en diciembre de 1982 y culminaron en el Proyecto de Ley de la Cinematografía de febrero de 1983, que sancionaba como ley una definición concreta del cine vasco: éste era simplemente el que podía solicitar financiación del Gobierno Vasco hasta el 25% de su presupuesto siempre que el 75% de su elenco y personal técnico residieran en la Comunidad Autónoma de Euskadi (de ahora en adelante CAE), con la posibilidad de filmar en castellano si se publicaba al menos una copia en euskara.

Con un efecto similar al que la *Ley Miró* tuvo en la producción cinematográfica española, el cine «nacional» vasco aumentó en cantidad, aunque no siempre lo hiciera en calidad. Muchos cineastas partieron a Madrid o a una diáspora que los llevó aún más lejos, mientras que otros se esforzaron en construir una industria en euskara mediante iniciativas como la serie *Ikuska* (Inspección) de cortometrajes documentales (1979-84), producidos por Antxon Eceiza. En cualquier caso, los cambios en las directrices que tuvieron lugar a finales de los años ochenta trajeron consigo el final de los subsidios sin contrapartida, así como la tendencia a realizar proyectos de carácter más comercial, gestionados por una sociedad limitada llamada Euskal Media, que prometía el retorno de la inversión de dinero público. Sin embargo, sus intentos de producir un cine vasco comercialmente viable atrajeron acusaciones de irrelevancia en los temas, de favoritismo y de inoperancia para producir un cine vasco que cumpliera con la misión de la construcción nacional. No obstante, la magnitud de los cambios experimentados por el mercado y por las condiciones de producción a principio de la década de 1990 provocó el advenimiento de una segunda generación de cineastas vascos, muy identificados con la perspectiva del cine de autor, y que se distanciaron temporalmente de las localizaciones, las tradiciones y los temas típicamente vascos. A partir de entonces la llegada de la revolución digital y de internet ha causado tantas transfor-

maciones en la forma en la que el cine se realiza, se ve y se entiende, que los argumentos a favor de un cine vasco introspectivo y centrípeto se han visto rápidamente superados. El cine contemporáneo se descarga, se comparte y se emite a través de nuevos medios, de programas y de ficheros informáticos, capturando lo cotidiano con un grado inaudito de intimidad. Estas tecnologías digitales han permitido una difusión de las ideas relativamente libre de imposiciones normativas, más allá del control legislativo, industrial o ideológico. Como consecuencia, la percepción que los cineastas vascos tienen de sí mismos y del mundo (y cada vez más, la percepción que el mundo tiene de Euskadi) se ha visto transformada por nuevas formas de colaboración y de comunicación gracias a medios nuevos de producción, de distribución y de exhibición. A la llegada del milenio ya existía un nuevo modelo económico de realización que se podía permitir el lujo de ser expresivo y centrífugo en su representación de la identidad vasca. El programa de producción de cortometrajes Kimuak, auspiciado por el Gobierno Vasco, ha propiciado el surgimiento de una tercera ola de cine vasco que ejemplifica la idea de altermodernismo de Nicolas Bourriaud, pues se esfuerza por «traducir los valores culturales de grupos culturales y conectarlos a la red mundial» mientras hacen visible «la lucha por la autonomía, pero también la posibilidad de producir singularidades en un mundo cada vez más normalizado» (Bourriaud, 2005). Los que a día de hoy hacen cine en Euskadi tienen sus miras puestas en una variedad tal de objetivos industriales, comerciales, artísticos, e incluso políticos (siempre en el contexto de un mercado global de intercambio de imágenes cinemáticas), que nuestro retrato del cine vasco debe extenderse más allá de cualquier principio reduccionista que se quiera emplear en su definición. En consecuencia, este libro ofrece múltiples perspectivas sobre diversos períodos y aspectos del cine vasco a la par que se mantiene fiel a la naturaleza paradójica, ambivalente y heterogénea de las propias películas. Si deseamos evitar que nuestra materia de estudio se vea reducida a interpretaciones críticas inamovibles o sesgadas será necesario que empleemos un nuevo marco de comprensión que subraye el potencial creativo y liberador del sentimiento, pero sin ignorar las implicaciones de un asunto tan complejo como el de la ciudadanía.

La comunidad vasca de ciudadanos

El Estado moderno surgió como respuesta al declive de los imperios, y su funcionamiento se basa en la distribución de una identidad ciudadana que antes pertenecía en exclusiva a la élite. Esta distribución se articula como un intercambio de obligaciones y derechos entre los ciudadanos, cuyo compromiso con el orden público, expresado en el pago de impuestos y en otras aportaciones a la fortaleza del Estado como el servicio militar y ciertas manifestaciones artísticas y deportivas, se ve recompensado con el derecho a la educación, a un bienestar básico y a un sentimiento de inclusión que se contrapone a la exclusión. Con el paso del tiempo, la ciudadanía se transformó en un pueblo con derechos y deberes de tipo político, legal, social y económico, y con una idea compartida de sí mismos como sujetos con una identidad histórica, cultural e incluso lingüística propia, algo que se asemeja al concepto de *comunidad imaginada* de Benedict Anderson (1983). Esta idea permite acomodar un alto grado de pluralidad en las estructuras sociales y las expresiones culturales, pero a la vez salvaguarda las tradiciones como medio para la conservación y la difusión de una identidad colectiva coherente, que constituye un objetivo deseable. Conforme se incrementan las obligaciones también lo hacen los derechos, hasta que el sentimiento de la pertenencia cultural se convierte en una diferencia que merece la pena defender, pues constituye una recompensa en sí misma. A partir de entonces, como describe Georg Sorenson, la identidad nacional se ve reforzada por siete factores que determinan el grado de inclusión frente al de exclusión, y que fluctúan constantemente pero son determinantes para la formación del País Vasco moderno (Sorenson, 2004). El primer factor es una lengua común, que en este caso se ha manifestado como una oposición a veces tensa entre el euskara y el castellano. El segundo factor es un conjunto de leyes iguales para todos, que es motivo de enfrentamiento cuando los radicales intentan modificar su condición de ciudadanos o cuando el Gobierno Vasco entra en desacuerdo con el Gobierno central en Madrid. La nueva clase media que Sorenson entiende como esencial para la formación de una nación moderna tiene su fundamento en la educación y la cultura, que se solapan con las cuestiones lingüísticas. Asimismo, la guerra también es un factor que intensifica la colaboración y el sentimiento de diferencia, del cual el terrorismo es una

forma particular con resonancias especialmente significativas en Euskadi. El sexto factor es la evolución desde una autoridad religiosa a una de carácter secular, que se ve complicada por la profunda imbricación de la historia y la tradición religiosa en los factores anteriores. El factor final es el referéndum, el medio por el cual las comunidades imaginadas influyen en el progreso de la nación estableciendo decisiones mayoritarias que afectan, entre otros muchos, a los seis factores ya mencionados.

Sorenson explica que, en presencia de estos seis factores, la comunidad de ciudadanos se caracteriza por vínculos fuertes y bien definidos entre sus miembros, así como por un Estado basado en el intercambio de derechos y deberes de carácter político, legal y social. El cine de estos ciudadanos, en consecuencia, mostrará fuertes vínculos entre el gobierno y la industria cinematográfica, vínculos establecidos y mantenidos mediante directrices, cuotas, incentivos, financiaciones y medidas proteccionistas, de una forma similar a como el cine vasco apoyó y promovió la idea de la construcción nacional tras la creación de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Sin embargo, esta definición no cubre la dimensión y la complejidad de esta comunidad en particular puesto que, si bien tres provincias vascas forman la CAE que la Constitución reconoce, existen otras cuatro más allá de sus límites. La CAE sólo comprende Guipúzcoa (Gipuzkoa) y su capital San Sebastián-Donostia; Álava (Araba), cuyo principal núcleo es Vitoria-Gasteiz; y Vizcaya (Bizkaia), cuya capital es Bilbao-Bilbo. Separada de la CAE, si bien en territorio español y sujeta a jurisdicción española (aunque disfruta de un alto grado de independencia que se extiende a la recaudación de impuestos), se encuentra la Comunidad Foral de Navarra, que quedó excluida del Estatuto de Autonomía y tiene un gobierno propio en Pamplona-Iruña. Las provincias francesas de Basse Navarre, Soule y Labourd son también provincias vascas en el lado francés de los Pirineos. De este modo, la CAE es y al mismo tiempo no es Euskal Herria, y su ciudadanía está fracturada entre idiomas, lugares y definiciones que a su vez se complican en la diáspora vasca y en una enrevesada historia de migraciones. De este modo, resulta difícil concretar una delimitación de su cine de acuerdo con criterios geográficos o jurisdiccionales restrictivos. En un intento por aclarar y extender los términos del Estatuto de Autonomía, el Euzko Alderdi Jeltzalea/Partido Nacionalista Vasco (EAJ/PNV) propuso en 2003 el Plan Ibarretxe, así llamado por el lehendakari Juan

José Ibarretxe (Anon., 2003a). Dicho plan defendía un estatus de libre asociación de Euskadi con España, el derecho a la autodeterminación y el reconocimiento de la ciudadanía y la nacionalidad de los vascos. El plan se mostraba vago en lo referente a los derechos (y por lo tanto también a los deberes) de los ciudadanos, pero otorgaba al Gobierno Vasco la capacidad de convocar referéndums (el último factor de Sorenson) y sugería por lo tanto un medio de alcanzar la independencia mediante el procedimiento de retirar al Gobierno de España la capacidad de suspender los poderes del Gobierno Vasco. Sus oponentes argumentaron que la Unión Europea nunca apoyaría un movimiento cuyas consecuencias podían afectar a otras muchas regiones europeas con inclinaciones separatistas, y de hecho la UE rechazó debatir algo que consideraba un asunto interno de un país miembro. La independencia de Euskadi podría haber traído consigo la exclusión de la UE, y cualquier solicitud de ingreso posterior podría haber sido vetada por España. En cualquier caso, el Plan fue rechazado por el legislativo español en 2005 por una mayoría de 313 contra 29 (y 2 abstenciones), pero volvió a la actualidad en 2008 en relación con un intento de llevar a cabo una consulta popular acerca de dos asuntos de la máxima importancia, redactados de modo meticuloso pero no por ello menos impreciso. En primer lugar se sometía a votación apoyar el diálogo con Euskadi Ta Askatasuna (ETA) para poner fin a la violencia si ETA manifestaba su voluntad en ese sentido. El segundo punto de la consulta era el apoyo a un acuerdo democrático sobre el derecho del pueblo vasco a decidir, y que debía concretarse en un referéndum antes de finales del año 2010. La ley que proponía la consulta fue de nuevo suspendida, en parte por el desacuerdo sobre quién tendría derecho a votar en el referéndum: ¿se trataría sólo de los ciudadanos de la CAE? ¿Euskal Herria en su totalidad? ¿Todos los votantes de España? De hecho, el problema que se planteaba era quién tenía derecho a votar sobre quién tenía derecho a votar.

Los siete factores de la construcción nacional de Sorenson no contribuyen a resolver estos problemas una vez transpuestos al contexto del cine nacional, puesto que resultan insuficientes para definir el cine vasco como el que se produce en un idioma común (euskara y/o castellano) o como el que responde a criterios específicos (leyes) sobre la recepción de financiación por parte del Gobierno Vasco. Tal es el caso, por ejemplo, de las limitaciones relativas a que un cierto porcentaje del

elencos y el personal técnico haya nacido en Euskadi. Como argumenta Dunja Fehimović (2011: 5), «el sujeto nacional a la vez (no) reconoce su totalidad y su identidad, y entrevé dónde se encuentran las diferencias y ausencias». Igualmente reduccionista es la perspectiva elitista del cine vasco como producto dirigido a un público (nacional o internacional) que busca un cine de autor y que espera determinadas limitaciones temáticas. El lastre de dichas limitaciones impide llegar a una definición del cine vasco, y su ejemplo paradigmático es la insistencia en la guerra (el terrorismo) como tema esencial o primordial. Por otro lado, alejarse de los temas tradicionales (como la pobreza de las zonas rurales, la alienación de las ciudades, los deportes rituales, los roles sexuales ortodoxos y, de nuevo, el terrorismo) y experimentar con temas y motivos más exóticos puede dar como resultado un cine de características difusas cuyos vínculos con el cine vasco acaben siendo meramente incidentales, si no totalmente inexistentes. En consecuencia, sería imprudente erigir una jerarquía de conocimiento en materia de identidad sobre una base tan inestable como la que proporciona el juego de los parecidos y las diferencias, de la fragmentación y la coherencia, de la inestabilidad y la integración; un juego siempre sujeto a los vaivenes de la sumisión y la resistencia a determinados criterios. Ofrecería los mismos (pobres) resultados llevar a cabo un referéndum anual sobre este asunto y con la misma frecuencia alterar el inventario de películas susceptibles de inclusión en un hipotético canon de cine vasco. En su lugar nos alejaremos del dogmatismo para adoptar la perspectiva propuesta por Sorenson, según la cual existen dos tipos de comunidades en relación con el Estado moderno: la *comunidad de ciudadanos* y la *comunidad de sentimiento*. Yendo un paso más lejos, y para los propósitos de esta obra, nos permitiremos sustituir «comunidad» por «cine».

El cine vasco de sentimiento

Sorenson (2004: 83-102) sostiene que la globalización no sólo implica ideas, sino también sentimiento, y mira más allá del fin del Estado-nación descrito por Kenichi Ohmae (1996) y Ernst-Otto Czempiel (1989) para contemplar un mundo sin fronteras atravesado libremente por los cauces de internet. Esta imagen se presta a una

inmediata analogía con el cine, que nos proporciona la oportunidad de aplicar una perspectiva revisionista. De ella podemos extraer una nueva terminología que nos ayude en la comprensión de la historia y de la evolución del cine vasco. A partir de los planteamientos de Czempiel, para estudiar el cine vasco contemporáneo deberemos «renunciar a la idea de Estado y a la terminología que habitualmente se le asocia, puesto que no sirve de nada preservar en la terminología lo que ya no tiene correspondencia en la realidad» (Czempiel, 1989: 132). En nuestros días, dice Sorenson, ciertos Estados europeos como España y el Reino Unido son más similares a grandes compañías, en el sentido de que están sujetos a presiones externas (la globalización o las exigencias de la UE) y también internas (como los partidos nacionalistas catalanes, vascos, escoceses o galeses) que les empujan a disgregarse en unidades de menor tamaño, más autónomas y posiblemente más eficientes en su desempeño. Queda fuera del alcance de este volumen analizar la correspondencia sociopolítica entre Escocia, Cataluña, País de Gales y Euskadi, pero en este último caso encontramos un excelente ejemplo del papel del cine en las etapas y los procesos de construcción nacional. Dicho cine no puede operar con independencia del contexto que lo acoge, pues depende para su actividad de las condiciones de España, del mundo y, recientemente, también de internet. Tampoco podríamos incluir al País Vasco en una hipotética lista de países que ganan y países que pierden en ese empeño. Por el contrario, se encuentra inmerso en una continua narrativa sobre su condición de nación. A ese respecto, Anderson (1983), Eric Hobsbawm (1991), Homi K. Bhabha (1994) y otros han defendido que la historia es un constructo ideológico que supera las indeterminaciones y trae a la palestra diferentes lenguajes y vocabularios, algunos de ellos de carácter figurativo. La historia forma un pedestal sobre el cual se colocan las ideas de nación en relación con diversos contextos e ideologías imperiales, postcoloniales y/o transnacionales, capaces de resistir los procesos de agrupación intra-nacional y disgregación postnacional. Nos permite reconocer los cambios y mostrar la distancia que nos separa de aquello que despreciamos (pasados violentos, de sumisión o de debilidad, incluyendo genocidios, esclavitud y feudalismo) y de aquello que echamos de menos (pasados de poder y nobleza reflejados en imágenes bucólicas, de dominio sobre un merecido espacio vital y

de ansiada autonomía). Sin embargo, si bien la idea de nación que se presenta en discursos políticos, acontecimientos culturales y en la gestión del legado histórico puede expresar e inspirar estos sentimientos y dotarlos de respaldo ideológico, cualquier idea definida de cine nacional pierde relevancia en un contexto de oscilación entre la perspectiva nacionalista (centrada en el Estado de una ciudadanía vasca) y la visión liberal que implica la difusión de un incontenible sentimiento de lo vasco. Lo que es más, siendo la ciudadanía vasca un concepto tan disputado como en ocasiones paradójico, cualquier definición estricta del cine vasco como un cine de ciudadanos (definidos por los derechos que otorga el Estado a cambio del compromiso con una serie de deberes) probablemente lleve consigo la misma carga cultural y política y las mismas soluciones imperfectas e insatisfactorias.

La idea de la comunidad de sentimiento de Sorenson (que se basa en una lengua compartida y en la identificación con unas identidades históricas que se fundamentan en determinadas expresiones culturales) nos permite establecer un concepto mucho más pertinente de aquello que denominaremos «cine de sentimiento». Éste responde en parte a la oscilación, la fractura y la difusión de una ciudadanía que, de acuerdo con Soysal, se ha transferido desde la nación hasta la persona. Este concepto abarcable y funcional del cine vasco se adapta a un contexto en el que el cine de todo el mundo ha roto los vínculos que le unían con las naciones. Simultáneamente, este ambiente fluido permite la transferencia de valores sociales desde el cine de ciudadanos hacia el cine de sentimiento, puesto que ya no es requisito «pertenecer» sino en su lugar representar a una nación, un pueblo y un cine capaces de analizarse y de revisar su identidad colectiva e individual. Este sentimiento va mucho más allá de un vínculo emocional con la nación, y no admite verse reducido al orgullo o a la añoranza. En ese sentido se relaciona con la definición que propone Anthony Giddens de la identidad como «un empeño organizado de forma refleja» (Giddens, 1991: 5) que llena el hueco que queda cuando la identidad deja de heredarse, de provenir de la tradición y de imponerse, y en su lugar «se descubre, se construye y se mantiene de forma activa» (Giddens, 1994: 82). El sentimiento está en función del grado de consciencia, atención, análisis, evaluación, reflexión, revisión y, en último extremo, aceptación o rechazo de los elementos que suman o restan a esa construcción de la identidad. Es posible que el cine de

sentimiento y el cine de ciudadanos se solapan, pero el grado en el que se producen estas transacciones identitarias es en gran medida incontrolado (e incontrolable) por parte de las naciones. Dicho solapamiento se puede dar por ejemplo en materia de financiación y de educación estatal, de representación en festivales internacionales o en el logro de premios y reconocimientos, pero el cine de sentimiento depende fundamentalmente de una conexión umbilical con el cine de ciudadanos en un nivel cultural e histórico. Esta superposición se produce durante un momento de declive del interés en el nacionalismo radical y de aumento de la actividad en la esfera transnacional, sobre todo debido a la reciente influencia de internet y los nuevos medios. En esencia, allá donde el cine de ciudadanos es centrípeto, introvertido y excluyente, el cine de sentimiento es centrífugo, extrovertido e incluyente. Puede entenderse como un fenómeno de carácter generacional, y tiene mucho que ver con las sucesivas olas del cine vasco, en una evolución que lleva desde el sentimiento radical de finales de la década de los setenta hasta el cine de ciudadanos y la primera ola en los años ochenta, pasando por la transición que representa la segunda ola en los años noventa hasta la tercera ola (de carácter transnacional), y su cine de sentimiento en el nuevo milenio. El cine vasco contemporáneo es un cine de sentimiento en el cual la condición vasca de sus protagonistas es un detalle más que no determina lo que sucede en la película. Si por ejemplo el protagonista regresa a casa al final de la película, el hecho de que su hogar se encuentre en Euskadi resulta interesante, pero no deja de ser circunstancial si tenemos en cuenta la universalidad de los temas que establecen conexiones con otras comunidades de sentimiento en todo el mundo. De hecho, esa acción puede servir para marcar paralelismos con otros cines de sentimiento y con personajes que de modo similar regresan a su hogar en Córcega, en Kosovo o en Cork.

Ya podemos volver a casa: Aupa Etxebeste!

Un ejemplo del cine vasco contemporáneo de sentimiento es *Aupa Etxebeste!* (Asier Altuna y Telmo Esnal, 2005), el primer largometraje rodado en euskara desde 1993. Como otros muchos de su generación, Altuna y Esnal pasaron por la iniciativa Kimuak (de la que hablaremos