



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

La prensa no diaria y la construcción del cine vasco en la Transición española (1976-1982): Estudio de caso a través de *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* y *Garaia*

The non-daily press and the construction of Basque cinema in the Spanish Transition (1976-1982): Case study through *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* and *Garaia*

Autora

Irati Agirre Erice

Director

Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

Noviembre 2022

Resumen

Este trabajo es un análisis sobre la construcción del llamado cine vasco durante la Transición española (1976-1982) a través de tres revistas de actualidad locales: *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* y *Garaia*. En un periodo de gran inestabilidad política y tras una larga época de represión y censura política, la aparición de nuevos medios alternativos supuso el nacimiento de un fenómeno denominado el “Parlamento de papel”. Estos medios fueron reflejo del surgimiento y desarrollo cultural de nuevos movimientos artísticos como el denominado “Cine Vasco”. Así estos tres estudios de caso se presentan como un reflejo de una nueva mentalidad en un contexto histórico muy particular donde la divulgación y crítica cinematográfica comienzan a desarrollarse en ciertos márgenes hasta entonces ignorados.

Palabras clave: Cine vasco, Parlamento de papel, Transición española, País Vasco, Punto y Hora, Anaitasuna, Garaia

Abstract

This final project is an analysis of the construction of the so-called Basque cinema during the Spanish Transition (1976-1982) through three local news magazines: *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* and *Garaia*. In a period of great political instability and after a long period of repression and political censorship, the appearance of new alternative media led to the birth of a phenomenon called “Paper parliament”. These media reflected the emergence and cultural development of new artistic movements such as the so-called “Basque Cinema”. Thus, these three case studies are presented as a reflection of a new mentality in a very particular historical context where film popularization and criticism begin to develop in certain margins hitherto ignored.

Keywords: Cine vasco, Parlamento de papel, Transición española, País Vasco, Punto y Hora, Anaitasuna, Garaia

ÍNDICE

1. Delimitación del tema y justificación.....	4
2. Estado de la cuestión.....	5-8
3. Metodología aplicada.....	9-10
4. Objetivos.....	11
5. La prensa no diaria y la construcción del cine vasco en la Transición española (1976-1982): Estudio de caso a través de <i>Punto y Hora</i> , <i>Anaitasuna</i> y <i>Garaia</i>	
a. Introducción: El “Parlamento de papel” o la importancia de la prensa no diaria durante la Transición española.....	13-15
b. <i>Punto y Hora de Euskal Herria</i> y el cine	
i. <i>Punto y Hora</i> y su contexto histórico.....	16-20
ii. La crítica cinematográfica en <i>Punto y Hora</i> : sus secciones y etapas principales.....	20-23
iii. El nuevo cine vasco, una época de grandes debates y problemas: función social y financiación.....	24-30
iv. La cultura vasca ¿a quién va dirigida?: La visión de <i>Punto y Hora</i> en cuanto al uso del euskera en el cine vasco.....	30-32
v. Sobre el Festival Internacional de Cine de San Sebastián: la creación de <i>Euskal Zine Egille</i> <i>Elkartea</i> (Asociación de Cineastas Vascos).....	32-35
vi. La importancia del cortometraje.....	36
vii. El cine político internacional en el foco.....	36-38
viii. Cambio de decorado en el cine vasco: el cine vasco comienza a crecer.....	39-41
c. <i>Anaitasuna</i> y el cine	
i. <i>Anaitasuna</i> y su contexto histórico.....	42-45
ii. La crítica y sección cinematográfica en <i>Anaitasuna</i> : sus secciones y etapas principales.....	45-47
iii. El cine vasco en <i>Anaitasuna</i>	47-52
iv. La cultura vasca ¿a quién va dirigida? (II): La visión de <i>Anaitasuna</i> en cuanto al uso del euskera en el cine vasco.....	52-53
v. Cine y crítica en <i>Anaitasuna</i> : la divulgación cinematográfica como objetivo.....	53-57
vi. El análisis en torno al cine internacional: el cine comercial frente al cine de autor.....	57-62
vii. El cine italiano como fuente de inspiración y referencia cinematográfica.....	62-64
d. <i>Garaia</i> y el cine	
i. <i>Garaia</i> y su contexto histórico.....	65-67
ii. La crítica cinematográfica en <i>Garaia</i> : sus secciones y etapas principales.....	68-69
iii. El cine vasco en <i>Garaia</i> , un proyecto sin definir.....	69-71
iv. La importancia de los festivales de cine: El festival de cine de San Sebastián y la cobertura de varios festivales cinematográficos.....	72-75
6. Conclusiones.....	76-79
7. Bibliografía y fuentes hemerográficas	
a. Fuentes hemerográficas.....	80-84
b. Bibliografía.....	84-87

1. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

El presente Trabajo Fin de Máster con el título *La prensa no diaria y la construcción del cine vasco en la Transición española (1976-1982): Estudio de caso a través de Punto y Hora, Anaitasuna y Garaia*, realizado para el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, se propone trabajar y analizar la construcción del denominado “Cine Vasco” durante la Transición Española (1976-1982) a través de tres revistas de actualidad de referencia en aquel momento: *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976-1990), *Anaitasuna* (1953-1982) y *Garaia* (1976-1977).

Tras un periodo histórico donde la censura franquista impedía la divulgación de cualquier mensaje no afín al régimen franquista, a la muerte del dictador le siguió un nuevo período donde se pudo observar un renovado auge de la prensa de ideología no conservadora o izquierdista. En todo el territorio español se comenzaron a publicar múltiples revistas no diarias de temática diversa que pretendían dar a conocer nuevos puntos de vista desde perspectivas territoriales hasta entonces silenciadas por un régimen dictatorial monolítico. Así, las tres revistas por analizar en este trabajo se presentan como ejemplos paradigmáticos del llamado “Parlamento de papel”¹.

Se trata de tres revistas no cinematográficas que fueron testigos del nacimiento de un movimiento que no llegaría a definirse ni a materializarse en los términos previstos, pero que ayudaría a impulsar la carrera cinematográfica de reconocidos cineastas vascos. Del mismo modo, la propia formulación de este discurso se nos plantea como una fuente clave para interpretar el contexto histórico-artístico que supuso el fin de la dictadura y la propia Transición española (1976-1982), nuevas ideas y perspectivas reflejadas en una nueva manera de hacer cine.

¹ GUILLAMETILLOVERAS, J., “El mito del «Parlamento de Papel»” en *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*, Universidad de Valencia, 2020, p. 17.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido al tema elegido la información consultada estará dividida en dos bloques diferenciados: La conceptualización del término “Cine Vasco” y la propia historia de la prensa durante la Transición Española (1976-1982). Para el estudio de ambos, se trabajará con material original como fuente primaria, recopilado en diferentes fondos archivísticos y bibliotecas localizados tanto en el País Vasco como en Navarra. Del mismo modo, también se ha recurrido a diferentes trabajos publicados en torno a ambas cuestiones, ya sean libros, artículos científicos o volúmenes de actas de congresos.

Para el acercamiento al nacimiento terminológico del concepto del “Cine Vasco” se ha acudido en primer lugar al trabajo de la investigadora Susana Torrado Morales, concretamente a su artículo *La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de su bibliografía* (2004)², un artículo de investigación que recopila no solamente los trabajos principales publicados hasta el 2004 en torno al concepto, sino una gran variedad de autores que también resultarán determinantes a la hora de trabajar los diferentes bloques temáticos del trabajo. Torrado ha publicado varios trabajos sobre la historia del cine en Euskadi. También ha resultado de gran interés su artículo *Evolución histórica de las revistas de cine en Euskadi*³, publicado en el año 2005, que ahonda en la historia de las revistas cinematográficas especializadas en Euskadi. En conjunto con este trabajo, el libro de los profesores Jorge Nieto y José Enrique Monterde *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*⁴ (2018) ayudará a completar una visión más general sobre el contexto español.

En palabras de Santos Zunzunegui en uno de sus trabajos de referencia en torno al cine grabado y producido en el País vasco *El cine en el País Vasco*⁵ (1985), el nacimiento de este como concepto ocurrió en pleno franquismo. En palabras de Zunzunegui el estreno de *Ama Lur* (Néstor Basterrenetxea y Fernando Larrunquet, 1968) dio pie al nacimiento del denominado “Cine Vasco”. Aunque no llegaría a definirse conceptualmente hasta la llegada de la Transición, este filme ya ejemplificaba en plena dictadura franquista las ideas nacionalistas e identitarias que pretendía desarrollar este nuevo movimiento. Habiendo precedentes

² TORRADO MORALES, S., “La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de su bibliografía”, *Revista Sancho el Sabio*, 24, 2004, pp. 183-210.

³ TORRADO MORALES, S., “Evolución histórica de las revistas de cine en Euskadi”, *Revista internacional de los estudios vascos*, 50,1, 2005, pp. 57-78.

⁴ NIETO FERRANDO, J. y MONTERDE, J. E., *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Madrid, Shangrila, 2018.

⁵ ZUNZUNEGUI, S., *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.

anteriores a la Guerra civil⁶, fue la proyección y el estreno de esta película la que presentó por primera vez al público unas ideas que hasta la Transición habían sido censuradas. A modo de alarde y con una estética ciertamente diferenciadora, *Ama Lur* representó unos valores y tradiciones locales hasta entonces poco fomentados. Así, muchos cineastas decidieron considerar esa película como referente para el desarrollo del cine nacional. Fue en la llamada *Primera Jornada del Cine Vasco* (1976), cuando se acuñó este término y se definieron las primeras pautas que toda película debía seguir para considerarse parte de este movimiento. De gran interés resultan algunos apuntes sobre el concepto de “Cine Vasco” y su relación con la Transición de Kepa Sojo⁷ que profundizó en esta temática y remarcó lo problemática que es la conceptualización de este autodenominado movimiento. En palabras de Sojo las conclusiones sacadas de esta jornada bien podrían considerarse un primer manifiesto para un movimiento, que para final de la década ya se encontraba en declive. El propio Sojo⁸ y el investigador Santiago de Pablo⁹ (1996) también ahondaron en este tema en varios artículos e investigaciones, donde ambos desarrollaron puntos de vista similares a las de aquellas primeras jornadas y, por lo tanto, en torno al propio concepto.

Así, aunque el primer planteamiento e interés en la creación de un cine nacional tuvo un gran seguimiento por gran parte de la intelectualidad vasca, el cine producido en el País Vasco se enfrentó a una gran cantidad de problemas materiales y logísticos. A esto se le añadiría también una pérdida de interés en torno a los puntos planteados en esta primera jornada, dando cabida a una filmografía más variada en lo que a temática y estética se refiere. La idea del “Cine Vasco” como un cine nacional se mantendrá a lo largo de las décadas siguientes.

El contexto en el que este cine se realiza resulta determinante para comprender el nacimiento de este movimiento. Por ello, es necesario conocer el contexto del cine español durante este periodo. Esto se puede hacer de la mano de varios manuales, como, por ejemplo, *Historia del cine español*¹⁰ (1995) donde concretamente el capítulo de Casimiro Torreiro¹¹ profundiza sobre el complejo contexto sociocultural del momento, el libro de José Enrique

⁶ Zunzunegui menciona la película *Euzkadi* (Teodoro Ernadorena, 1934) como un referente en este aspecto.

⁷ SOJO, K., “Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición”, *Quaderns de Cine*, 2, 2008, pp. 63-69.

⁸ SOJO, K., “Acerca de la existencia de un cine vasco actual”, *Revista Sancho el Sabio*, 7, 1997, pp. 131-138.

⁹ PABLO, S. D., “La transición y la polémica sobre el “cine vasco” (1975-1980)” en *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 73-88.

¹⁰ VVAA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 6ª Edición, 2009.

¹¹ TORREIRO, C., “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2000, pp. 341-397.

Monterde *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*¹²(1993) o el pionero manual de John Hopewell *El cine español después de Franco*¹³ (1989).

También resultan valiosos los estudios de Agustín Sánchez Vidal¹⁴ como punto de partida. Estos trabajos, aunque no tratan en estrictamente el fenómeno del cine vasco, resultan valiosos para la determinación del contexto y como apoyo a las ideas tratadas en los medios de comunicación del momento. Así los estudios del investigador Rob Stone, concretamente el libro *Cine Vasco. Una historia política y cultural* que comparte con la profesora María Pilar Rodríguez¹⁵(2015), también servirá de base para comprender los diferentes aspectos diferenciadores de este fenómeno cultural particular en un momento conflictivo como fue la Transición en el País Vasco. El libro José Vicente Benet *El cine español. Una historia cultural*¹⁶(2012), servirá también para el mismo fin.

De la misma manera diferentes trabajos del profesor Manuel Trenzado también nos ayudan a entender lo particular que resultó a nivel cinematográfico la Transición para el cine español. Concretamente su trabajo *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*¹⁷(1999) ayudará a comprender también el factor político en el que se desarrollan muchas de las películas de este momento. Este contexto resulta indispensable para poder desarrollar una perspectiva más completa en torno a esta problemática¹⁸.

De manera paralela, el nacimiento del denominado “Parlamento de papel”¹⁹ también alteró el contexto cultural de estos años. La aparición de un gran número de revistas afines a ideologías hasta entonces reprimidas ayudó a perfilar una sociedad muy diversa que comenzaba a cambiar. El libro *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*²⁰ (2020) se presenta como un texto indispensable para investigar ciertos medios que llegaron a ser muy relevantes durante este periodo tan confuso como cambiante. Este libro

¹² MONTERDE, J. E., *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.

¹³ HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones el arquero, 1989.

¹⁴ SÁNCHEZ VIDAL, A., “El cine español y la transición”, *Artigrama*, 10, 1993, pp. 507-522.

¹⁵ RODRÍGUEZ, M. P. Y STONER, R., *Cine Vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2015.

¹⁶ BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.

¹⁷ TRENZADO, M., *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.

¹⁸ Un estudio que Esteve Riambau dedica a la Transición también ha ayudado en este aspecto. RIAMBAU, E., “El cine español durante la transición. Una asignatura pendiente”, en GUBERN, R. (Coord.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 179-190.

¹⁹ El término fue acuñado por la historiadora francesa Isabelle Renaudet (2003) y por los periodistas españoles Ignacio Fontes y Manuel Ángel Menéndez (2004) en dos trabajos publicados consecutivamente. Este nuevo concepto pretendía definir la labor que la prensa diaria tuvo tras la llegada de la Ley de prensa e imprenta de 1966.

²⁰ GUILLAMET I LLOVERAS, J., *op. cit.*, p.17.

analiza el particular y conflictivo contexto sociocultural de la Transición mientras narra el papel que estas revistas no diarias tuvieron en su desarrollo. Del mismo modo, para realizar y comprender mejor los criterios metodológicos aplicados utilizados por la prensa no diaria de esta época, el trabajo *Información, política y partidos durante la Transición española. Análisis de las revistas de información de los investigadores es clave* (2018)²¹ resulta determinante, ya que a pesar de que los casos estudiados sean los semanarios *Gaceta Ilustrada*, *Cambio 16*, *Doblón*, *Posible*, *Opinión* e *Interviú*, la metodología utilizada en su estudio puede ser aplicada en el siguiente trabajo, realizando las debidas modificaciones.

²¹ GUILLAMET, J., GARCÍA-CARRETERO, L., SAN MARTÍN, J. M., Y REIG, J., “Información, política y partidos durante la Transición española. Análisis de las revistas de información”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24, 2, 2018, p. 1339.

3. METODOLOGÍA APLICADA

La metodología aplicada para realizar este trabajo, debido a la naturaleza del proyecto, se ha basado en una metodología analítica y comparativa. Por un lado, se ha realizado un estudio, totalmente inédito, de tres de las publicaciones no diarias más representativas del País Vasco durante la Transición española: *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976-1990), *Anaitasuna* (1953-1982) y *Garaia* (1976-1977). La disección se ha centrado en la sección cultural de estos tres medios, concretamente en el apartado cinematográfico. El análisis que, a su vez, ha incluido un estudio comparativo en torno a las tres fuentes elegidas, se ha basado en el examen de su contenido, principales colaboradores y críticos principales, y del posicionamiento de todos ellos en torno a la construcción del denominado “Cine Vasco”. El movimiento surgido durante la Transición en donde un gran número de artistas y cineastas vascos pretendieron crear un cine local e identitario, fue un hecho diferente a cualquier otro desarrollado dentro del territorio español. Presentó unas características peculiares ya que convergieron las ansias de cambio político con unas pretensiones de carácter estético, que renovaron la esfera social y artística del momento. El “Cine Vasco” estuvo claramente imbricado en una corriente artística más general que fue más conocida por sus manifestaciones en las artes plásticas, sobre todo en la escultura.

La metodología comparativa se ha llevado a cabo cotejando las tres revistas mencionadas. Tras el análisis de su contenido, el trabajo se ha basado en equiparar el posicionamiento que tuvieron a la hora de informar sobre este nuevo cine vasco. Una postura, que en ocasiones podría considerarse ideológica, pero sobre todo se trata del reflejo de los grandes debates estéticos, lingüísticos y conceptuales de su tiempo.

El estudio de las publicaciones periódicas ha posibilitado también el acercamiento sociológico y político de ese momento de la historia española. La prensa representa una ventana desde donde se observan los fenómenos colectivos. Se pueden usar a modo de muestreo de lo que ocurría en aquellos años. No tiene el carácter científico de las encuestas preparadas sobre cuestionarios *ad hoc* o del escrutinio de los materiales históricos tradicionales (archivos, estadísticas...) pero aportan datos que no se consiguen en estas últimas. Los estudios de las publicaciones de prensa o de la producción literaria de un determinado momento histórico suelen resultar fructíferos porque desvelan informaciones ocultas a los métodos históricos y sociológicos tradicionales, basados sobre todo en documentación institucional.

Para acceder a las fuentes se ha tenido que acceder a varios fondos y bibliotecas. Por un lado, todos los números de la revista *Punto y Hora de Euskal Herria* están disponibles en la Fundación Sancho el Sabio localizada en Vitoria-Gasteiz. En la actualidad todos los ejemplares

están accesibles tanto de manera física como digital, un hecho que ha facilitado la labor investigadora. No obstante, aunque se pueden obtener de manera libre, estas revistas no cuentan con un índice categorizado en su página web, lo que ha requerido un estudio pormenorizado de todos y cada uno de los números.

En el caso de la revista *Anaitasuna*, de manera similar a *Punto y Hora de Euskal Herria*, la revista se encuentra completamente digitalizada²² y accesible de manera gratuita dentro en la página web oficial de la Real Academia de la Lengua Vasca o *Euskaltzaindia*. La institución ha publicado varias recomendaciones bibliográficas de gran utilidad a lo largo del estudio, y tiene disponible todos los números de la revista desde su nacimiento en 1953 hasta su clausura en 1982. Así, a diferencia de *Punto y Hora*, la Academia sí que presenta un índice categorizado del contenido de este medio. Una categorización que está clasificada por autores, temas y año de publicación. De la misma manera, La Real Academia de la Lengua Vasca también aporta unos estudios preliminares sobre la historia y contenidos de *Anaitasuna*, llevadas a cabo por el sociólogo e investigador Joan Mari Torrealdai.

Los mayores problemas en el estudio de las fuentes principales del trabajo han surgido en el tercer y último caso: *Garaia*. Esta revista, de muy corto recorrido, no tiene digitalizado ninguno de sus 30 ejemplares. Así, los números se encuentran repartidos en bibliotecas, fondos y colecciones particulares, algo que ha dificultado su accesibilidad. Varios de los números consultados se encuentran en la Biblioteca Pública de Navarra, con sede central en Pamplona, así como en la biblioteca de la Universidad Pública del País Vasco, con sede en Vitoria-Gasteiz. Para facilitar su estudio se decidió adquirir los números publicados en escaso año de vida en un anticuario de Salamanca, por lo que se ha podido tener un acceso directo y constante a esta fuente.

²² Todo el proceso de digitalización de la revista fue llevado a cabo de la revista *Jakin* en colaboración con *Euskaltzaindia*.

4. OBJETIVOS

En este análisis en torno a tres de las revistas no diarias más representativas de la Transición española (1976-1982) y su participación en la construcción del cine vasco, varios han sido los objetivos marcados.

Por un lado, se ha propuesto analizar el contexto histórico artístico, concretamente el cinematográfico, del País Vasco durante la Transición con el fin de determinar en qué pueden las publicaciones periódicas influir en el devenir cultural y político de un país.

Además, se pretende analizar y estudiar el impacto que la prensa no diaria tuvo durante la Transición, prestando especial atención en la influencia cultural que tuvo entre sus lectores.

El trabajo también tiene como objetivo estudiar, a través de una metodología analítica, la construcción del denominado “Cine Vasco”, su desarrollo conceptual y, sobre todo, el ideario colectivo que hubo en torno a él durante este marco temporal.

Por otro lado, el desarrollo de estos objetivos permitirá llevar a cabo ciertos objetivos secundarios.

En primer lugar, se analizará el impacto que las tres revistas estudiadas tuvieron en la divulgación cultural y cinematográfica del momento histórico que nos ocupa. Para ello, se ha tomado en cuenta un gran número de artículos, entrevistas, críticas y crónicas cinematográficas publicadas en estos tres medios durante el período histórico de la Transición española.

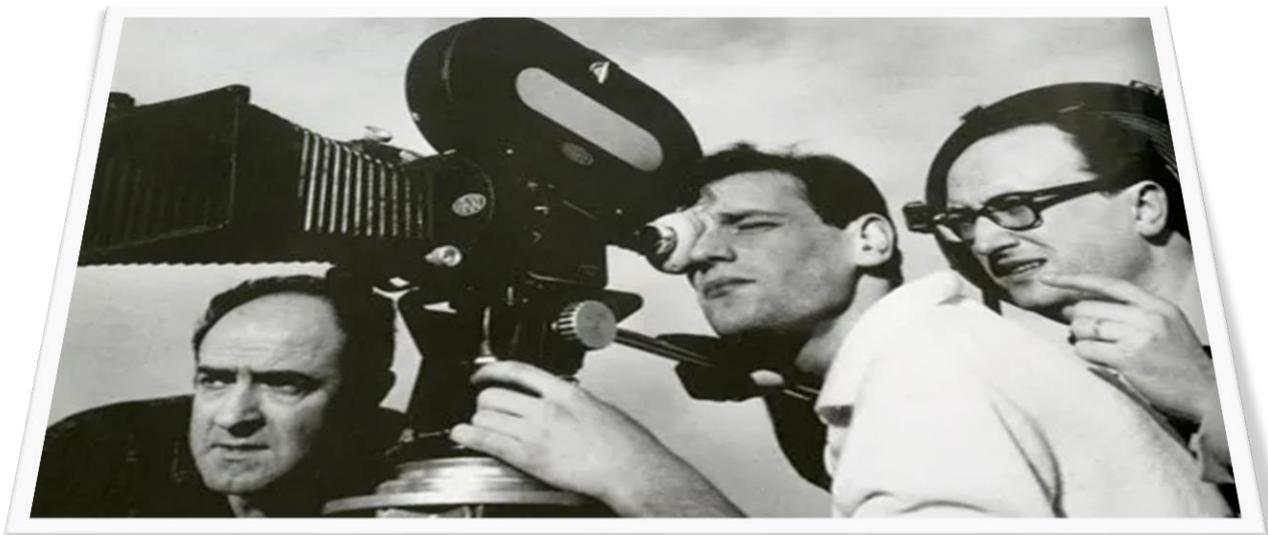
Además, se buscará analizar la filmografía rodada y/o producida en el País Vasco durante estos años. Asimismo se estudiará la filmografía de los cineastas que fueron partícipes del llamado “Cine Vasco” desde una perspectiva histórica y artística.

El debate surgido en la conceptualización del término acarrió una discusión en torno a la política lingüística aplicada en el desarrollo cinematográfico vasco. Este trabajo también buscará analizar la perspectiva cultural de estos años en cuanto al uso del euskera en el cine. La discusión se desarrolló alrededor de la cuestión de si para ser incluidas en el llamado “Cine Vasco” las producciones debían o no ser rodadas en euskera.

Este Trabajo Fin de Máster trata de confirmar la hipótesis de que el cine vasco de esa época supuso un avance importante en constructo cultural, político y social del país, y que las revistas no periódicas jugaron un importante papel dinamizador en este sentido. Simplemente la mención de los nombres que estuvieron implicados en ese movimiento (Elías Querejeta, Imanol Uribe, Antton Ezeiza, etc.) muestra su repercusión posterior. Ese cine vasco, además, atrajo la atención de grandes firmas artísticas y literarias consagradas como Jorge Oteiza o Joseba Sarrionandia.

La prensa no diaria y la construcción del cine vasco en la Transición española (1976-1982)

Estudio de caso a través de *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* y *Garaia*



INTRODUCCIÓN

EL “PARLAMENTO DE PAPEL” Y LA IMPORTANCIA DE LA PRENSA DIARIA DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Tras un periodo histórico donde la censura franquista impedía la divulgación de cualquier mensaje no afín al régimen, a la muerte del dictador le siguió una nueva época donde se pudo observar un renovado auge de la prensa de ideología no conservadora o izquierdista. En todo el territorio español se comenzaron a publicar múltiples revistas no diarias de temática diversa que pretendían dar a conocer nuevos puntos de vista desde perspectivas territoriales hasta entonces silenciadas por un régimen dictatorial monolítico.

El llamado “Parlamento de papel” define el rol que la prensa tuvo durante los últimos años del franquismo y primera etapa de la Transición. El término fue acuñado por la historiadora francesa Isabelle Renaudet (2003) y por los periodistas españoles Ignacio Fontes y Manuel Ángel Menéndez (2004) en dos trabajos publicados consecutivamente. Este nuevo concepto pretendía definir la labor que la prensa diaria tuvo tras la llegada de la Ley de prensa e imprenta de 1966²³. Esta ley suprimiría parte de las consignas y la censura franquista previa, dando mayor libertad de expresión a los medios, siempre que se cumpliesen ciertas condiciones. Aunque esta ley supuso un gran cambio en su momento, todavía contemplaba la posibilidad del secuestro administrativo de publicaciones si estas se consideraban contrarias a los principios fundamentales del movimiento y del ordenamiento jurídico general del franquismo. El gobierno estatal todavía era capaz de limitar, sancionar o secuestrar un periódico o revista si entendía que iba en contra de sus principios.

En esta paradójica situación donde las opiniones contrarias aún podían ser silenciadas, únicamente la prensa contestataria de finales del franquismo y comienzos de la Transición se consideraría parte de este metafórico parlamento. Solo en esos medios se daba cabida a voces contrarias al régimen²⁴, entre las que se encontraban múltiples sensibilidades, incluidas las nacionalistas. En este contexto nacen y se desarrollan revistas como las catalanas *Presència* (1965-2018) y *Canigó* (1954-1983), la valenciana *Valencia Semanal* (1977-1980) y, dos de los casos a analizar: *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976-1990) y *Garaia* (1976-1977) que se publicaron en el País Vasco.

De manera contraria a los periódicos y medios de comunicación tradicionales estas revistas “no aplicaban siempre una distinción estricta entre géneros de información y de

²³ GUILLAMET LLOVERAS, J, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ *Ibidem.* p.12.

opinión, ni utilizaban de la misma forma los géneros de opinión”²⁵. Los temas de actualidad se entremezclaban con columnas de opinión, convirtiendo la crónica de un suceso en una pieza crítica, unida al criterio del escritor, con el visto bueno de la revista.

Un aspecto muy importante de la mencionada Ley de Prensa e Imprenta de 1966 es que limitaba la temática de las revistas semanales. Con un criterio sumamente arbitrario, la prohibición negaba a estos medios la opción de dedicarse a informar sobre temas de índole general, obligando a muchas de ellas a especializarse en un campo en particular, cuando el objetivo real era centrarse en la actualidad informativa y sobre todo en la política. Como no podía ser de otra manera, este factor determinaba la propia temática de las secciones internas, su estructura y sobre todo, la manera en la que estas eran abordadas.

No obstante, las revistas no diarias gozaban de ciertas ventajas o “libertades” en comparación con los periódicos diarios. Por un lado, la estructura interna de estas revistas gozaba de mayor flexibilidad, ya que los temas tratados no estaban condicionados por la inmediatez en estos noticiarios. Las revistas semanales o mensuales elegían cuándo, pero sobre todo, cómo tratar el suceso en cuestión, dando la oportunidad de reflexionar más sobre el acontecimiento en cuestión. Por ello, estas revistas también se caracterizaron por la variedad de tratamiento de los temas seleccionados. Entrevistas, columnas, reportajes..., los géneros serán mucho más variados.

Poco antes de la llegada de la Transición, la crítica de cine española se hizo eco de un fenómeno que había recorrido el continente europeo a lo largo de la década anterior. Durante estos años, se comenzará a ver la llamada “teorización de la crítica”²⁶. Evitando juicios de valor y criterios personales, esta nueva teorización pretendía darle a la crítica cinematográfica cierto rigor científico, replanteando por completo el tipo de crítica hecha hasta el momento.

En España, un grupo de críticos jóvenes conocidos como el Nuevo Frente Crítico fueron los encargados de introducir estas nuevas ideas en la prensa, concretamente en la no diaria. Con ello, las primeras reseñas donde es palpable este nuevo ideario se verán en la sección cinematográfica de varios semanarios de actualidad y economía de ámbito nacional como fueron *Destino*, *Posible*, *Cambio 16* o *Doblón*. En su corto recorrido, los colectivos que lo formaban se disolvieron antes de 1976, pero el proyecto continuaría en las páginas de las tres revistas cinematográficas, *Film Guía*, *La Mirada* y *Contracampos*, tres de las revistas cinematográficas de referencia de la Transición. En ellas “se concentrará posteriormente la parte más sustanciosa de un proyecto de intervención crítica en el que la beligerancia política

²⁵ GUILLAMET, J., GARCÍA-CARRETERO, L., SAN MARTÍN, J. M., y REIG, J., “Información, política y partidos durante la Transición española. Análisis de las revistas de información”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24, 2, 2018, p. 1339.

²⁶ ARANZUBIA, A. Y NIETO FERRANDO J. J., “Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 37, 2013, p. 62.

se da la mano con el rigor teórico y analítico”, una manera de hacer crítica cinematográfica que no tendría continuidad en las revistas cinematográficas especiales de España²⁷.

De la misma forma, muchas de las revistas de actualidad del momento, así como las que nacen en el contexto del “Parlamento de papel”, volverán a seguir una línea muy similar a la de años anteriores. La crítica dependerá del gusto del crítico de cabecera del medio. Más o menos formado, con mayor o menor criterio, las reseñas cinematográficas de estos tiempos se caracterizaron por los estilos personalistas basados en el crítico encargado de la sección, artículos que a su vez eran sumamente directos y fáciles de leer.

Punto y Hora, Anaitasuna y Garaia son un buen reflejo de todo este fenómeno periodístico. No obstante, en ellas se podrá ver un claro interés hacia la “profesionalización” de la sección de cine. Entre los críticos colaboradores de estos medios, encontraremos a cineastas y periodistas especializados en el campo y familiarizados con el lenguaje cinematográfico. Una mejora en comparación con otros muchos ejemplos coetáneos. Esa “profesionalización” no quiere decir que no se puedan percibir ciertos sesgos y criterios personales en las líneas ideológicas de estos profesionales. Pero, en sus reseñas se puede observar un deseo por divulgar y ayudar en la mejor comprensión del cine y en particular sobre el cine de autor.

Las revistas incluidas en el denominado “Parlamento de papel” supusieron un importante impulso en múltiples aspectos. En primer lugar, promovieron una cultura democrática genuina al dar voz a las voces que habían permanecido en silencio o perseguidas durante el franquismo. En segundo lugar, buscaron revitalizar diferentes líneas culturales anquilosadas. Prueba de todo ello fue la promoción de un nuevo cine en las revistas de información general en el ámbito vasco. Como resultado de estas acciones periodísticas y culturales se fundó un incipiente cine comprometido con unos ideales sociales y culturales alternativos, con sus claroscuros, sus contradicciones y sus disputas internas. Cine que fue promocionado por las revistas objeto de estudio de este trabajo, y que dejó un buen número de cineastas para la posteridad.

²⁷ *Ibidem.* p.63.

PUNTO Y HORA DE EUSKAL HERRIA Y EL CINE

Punto y Hora y su contexto histórico

El nacimiento de *Punto y Hora de Euskal Herria* se gesta en un periodo histórico muy inestable conocido como Transición española, de difícil datación en una franja cronológica concreta. El marco temporal generalmente aceptado inicia esta etapa en la fecha del fallecimiento del dictador Francisco Franco (20 de noviembre de 1975), y pone su final en 1982, año en el que Felipe González llega a la presidencia del gobierno de España²⁸. Se utilizará esta periodización como referencia a lo largo del trabajo y también servirá como marco temporal referencial para la descripción de la primera etapa de la revista.

En lo que se refiere a la Transición en el País Vasco, los límites temporales y cronológicos no coinciden exactamente, ya que el contexto político y social fue algo diferente al resto. La Transición en Euskadi estuvo acompañada por una dura recesión económica, la amnistía de muchos activistas y presos políticos, así como la reaparición y florecimiento de varios ámbitos culturales, así como la irrupción de la violencia terrorista de ETA.

La revista *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976-1990) nace con la idea de ofrecer un punto de vista independiente sobre la actualidad política, social y cultural del País Vasco. En un momento de gran inestabilidad política, la revista fue creada por una sociedad de redactores y periodistas desencantados con la prensa tradicional y ultraconservadora del momento. Así, con el objetivo de garantizar una total independencia sobre agentes externos (políticos y económicos), desde sus inicios, la revista se presenta como un medio “sin ataduras”, capaz de presentar una realidad “sin disfraces” ni “mutilaciones”. En un contexto en el que el País Vasco “era un continuo charco de sangre”²⁹, la revista defendió la libertad de prensa con objetividad e independencia.

La vinculación ideológica y el posicionamiento político de *Punto y Hora* no fueron un secreto. El propio nombre del medio³⁰ y sus redactores mostraron desde el comienzo claras afinidades con la entonces llamada izquierda radical, contraria al régimen franquista. Sin ser necesariamente partidarios del independentismo vasco, el medio estuvo abierto a diferentes

²⁸ FUENTES, J. F., “Lo que los españoles llaman la transición: evolución histórica de un concepto clave”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36, 2006, pp. 131-152.

²⁹ “Hoy empezamos”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 4-IV-1976), p.1.

³⁰ *Ibidem*. “Comenzamos hoy, desde este PUNTO Y HORA de Euskal Herria, hora cero, punto cero, y en Pamplona, la vieja Iruña, centro geográfico del País Vasco”.

perspectivas políticas dentro de un marco izquierdista que defendía los diferentes nacionalismos en el territorio español. Incluso plumas tan importantes del pensamiento español, republicano y antifranquista, como Alfonso Sastre o José Bergamín participaron desde su inicio en el proyecto. También mostraba publicidad de otras revistas como *El Viejo Topo*, un clásico de la prensa contestataria de la Transición Española. Así, sería un error considerarla como una simple publicación hecha por y para simpatizantes *abertzales*. *Punto y Hora* se presentaba como un medio de difusión del pensamiento de izquierda radical desde un punto de vista vasco, una revista que pretendía dar a conocer la problemática de un territorio concreto en una época convulsa de cambio. Así, en sus primeros meses de vida la revista se publicaba de manera quincenal, pero poco antes de cumplir un año, *Punto y Hora* comenzó a editarse semanalmente.

Contra todo pronóstico, la publicación del primer número de la revista fue todo un éxito. Llegó a vender 15.000 ejemplares y a tener 1200 suscriptores³¹. La suscripción se convertiría a la larga en uno de sus mayores sustentos económicos (junto con la publicidad). *Punto y Hora* se llegó a vender en casi todas las provincias del territorio español, teniendo una mayor repercusión en territorios con aspiraciones nacionales. La gran acogida fue acompañada por grandes polémicas, que llevaron al secuestro de varios de sus números por parte del gobierno central³².

Ni el idioma principal de sus textos, el castellano, ni los puntos de venta suponían un problema a la hora de acceder a ella. La revista pretendía que fuese leída por el mayor número de lectores españoles. La elección del castellano como lengua vehicular pone en evidencia algunas de las pretensiones iniciales de la revista. En primer lugar, quiere ser un medio de comunicación con repercusión estatal. Por otro lado, también nos muestra la constatación del escaso público vasco parlante de aquella época y los límites que este hecho suponía a la hora de buscar potenciales lectores. Aunque a finales de los setenta nacieron varias revistas exclusivamente en euskera³³, el escaso número de vascoparlantes alfabetizados en aquellos años condenaba a una escasa difusión a dichas revistas, algo que los redactores de *Punto y Hora* quisieron evitar. En lo que a temática se refiere, la elección del idioma variaría según el redactor o la cuestión a tratar. Así, cuando se tratan cuestiones del ámbito cultural y en concreto del cinematográfico, el idioma en el que se escribieron las secciones dedicadas al séptimo arte fue variando a lo largo de las diferentes etapas de la revista. Aunque el uso del castellano como idioma mayoritario en la revista estuviera asimilado y bien recibido por gran parte de los lectores de la revista, la escasez de publicaciones en euskera llegó a molestar a otro sector, que

³¹ “A nuestros suscriptores y amigos: Gracias” *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 16-IV-1976) p. 48.

³² “Publicaciones secuestradas desde la Transición”, *El País*, (Madrid, 20-VII-2007). Disponible en: https://elpais.com/elpais/2007/07/20/actualidad/1184919435_850215.html (Consultado el: 17-IX-2022).

³³ *Argia* (1963-) o *Anaitasuna* (1953-1983) entre otros.

opinaba que esto suponía una marginalización del idioma. Así lo hizo saber un lector llamado Policarpo Aguirre en su carta al director de mayo de 1979 “Poco euskera”³⁴. En él, muestra su enfado con la revista (y en general, con los medios de comunicación) y la crítica por su sometimiento al idioma “imperialista” castellano.

En sus 582 números publicados, la revista relató hasta el año 1990 las noticias y acontecimientos más relevantes del País Vasco. Los temas políticos, económicos y culturales no eran independientes entre sí, sino que se entendían intrínsecamente unidas. Lo cultural no se trata como simple entretenimiento; la literatura, el teatro, la música y el cine se pondrán al servicio de un objetivo común: la conciencia social y política para la construcción de un discurso nacional.

En una época de gran inestabilidad política y social, la revista será testigo y narrador de los grandes acontecimientos sociales: la desindustrialización de las grandes compañías vascas³⁵ (que provocaron grandes huelgas y protestas sociales), la expansión del consumo de droga³⁶, unida a la gran crisis social provocada por una alta tasa de desempleo, el desencanto generacional, y la actuación de la banda terrorista ETA, entre otros. Sobre esta última cuestión hay que destacar que se llegó a acusar a la revista de haber sido financiada por la banda armada en 1978³⁷. Pero conviene recordar a este respecto que durante el primer período de la transición española la banda terrorista ETA vivió varias escisiones, las más importantes en 1977 y en 1983. Algunas divergieron incluso hasta el PSOE a través de *Euskadiko Ezkerra*, y otras fueron abandonando los postulados de la organización armada sin presentar alternativas políticas consistentes³⁸. Tampoco hay que olvidar que la revista sufrió un atentado con bomba el 5 de octubre de 1977³⁹ (**Fig. 1**), y, como ya hemos mencionado anteriormente, varios de sus números fueron secuestrados por la autoridad en la década de los 80⁴⁰. Estamos ante una

³⁴ AGUIRRE, P., “Poco euskera”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-V-1979), p. 3.

³⁵ “Huelga: Mercantes”, *Punto y Hora de Euskal Herria* (San Sebastián, 1-II-1980), pp. 31-32.

³⁶ “Todo es droga”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 14-V-1980), p. 7.

³⁷ YOLDI, J., “ETA compró la revista “Punto y Hora” en 1978”, *El País*, (Madrid, 30-VI-1990). Disponible en: https://elpais.com/diario/1999/06/30/espana/930693612_850215.html (Consultado el: 15-VIII-2022).

³⁸ Una historia de estas escisiones fue documentada por la propia *Punto y Hora* en un monográfico dedicado a la banda terrorista (7 de Julio 1984).

³⁹ “Atentado contra la revista ‘Punto y Hora’”, *El País*, (Madrid, 6-X-1977). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/10/06/sociedad/244940414_850215.html (Consultado el: 12-IX-2022). Tras este atentado, la revista cambió de sede, de Pamplona a San Sebastián.

⁴⁰ *Ibidem*.

publicación tan polémica como relevante, reflejo de una sociedad históricamente contestataria y recién salida de una larga dictadura.

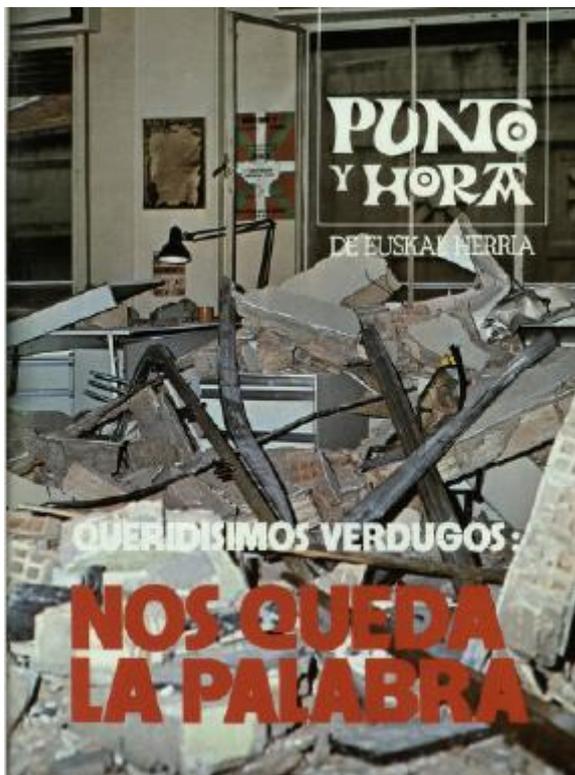


Fig. 1 Portada de *Punto y Hora* (13 de octubre de 1977)

Fuente: Fundación Sancho el Sabio (5-XI-2022)

la revista trató los grandes conflictos mundiales, sucesos que pudieran interesar en cierta medida al prototipo de lector de la revista. Así, con una línea editorial izquierdista, la revista prestó mucha atención a problemas sociales como la propagación del SIDA⁴² o las grandes revoluciones y luchas políticas del momento. Las revoluciones anticolonialistas y contra las dictaduras en Latinoamérica, la lucha contra el *Apartheid* en Sudáfrica o los diferentes movimientos de liberación nacional fueron tratados asiduamente. Estos reportajes, aunque en su mayoría trataban aspectos políticos, en ocasiones también servían como excusa para poder hablar y tratar sobre la cultura del lugar. Los temas iban desde la literatura, los grandes representantes culturales o interesantes análisis de la cinematografía de cada país. Así, por

De la misma manera, la revista analizó de manera muy crítica las decisiones políticas del gobierno español. En sus artículos, *Punto y Hora* trataba sobre todo las noticias que tuvieran relación directa con el País Vasco y Navarra (así como con otros territorios con reivindicaciones nacionalistas o independentistas). En una primera etapa, la publicación fue muy crítica con la Constitución Española de 1978, a la que consideraba “propia de los políticos del sistema”⁴¹. En los siguientes años esta tendencia no variará, ni en el aspecto político ni en el cultural.

Durante todo este tiempo, aunque en menor medida, *Punto y Hora* también prestó atención a la actualidad internacional. A través de varios reportajes y números monográficos especiales, la

⁴¹ CAMINADA, D., “El relato del nacionalismo vasco de izquierda: Punto y Hora de Euskal Herria” en *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*, Valencia, Universitat de València, 2020, p.150.

⁴² El tema fue llevado a portada, tratado en la editorial y profundizado en un artículo. *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 20- IX- 1985).

ejemplo, el cine cubano o nicaragüense fue analizado en varias ocasiones, marcando un gran énfasis en el mensaje político de sus cineastas.

La crítica cinematográfica en *Punto y Hora*: sus secciones y etapas principales

Punto y Hora de Euskal Herria no es una revista cinematográfica. Tampoco se trata de una revista exclusivamente cultural. Se trata de una publicación que trató la actualidad, pero que no dejó de lado el fomento de una determinada política cultural. Para ello, en casi todos sus números, la revista reservó una sección cultural donde se incluía el cine como expresión artística y política.

A lo largo de la historia de la revista, la sección y crítica cinematográfica llegó a reflejar el pensamiento variado y lleno de matices de una parte de la izquierda radical vasca. Así, esta labor crítica se desarrolla a través de comparaciones y lecturas políticas, o mediante la elección de las películas y su posterior análisis; no sólo a través de su mera lectura estética o formal. El cine y su crítica adquirieron una función con un objetivo: la crítica política y la creación de un discurso para la creación de las bases de un nuevo cine vasco.

De la misma manera, las noticias de cine siempre intentaron estar en sintonía con la actualidad, uniendo en multitud de ocasiones las noticias del momento con la crítica cinematográfica. En este sentido en algún caso se llegaron a tratar algunas producciones antiguas o históricas. Estas obras eran rescatadas siempre y cuando fueran de interés para la línea editorial de la revista o el número en cuestión. En muchas de las ocasiones estas películas habían sido anteriormente censuradas, por lo que la crítica realizada era inédita hasta aquel momento. Este fue el caso de películas como *El Gran dictador* (1940) de Charles Chaplin o *Senderos de Gloria* (1957) de Stanley Kubrick⁴³.

Por otra parte, la revista *Punto y Hora* se nos presenta como un testimonio único a la hora de estudiar el comienzo del llamado “Cine Vasco”, un fenómeno cultural tan singular como destacable.

Pero ¿qué es el cine vasco? ¿Para quién está hecho? ¿Qué debería contar? Debemos tener en cuenta que, tras la muerte de Franco, dentro del círculo cultural e intelectual del País Vasco, se suscitó un vivo interés en torno al presente, pasado y futuro de la cinematografía vasca. Un debate que giraría alrededor de cuatro enfoques principales: el estético, el formal, el

⁴³GRACIA, A., “Paths Of Glory”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-VI-1976), p. 44 y GRACIA, A., “El gran dictador, por fin”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-VI-1976), p. 45.

lingüístico y, como no, el político. Todas estas cuestiones se plantearon de manera continuada a lo largo de reportajes, artículos y críticas cinematográficas.

Durante casi 15 años, se ve cómo los propios acontecimientos históricos afectan y alteran la percepción sobre el cine vasco emergente y su función social. Por un lado, se produce un ensalzamiento de los valores y del hecho diferencial vasco, y, por otro, se procede a un análisis de carácter más individual de las películas y sus cineastas.

Tras haber marcado la Transición española (1976-1982) como vertebrador temporal del análisis, es importante destacar y marcar varios ejes que ayudarán a situarnos en los diferentes acontecimientos tratados por *Punto y hora*. Siguiendo la datación del profesor Manuel Trenzado Romerola⁴⁴, la Transición Española, desde una perspectiva cinematográfica, se podría dividir en tres fases diferentes: El postfranquismo (1975-76), la Transición propiamente dicha (1977-1980) y el llamado Desencanto (1981-1982).

Aunque, como se ha dicho, la revista no se dedicara exclusivamente al análisis de la actualidad cinematográfica, la crítica y las reseñas fílmicas tuvieron una sección permanente en la historia de la publicación. El cine estuvo representado, en mayor o menor medida, en algún apartado de la revista en casi todos sus números. Además de mediante largas entrevistas y reportajes sobre temas muy concretos, el cine se trató sobre todo a través de la crítica cinematográfica. Así, los críticos que en ella escribían no solo expresaban su opinión sobre las obras del momento, sino que también reflejaban un pensamiento e ideología concretos. De esta manera, todas estas pequeñas reseñas nos hablan del valor artístico de una película y, a la vez, nos muestran indirectamente el pensamiento de un determinado sector de la izquierda vasca.

En esta etapa inicial, la crítica de cine fue tratada por más de un redactor. Dr. Travelin o Aurelio Gracia escribieron de manera puntual varias reseñas de determinadas obras, siempre unidas a las noticias de actualidad cultural. Pero con la llegada de Luis María Matia la crítica cinematográfica cobró una mayor relevancia. Con apariciones puntuales a partir de 1979, fue a partir de 1981 cuando Luis María Matia se estableció como crítico *oficial* de la sección cinematográfica. Aunque hasta entonces ya habíamos podido observar una sección semanal de crítica de cine dentro de la sección “cultura y sociedad”, tras la llegada de Matia a *Punto y Hora*, esta sección comienza a pivotar sobre su figura, ya que él firma la mayor parte de los artículos relacionados con el tema.

Matia ya había sido mencionado en la revista como crítico de cine de la revista *Garaia* (1976-77), una publicación también de tendencia izquierdista. Aunque Matia fue una figura

⁴⁴ TRENZADO ROMERO, M., *op. cit.*, p. 213.

muy asentada en la crítica cinematográfica vasca, su labor no estuvo exenta de polémica. En una carta al director⁴⁵ escrita por el cineasta Montxo Armendáriz, Matia será duramente reprendido por su supuesta crítica “selectiva”. A juicio de Armendáriz, Matia, al ignorar la proyección de ciertas películas en el Festival de San Sebastián, habría mostrado “una inmadurez política y cultural, a la par que una pobreza de espíritu”. Las películas en cuestión habrían sido *Antxoetan* (1979) de Mikel Aldalur, *Pincho de rosa* (1978) de Francisco Avizanda y *Barregarriaren Dantza* (1979) del propio Montxo Armendáriz. Y aunque Armendáriz no lo declara explícitamente, se puede suponer que la razón oculta para la invisibilización de estas películas pudiera haber sido de índole política.

Algo similar ocurrió meses más tarde con la carta escrita por Peio Erroteta⁴⁶. En ella, el que sería miembro del comité del organismo directivo del Festival Internacional De Cine Documental y Cortometraje De Bilbao (ZINEBI) en 1979 corrige y matiza cierta información publicada sobre su persona. Lo que se podría entender como una simple aclaración puntual, se inscribe dentro de un conflicto público entre la directiva del ZINEBI y varias figuras de la cinematografía vasca, entre las que se encontrará Matia y la Asociación de cineastas vascos. Esta disputa, que duraría varios años, será cubierta por *Punto y Hora* y Matia a través de pequeñas reseñas o noticias sobre dicho festival. Así, dentro de la cobertura periodística de este festival encontraremos una última carta⁴⁷ en contra de este crítico. El también crítico cinematográfico de cine Julio Pérez Perucha⁴⁸ califica como “ignorante” al propio Matia por su cobertura en torno a una rueda de prensa. Perucha, tras enumerar los supuestos errores en su publicación, vuelve a subrayar una posible “crítica selectiva”, esta vez a la hora de hablar del cine documental vasco.

Como hemos podido observar, no es extraño encontrar críticas a Luis María Matia y, por consiguiente, a *Punto y Hora* en la sección “Cartas al director” de la propia revista. Es tradición en prensa, a modo de autocrítica, publicar este tipo de opiniones escritas por simples lectores de la revista, como hizo anteriormente el lector Policarpo Aguirre⁴⁹ o Andoni

⁴⁵ ARMENDÁRIZ, M., “Extraño olvido”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 4-X-1979), p. 4.

⁴⁶ ERROTETA, P. “Erroteta y el Festival de Cortos”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 28-XII-1979), p. 3.

⁴⁷ PÉREZ PERUCHA, J., “Otros datos del Certamen de Cortos”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 28-XII-1979), p. 4.

⁴⁸ Perrucho trabajó como crítico en revistas como *Destino* (1937-1980), *Cambio 16* (1971-), *Saida* (1977-1978) o en el diario *Tele Expres* (1964-1980), entre otros.

⁴⁹ AGUIRRE, P., *op. cit.*, p.3.

Martínez⁵⁰, o por firmas más reconocidas. Las preocupaciones de las primeras de ellas tratan de cuestiones genéricas, no de carácter personal. Sin embargo, en la etapa inicial de Matia como colaborador de la revista, los comentarios de personalidades públicas reprochan al crítico su supuesta falta de rigor periodístico. Estas críticas son aceptadas, pero no afectan a la consideración del crítico, que se mantendrá como redactor asiduo hasta 1983⁵¹. Eso sí, esta serie de cartas tendrán su respuesta a modo de columna de opinión⁵², en ella Matia se compromete a “enterrar el hacha de guerra”. Rectificando errores de sus anteriores coberturas del ZINEBI, deja clara su postura contraria y arremete contra la Junta Rectora acusándola de “dedocracia” a la hora de seleccionar los filmes que en ella se proyectan. Finaliza la polémica con la promesa de no volver a hablar del festival “pase lo que pase y suceda lo que suceda”. Algo que no ocurrirá.

En 1983 el crítico y periodista Xabier Portugal toma las riendas de esta sección y decide utilizar el euskera como idioma principal de sus colaboraciones⁵³, algo que Matia no había hecho, y que refleja bien el debate en torno al idioma vehicular del “Cine Vasco”. A partir del año 1987, año en el que Xabier Portugal abandona la revista, la sección cinematográfica irá perdiendo cierto peso dentro de la sección cultural.

De esta manera, por lo que al análisis cinematográfico respecta, se pueden observar cuatro etapas diferenciadas en la historia de la revista *Punto y Hora*: una etapa inicial más genérica (1976-1979), la etapa personal de Luis María Matia (1979-1983), la de Xabier Portugal (1983-1987) y la etapa final de la sección de cine (1987-1990).

Este trabajo se centrará en la fase inicial de la revista, la más relacionada con el comienzo de la Transición, por encontrarse aquí la gestación de las corrientes más novedosas del incipiente “Cine Vasco”. En esta primera etapa se tratarán temas cinematográficos muy diversos: críticas de cine, entrevistas a cineastas, noticias sobre el nacimiento de asociaciones y productoras... Todo girará en torno a un eje común: el nacimiento de un nuevo cine vasco.

⁵⁰ Muestra su preocupación en torno a las discrepancias internas del comité rector del Festival de Cine de San Sebastián. MARTÍNEZ, A., “El festival de cine”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 19-IV-1979), p. 8.

⁵¹ En la etapa final de la revista (1987-1990), Luis María Matia participará como colaborador de manera esporádica.

⁵² MATIA, L. M., “El festival de cine de Bilbao”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-I-1980), p. 40.

⁵³ Es esporádicamente, dependiendo del tema en cuestión, veremos que el autor utilizará el castellano en momentos puntuales.

El nuevo cine vasco, una época de grandes debates y problemas: función social y financiación

El primer marco temporal en el que se mueve la sección cinematográfica de la revista coincide *grosso modo* con la cronología generalmente aceptada para la Transición española (1975-1982). Matia, aunque aparece como colaborador y crítico en 1979, no se establece de manera fija hasta mediados de 1981, por lo que no será tomado en consideración en esta primera etapa.

En cuanto a la estructura, la sección cultural de la revista en este periodo inicial es extremadamente irregular. Los apartados y los temas a tratar varían en cada número y es fácil intuir que se trata de una etapa de experimentación en cuanto al diseño de la revista. Así, también es fácil ver la influencia de los *fanzines*, muy extendidos en aquellos años, ya que fueron los verdaderos precedentes de la prensa contestataria cuando suplieron la carencia de una prensa alternativa. En contra de lo que se podría pensar, esta fase inicial también se trata de uno de los momentos más interesantes de la publicación. Los reportajes y artículos cinematográficos son variados en cuanto a temática y estructura; en pocas semanas se tratan cuestiones tan variadas como el neorrealismo italiano, el cine español del franquismo o el cine estadounidense más clásico. Además, también se hacen grandes coberturas de premios y festivales internacionales, dando pie a tratar los temas de mayor actualidad internacional.

A lo largo de estos cinco años hay un tema que se mantiene siempre presente: el interés por el desarrollo del nuevo cine vasco. Pequeñas noticias, notas aclaratorias, anuncios, concursos cinematográficos..., hacen patente el interés que tiene *Punto y Hora* en torno a esta cuestión. Se trata de páginas enteras dedicadas a la promoción de cineclubes locales, así como largos reportajes sobre festivales alternativos (Festival de cortos de Bilbao o el Festival de Cine *amateur* de San Sebastián).

En este sentido, hay que remarcar los muchos intentos de la revista *Punto y Hora* para dar voz a estos nuevos proyectos y cineastas que se estaban popularizando. A través de notas aclaratorias en la sección de cine, la publicación instaba a cineastas, productoras y distribuidoras independientes a que mandasen información sobre sus trabajos. De la misma manera, también quisieron impulsar los cineclubes locales que en aquel momento se encontraban en auge. Así, a diferencia de las productoras, que ocasionalmente daban noticia de sus avances de nuevos proyectos, los cineclubes de grandes ciudades del País Vasco remitían asiduamente avisos de las películas que iban a proyectarse. Como ejemplo encontramos la breve reseña que se realiza de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Esta película de culto fue producida por el asiduo a *Punto y Hora*, Elias Querejeta, y durante estos años era bastante

habitual poder verla en diferentes salas del país. En una pequeña reseña se anunciaba la próxima proyección en el cine club *Ikusgarri* de Bermeo y la clasifica como “una de las mejores películas españolas de los últimos quinquenios”⁵⁴.

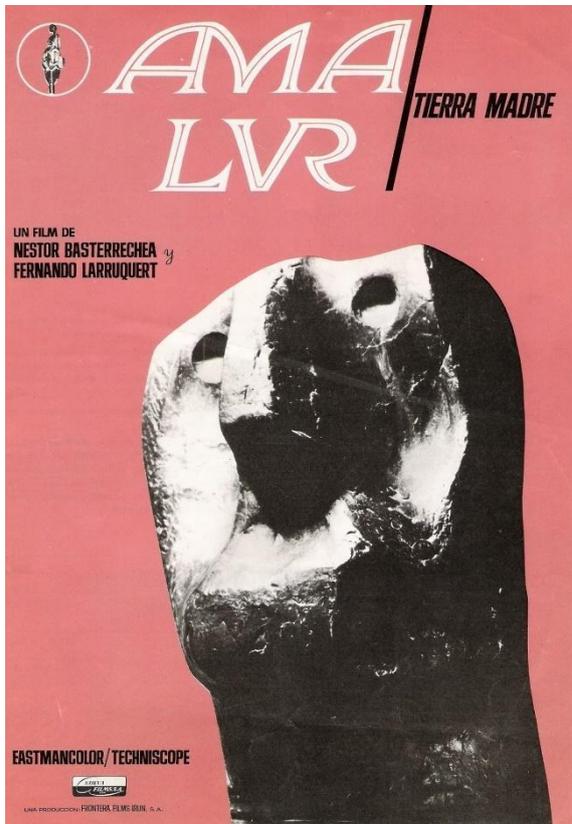


Fig. 2 Cartel de *Ama Lur* (1968)

Fuente: El País (5-XI-2022)

Pedro Olea, *Pelotari* (1964) de Nestor Barrenetxea o *Ama Lur* (1968) realizada por este último artista en compañía de Fernando Larruquert. *Ama Lur* (**Fig. 2**) fue, sin duda, un punto de inflexión para el cine vasco, ya que se trató del primer largometraje producido y realizado en el País Vasco desde los tiempos de la Guerra Civil. De la misma manera, artistas como Jorge Oteiza o el músico Mikel Laboa participaron en esas jornadas en lo que resultó ser un momento clave en el resurgimiento de una nueva forma de entender la cultura vasca en su conjunto. Entre todos los allí presentes Jorge Oteiza propuso la creación de un nuevo lenguaje formal que naciera desde cero, en este sentido, subrayó la necesidad de crear un nuevo lenguaje estético

⁵⁴ “Productora navarra”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 28-IV-1977), p. 40.

⁵⁵ “Disciplina para imaginar: Nace una productora y un desafío”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 1-IV-1976), p. 38.

“que exprese el acontecer con mayor veracidad y fuerza creadora”. Así, en líneas generales estas fueron las conclusiones sacadas en este encuentro⁵⁶:

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

Esta no será la única jornada que se planteará sobre el cine vasco. En julio de 1977 se celebra la *I Semana Vasca de Cine en San Juan de Luz*. Con una pequeña reseña en la sección cultural⁵⁷ de *Punto y Hora* informa de unas nuevas jornadas dedicadas a la cultura vasca, donde el cine tendría un papel principal. Estas jornadas fueron organizadas por la Asociación *Enkoari*, una agrupación creada con el objetivo de unir el patrimonio cultural popular vasco con la vanguardia artística. A lo largo de esta semana se proyectaron un total de veintidós largometrajes sobre temas muy diversos: deportes y naturaleza, cine plástico de vanguardia, sociológico y etnográfico, cine de la cólera, de investigación estética, y cine histórico. De la misma manera, a estas jornadas también acudieron artistas y cineastas clave en el surgimiento de este nuevo cine. Así participaron autores ya mencionados como Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, Peio Uhalde, José Antonio Sistiaga, Baquedano, Rafael Balerdi, Pío y Julio Caro Baroja, Antton Merikaetxebarria, Rafael Trecu, José Mari Zabala, José Ángel Rebolledo, y Javier Aguirre, entre otros.

En este contexto, un año más tarde, la cineasta Mirentxu Loyarte, considerada como la primera directora de cine vasca⁵⁸, escribe en la efímera sección “columna abierta” los que podrían ser los resultados de estas jornadas. Así, en una columna titulada “Cine vasco: Zer?”⁵⁹

⁵⁶ SOJO, K. “Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición”, *Quaderns de Cine*, 2, 2008, pp. 63-69.

⁵⁷ “Semana Vasca de cine en San Juan de Luz”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 1-VII-1976), p. 37.

⁵⁸ En 1978 Loyarte dirige el cortometraje *Irrintzi*, donde habla de la represión sufrida por el pueblo vasco, asimismo, propone el cine como arma de resistencia cultural, una idea que ya menciona en esta entrevista.

⁵⁹ “Cine vasco: Zer?”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 21-IV-1977), p. 40.



Fig. 3 “Sobre el cine vasco” (15 de mayo de 1977)
Fuente: Fundación Sancho el Sabio (6-XI-2022)

Pocas semanas después, en una entrevista exclusiva para *Punto y Hora*⁶⁰ (Fig. 3) Fernando Larrunquert y Néstor Basterretxea (y posteriormente la propia Loyarte) debatirán en profundidad varios aspectos anteriormente mencionados en esta columna. Planteada como una conversación informal, esta entrevista será publicada en dos partes en los números consecutivos del 5 y 12 de mayo.

En el primero de los números Larrunquert y Basterretxea hablan de su película *Ama Lur* (1968), obra clave del que posteriormente se consideraría cine vasco. Este trabajo periodístico se presenta como una pieza clave para entender los orígenes del cine vasco, como concepto y como reflejo de un contexto determinado. Así, desde el inicio se menciona que esta película se creó como un simple “homenaje en imágenes a nuestro país”, y que sólo tras finalizar este largometraje, surgiría la idea de convertirlo en icono de un nuevo cine por construir. Al ver

⁶⁰ “Sobre el cine vasco (I):”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 5-V-1977), p. 40. y “Sobre el cine vasco (II)”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 12-V-1977) p. 40.

que el cine vasco era capaz de, no solo financiar proyectos como el de *Ama lur*⁶¹, sino de tener una sólida base y estructura económica, se planteó la idea de crear un cine local. El segundo de los temas tratados en este número fue la financiación económica, un problema tan clave como recurrente en los debates de la época. En esta fase inicial personas como José Luis Echegaray, productor del film, fueron determinantes ya que, a pesar de la dificultad, tenían capacidad para recaudar y financiar proyectos de otra manera imposibles de realizar. Así el cine vasco se enfrentó al mayor de sus problemas: la falta de dinero y de inversión económica. Larruquert comenta:

“Aquí nadie se juega un duro de su cocido, ni el que está arriba, ni el de abajo. A lo mejor hay seis personas en todo el país. O sesenta. Bienvenidos. Pero a la hora de hablar, lo hace todo el mundo. Cuando vas por ahí se preguntan, ¿por qué no nace cine vasco? Y yo digo, ¿cómo nadie se deja una peseta?”

Paralelamente a todo esto, también surge el debate sobre qué tipo de cine hacer. ¿Deberían los cineastas hacer un cine lucrativo y popularizar el cine vasco entre los espectadores? En este aspecto, los puntos de vista son muy variados. Por un lado, en la segunda entrevista Mirentxu Loyarte asegura que todo cineasta vasco debería hacer autocrítica, ya que la falta de éxito e inversión estaría unido a una desconexión con los espectadores. Loyarte habla también del posible “purismo formal” y de la posible incapacidad de hacer un cine “con gancho”. Sin negar por completo esta idea, Basterretxea matiza sobre la opción de que el contexto político estaría generando una cierta actitud idealista, de ningún modo rentable. De esta manera, esta entrevista no plantea una sola respuesta a los muchos problemas planteados, pero sí que se presenta como un fiel reflejo de las muchas cuestiones por debatir y solucionar, en una época de construcción.

Sobre esta cuestión, ya en 1979, el escritor Juan Luis Lasa destaca en su artículo “Pequeños matices de nuestra cinematografía”⁶² la importancia de que los poderes “fácticos” de Euskadi participen en la financiación de nuevos proyectos. El largo proceso que suponía la búsqueda de productores y financiación estaba ralentizando no solo la creación de nuevas obras (tan necesaria para la creación de un “nuevo cine nacional”), sino el propio el proceso

⁶¹La película se financió a través de pequeñas aportaciones populares (*Bonus*) con un total de 2.200 accionistas. ECHEVARRIETA, A. L., “«Amalur» o «Lo que la censura nos dejó»”, *Bilbao*, (Bilbao, III-1995), p. 38.

⁶²LASA, J. L., “Pequeños matices de nuestra cinematografía”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-V-1979), p. 47.

creativo del cineasta, que quedaba continuamente atrapado en una larga cadena burocrática que Lasa identifica como “Trayler[*sic*]-Financiación-Entresacar película-Discusión”. De esta manera, critica todas las consecuencias que derivan de las “vejaciones y humillaciones” que supone no tener trabajo. Así, también presta atención a los escasos derechos laborales que tenían los cineastas, que, aunque trabajasen en una industria “pobre y de corta tradición”, merecían unas condiciones laborales y financieras que les permitiesen crear películas.

Para intentar dar una solución al problema de la falta de financiación, a lo largo de 1976 y 1977 vemos el nacimiento, y su consecuente cobertura periodística, de varias productoras cinematográficas. Teniendo como precedentes la productora *Biltzen* (creada dentro de la *Primera Jornada del Cine Vasco*), nacen en este periodo de tiempo *IRUÑA P.C*⁶³ y *Emergencia*⁶⁴.

La primera de ellas, *IRUÑA P.C*, se sitúa perfectamente ante las necesidades mencionadas: todas sus películas reflejaran las “inquietudes y valores del cine vasco”⁶⁵. La productora se estrenará con una película dirigida por Luís Martínez Cortés *Marián* (1977) y fue distribuida “al cincuenta por ciento”, con la productora madrileña *Cinema 2.000*, que también fue la encargada de distribuirla. La revista reflejó la preocupación que esto sembró entorno a la independencia creativa de la empresa.

En segundo lugar, la promotora *Emergencia* intentó poner en marcha diferentes actividades. La más reseñable fue la creación de las Centrales del Cine, un lugar donde dar a conocer el cine y cortometraje vasco entre públicos más amplios y para estudiar “todas las implicaciones del hecho fílmico”⁶⁶. Al abrir cuatro sedes diferentes su objetivo era claro: la promoción específica del cine en Euskadi como forma de expresión de su cultura. Eso sí, no descartaron la posibilidad de apoyar otras producciones audiovisuales de otras “nacionalidades del Estado” siempre y cuando estuvieran comprometidos en la lucha por la democracia y la solidaridad humana. Desde *Emergencia*, fueron muy conscientes del poder e influencia que el cine podía tener. Ellos mismos lo definen como “un vehículo de expresión de ideas que consigue unas posibilidades de comunicación entre los seres humanos realmente ilimitadas”⁶⁷. Así, visto su potencial, se preguntaban hasta dónde las películas del momento estaban inscritas

⁶³ “Productora navarra”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 7-IV-1977), p. 40.

⁶⁴ “Por el cine vasco”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-IX-1977), p. 38.

⁶⁵ “Productora ...”, *op. cit.*, p.40.

⁶⁶ “Por el cine ...”, *op. cit.*, p.38.

⁶⁷ *Ibidem*.

en la dinámica de la cultura progresista. La necesidad de fomentar no solo un cine local, sino un cine izquierdista, pedía la creación de propuestas tan específicas como las Centrales de cine.

La cultura vasca ¿a quién va dirigida?: La visión de *Punto y Hora* en cuanto al uso del euskera en el cine vasco

Durante este periodo, *Punto y Hora* se encargó de plasmar en sus entrevistas y reportajes la histórica unión del cine vasco y la política. Entre otras destaca la entrevista a Antton Ezeiza⁶⁸, realizada a comienzos de 1980. En ella Ezeiza realiza un análisis crítico del cine vasco. Como hicieron años atrás otros cineastas, en esta entrevista exclusiva, trata el tema del cine y la cultura cinematográfica de Euskadi desde una perspectiva personal, basada en sus experiencias vividas y enfocada a unos objetivos que él ve necesarios para su desarrollo. Las preocupaciones que Ezeiza plasma en la entrevista son variadas. En primer lugar, su principal interés es la creación de unas bases e infraestructuras cinematográficas completamente vascas, alejada de influencias externas. Esta idea, ya plasmada años atrás, comenzará a materializarse sobre todo tras la llegada del Estatuto de Autonomía de 1979, que supuso el inicio de una serie de ayudas por parte del Gobierno Vasco que facilitará no solo la creación de películas, sino la creación de una serie de plataformas que ayudaran en la formación de nuevos cineastas. En segundo lugar, el cineasta nos habla de la creación de una identidad vasca, que inevitablemente se plasmaría en sus producciones. El carácter político, siempre estará unido a la obra de este creador. Siguiendo una línea unida a su “vocación *abertzale* y *euskaldun*”, sus películas reflejan una tendencia izquierdista con una marcada conciencia política. Aunque sus obras tengan este carácter, Ezeiza matiza que en cuanto al cine político o “cine revolucionario” toda película debería tener “factores hondos de transformación” y valora más el carácter crítico de una película sobre cualquier otro rasgo.

En varias de esas producciones, no solo buscará la promoción de la transformación social, sino que se le añadirá el rescate de la propia cultura vasca, clave para la recuperación de una identidad “perdida” en época franquista. En este sentido, *Punto y Hora* mostrará gran interés en su proyecto *Ikuska* (1979-1984), una serie de 21 documentales que retrataban la Euskal Herria del momento. Si bien estos documentales no se identificaban con ninguna postura política concreta (todos ellos estaban dirigidos por distintos realizadores), la temática de cada uno de ellos transmitía una “inequívoca simpatía y gran entusiasmo por una

⁶⁸ BALINTZ, B., “Antton Ezeiza: Cine vasco, cultura y política”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 21-II-1980), pp. 22-24.

comunidad de sentimiento radical expresada mediante un cine de sentimiento igualmente radical”⁶⁹. La gran mayoría de estos documentales serán mencionados en la sección cinematográfica, a través de la crítica de Luis María Matia.

Durante esta entrevista se menciona y trata por primera vez un tema controvertido en este momento: el uso del euskera en el cine vasco. Siendo un tema polémico, no había un consenso total en cuanto al tema y su uso dependería del cineasta que estuviera al frente del proyecto en cuestión. Así, aunque durante la Primera *Jornada del Cine Vasco* (1976) se menciona esta problemática, allí solo se subrayó la necesidad de que, en caso de hacerlas en euskera, estas debieran estar siempre subtituladas en castellano. Si echamos la vista atrás y observamos las obras realizadas en este periodo, observaremos que la gran mayoría de ellas finalmente se realizaron en castellano. Ya fuera por ideología, practicidad o razones económicas, solo en contados proyectos el euskera fue el idioma principal. Durante la entrevista Ezeiza, que no era vasco parlante, se muestra contrario a esto:

“Yo creo que en un cine nacional es absolutamente exigible el euskera. Otra cosa es que haya o se puedan hacer excelentes películas que interesen y aborden temas de nuestra realidad. Que incluso potencian las opciones de la izquierda y del socialismo. Pero yo entiendo que eso no es cine nacional vasco”

En esta misma época los cineastas Pedro Soto y José Julián Baquedano comienzan la producción de la que será la película *Sabino Arana* (1980), un filme, que por su mensaje político tuvo un gran seguimiento por parte de la revista. Estrenada en la sección de nuevos realizadores del XXVIII Festival de San Sebastián, a *Sabino Arana* (1980) se le dedicaron entrevistas, noticias y una crítica cinematográfica, haciendo de ella un ejemplo paradigmático. El tema de la película resultaba clave: la vida del político y escritor vasco Sabino Arana, considerado como “padre del nacionalismo vasco”. De esta manera, su figura se presentaba como toda una oportunidad para trabajar y aglutinar todos los aspectos definitorios del cine vasco nacionalista, muchos de los cuales se habían estado debatiendo durante todos estos años.

El filme fue rodado en su totalidad en euskera, y su largo proceso de producción (casi dos años) estuvo lleno de dificultades. Mientras que Sota fue su director, Baquedano firmó el guion principal. Ambos, que ya contaban con amplia experiencia dentro del cine, no negaban

⁶⁹ RODRÍGUEZ, M. P. Y STONER, R., *op. cit.*, pp. 81-82.

sus ideas nacionalistas⁷⁰ y *abertzales*, algo que desde su punto de vista nada tenía que ver con la posible percepción ideológica que el público pudiera tener de la película. En una entrevista que ofrecieron a *Punto y Hora*⁷¹, hablaron del proyecto, su intención histórica y su visión del cine vasco a finales de 1979. Así, lejos de escándalos o polémicas, sus creadores pretendían defender y plasmar con rigor la figura histórica de Arana como pionero defensor de la cultura vasca. Se presentaba sobre un guion estructurado en tres niveles, uno dramático, con actores guionizados; otro puramente documental, con imágenes de la Euskadi del momento y, finalmente, un último nivel retrospectivo, basadas en fotografías de la época. El resultado completaría una visión total de la figura del político vasco, más atractiva para el público.

En contra de la visión general⁷², la película recibió muy buenas críticas por parte de *Punto y Hora*. La cuidada fotografía, a manos de Javier Aguirresarobe, así como la naturalidad de los actores principales (*amateurs* en su gran mayoría), fueron dos de los aspectos más positivos que se subrayaron. No obstante, lo que más se valoró de ella fue la manera en la que se representaría el «abc» del nacionalismo vasco. Es decir, la capacidad de plasmar los llamados “principios básicos del nacionalismo” en tiempos de tanta confusión política.

Sobre el Festival Internacional de Cine de San Sebastián: la creación de *Euskal Zine Egille Elkartea* (Asociación de Cineastas Vascos)

La cobertura que *Punto y Hora* dio al Festival Internacional de Cine de San Sebastián resulta clave como punto de referencia para entender el contexto del momento. Un festival, de fama internacional, que atraía la mirada de cineastas y políticos de todo el mundo fue siempre un punto de máximo interés en su línea editorial.

La revista refleja en gran medida estas pretensiones. A medida que se acerca el mes de septiembre, *Punto y Hora* trata a través de artículos dedicados al festival las inquietudes de los artistas y da voz a sus preocupaciones. En más de una ocasión la actualidad política llegó a entrelazarse de manera directa con la organización del festival, y las propias acciones de los cineastas alteraron el curso de la vida política del momento. Este fue el caso de Elías Querejeta,

⁷⁰ “Sabino Arana al cine”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 29-XI-1979), p. 33.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² PABLO, S. D., “El linaje de Autor en la pantalla. Cine, Historia e identidad nacional en el País Vasco” en *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, 1, enero 2007, Getafe, Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 92.

que se negó a presentar su trabajo al concurso del festival “por una cuestión de dignidad”⁷³ y de conciencia política en protesta por la muerte de Josu Zabala (asesinado a manos de la Guardia Civil ese mismo mes). Así, una vez más, política y cine iban de la mano. Desde la revista acciones como la de Querejeta se ponen como ejemplo a seguir y pretenden dar pie a un cine con conciencia social, el propio título de la entrevista lo hace evidente “El hombre maldito del cine español: Elías Querejeta, solidario con su pueblo”.

Los cineastas vascos interesados en la creación de este cine independiente vieron en el *Zinemaldi* un punto de referencia donde conocerse personalmente y tener noticia del trabajo de cada uno. Tras reuniones esporádicas y extraoficiales, estos encuentros fueron formalizados en unas reuniones realizadas a finales de septiembre de 1977. Aquí nace *Euskal Zine Egille Elkarte* (Asociación de Cineastas Vascos).

En un segundo artículo llamado “Por un cine vasco”⁷⁴ (el primero narra el nacimiento de la promotora cinematográfica *Emergencia*), *Punto y Hora* no solo anuncia la creación de esta nueva asociación, sino que ayuda a difundir los nombres de sus representantes, así como sus direcciones postales. ¿El objetivo? Dar a conocer su existencia, y ayudar a los cineastas a coordinarse. De esta manera, la revista deja de tener un mero papel informativo cuando manifiesta su interés por el éxito de esta nueva iniciativa.

La Asociación, que pretendía crear una estructura de cineastas, se reunió por primera vez en las instalaciones del Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián (CAT), un lugar cedido por el ayuntamiento que sirvió como un primer lugar de encuentro. En estos primeros acercamientos se esbozan las líneas a seguir y los objetivos a alcanzar. Se trataría de una primera estructura, que serviría como un grupo de apoyo para cualquier cineasta interesado en crear una producción local. El propio Elías Querejeta, uno de los miembros fundacionales, estuvo presente en estas conversaciones. Para él la finalidad de este nuevo grupo estaba clara: “no se necesita sólo se basa en buena voluntad [*sic*] o contar con muchos directores con su máquina de super 8 al hombro, se necesita una estructura, de actores, de decoradores y de guionistas”. Huyendo de personalismos, el nuevo cine vasco se debía hacer de manera colectiva.

Para facilitar el contacto entre los posibles colaboradores, se acordó elaborar un fichero con direcciones y actividades concretas. Para ellos era prioritario que las producciones se realizarán cuanto antes, para no caer en el peligro de un posible estancamiento si los objetivos fueran a demasiado largo plazo. Para ello, en estos primeros años la Asociación empieza a trabajar en torno a los tres festivales principales de Euskadi: el Festival internacional y el festival

⁷³ GRACIA, A., “El hombre maldito del cine español: Elías Querejeta, solidario con su pueblo”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-X-1976), pp. 22-24.

⁷⁴ “Por el cine vasco”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 20-X-1977), p. 38.

de cine *amateur* de San Sebastián y el Festival Internacional De Cine Documental y Cortometraje De Bilbao (ZINEBI).

La Asociación se presentaba ante un primer desafío: darse a conocer y encontrar una vía de financiación independiente de las grandes instituciones. En un primer momento, el grupo no contó con ningún patrimonio inicial; algo que dificultó la coordinación, la búsqueda de nuevas sedes, y la propia organización de jornadas y actividades. De esta manera, sus primeras fuentes de ingresos fueron la cuota de socio⁷⁵, las aportaciones voluntarias en forma de donativos o el dinero producto de sus actividades.

Durante estos años la Asociación estuvo envuelta en varias polémicas, la mayor parte de ellas unidas a la marcada ideología *abertzale* a la que se le asociaba.



Fig. 4 Roberto Negro

Fuente: Revista *Bilbao* (6-XI-2022)

Aunque hay constancia de cierta hostilidad desde el primer año de la Asociación, este enfrentamiento llegó a su culmen en 1978, cuando la Asociación de Cineastas Vascos criticó duramente al director del Festival de cine documental de Bilbao, Roberto Negro⁷⁶ (**Fig. 4**). Se le acusaba de actuar de manera sectaria con respecto al cine vasco, por, al parecer, marginar y excluir del festival las obras creadas por los miembros de la Asociación. La Asociación, claramente alineada en contra de una supuesta invasión cultural, habría tratado de persuadirlo para conseguir una “democratización” del certamen. Este hecho suscitó gran animadversión hacia la Asociación en el mundo de la cultura vasca más conservadora, y llegó a convertirse en un grupo ciertamente impopular en ciertos ámbitos. La Asociación hizo un llamamiento al boicot en contra de las políticas de Negro, boicot que resultó un fracaso. Varios de los miembros, en desacuerdo con las políticas del grupo, decidieron abandonar la iniciativa y presentar sus obras de manera independiente. Algo que provocó una gran crisis interna.

En el festival de 1979 se mantuvieron al margen de cualquier actividad del ZINEBI y, tras recuperarse de las diferencias internas, concedieron una entrevista a *Punto y Hora* explicando lo sucedido. Durante el festival de ese año, varios cineastas del grupo, dando

⁷⁵ En las primeras reuniones se propuso una cuota inicial de 600 pesetas semestrales, algo que tras un debate interno acabaría cambiando. La paga acabaría siendo mensual y tendría un coste de 200 pesetas.

⁷⁶ Roberto Negro fue director del Certamen de cine Documental de Bilbao desde el año 1971 hasta 1980 y miembro de la federación internacional de Festivales de cine documental.

“ejemplo de disciplina y buena memoria”, consultaron a la Asociación antes de participar en cualquiera de los festivales vascos. Ese fue el caso de Imanol Uribe que fue invitado a inaugurar el certamen con su película *El proceso de Burgos* (1979), algo que finalmente sucedió.

Tras una etapa de cierto estancamiento tanto de películas publicadas como de actividades promovidas por la Asociación, el grupo llevó a cabo un debate interno sobre su futuro. Como perspectivas de trabajo se plantearon varios objetivos: una colaboración con organismos universitarios e ikastolas, una relación con otras cinematografías nacionales, cinematecas, la coordinación de formas de producción y distribución no comerciales, la colaboración con otras áreas de la cultura vasca, una participación en organizaciones culturales cinematográficas, y una futura televisión vasca.

En plena crisis interna una de las actividades fue la creación de un festival de cine infantil, un proyecto que llegó a tener una cobertura nacional⁷⁷. Su objetivo era estimular la creatividad infantil antes de que se perdiese “en la larga noche escolar”. En palabras del promotor principal del festival y cabeza de la Asociación en Gipuzkoa, José María Clavel, los certámenes de cine infantil estaban concebidos desde perspectivas adultas y a menudo paternalistas, y pensaba que “ya es hora de dejar que sean los propios niños los protagonistas, los que cojan la cámara y nos cuenten a los demás el mundo que ven”. El proyecto surgió en San Sebastián en los Encuentros de Cine Vasco celebrados el mes de febrero, pero no fue recogido por *Punto y Hora*.

Del mismo modo, a lo largo de estos decisivos años la *Asociación de cineastas vascos* abrió su campo de trabajo centrando su actividad en el desarrollo de los medios audiovisuales en Euskadi. Así, con la creciente popularización de la televisión, la Asociación empezó a interesarse en la creación de una televisión nacional y de unos contenidos audiovisuales propios. Para ello, veían urgente la necesidad de la creación de una escuela vasca de televisión. Un lugar donde poder realizar una serie de programas específicos (noticieros de opinión, programas infantiles, etc.). Con planteamientos fundamentalmente dirigidos hacia la docencia, esta escuela serviría para la experimentación constante de este nuevo medio que se encontraba en pleno desarrollo. Finalmente, ante la imposibilidad de crear una escuela o un medio independiente donde trabajar, la Asociación decidió constituirse en gestora.

⁷⁷ CEBERIO, J., “La Asociación de Cineastas Vascos convoca un festival infantil”, *El País*, (Madrid, 11-VIII-1978). Disponible en: https://elpais.com/diario/1978/08/11/cultura/271634408_850215.html (Consultado en: 16-VIII-2022).

La importancia del cortometraje

El cortometraje también tendrá una gran presencia en la sección cultural de *Punto y Hora*. El ya mencionado Festival Internacional De Cine Documental y Cortometraje De Bilbao servirá como escaparate del cine vasco en festivales internacionales. En junio de 1977 el corto de Iñaki Núñez *Estado de Excepción*⁷⁸ (producido por la productora Arabafilms) ganó en la ciudad alemana de Oberhausen el segundo premio del jurado del Festival de Cine Internacional de Cortometraje. Algo que *a priori* podría parecer un acontecimiento secundario supuso un hito en la nueva cinematografía vasca. Fue un modelo a seguir no solo por el premio, sino por el mensaje que el corto proyectaba sobre el País Vasco. “Euskadi es un pueblo que lucha por su autonomía por tanto sus medios de expresión reflejan y refuerzan en esa lucha”⁷⁹. Recordemos que el corto trata de la vida de un niño que muere en el bombardeo de Gernika y cuyo padre es, a su vez, condenado a muerte por luchar contra los vencedores de la guerra. Mezclando fotografías reales del bombardeo, en un alegato final, el filme llama a la unidad de todos los vascos para conseguir la libertad de Euskadi. De esta manera, este cortometraje canaliza un mensaje típico de la izquierda vasca más nacionalista. No obstante, incluso desde la perspectiva cinematográfica, *Estado de excepción* se presentó como la prueba fehaciente de que se puede realizar un cine vasco de gran calado y éxito internacional. *Punto y Hora* lo deja claro: “Poseemos un lenguaje cinematográfico universal y nuestra estética ha sido reconocida en el mundo entero, y es ahora cuando la película la puede ver toda Europa”⁸⁰.

El cine político internacional en el foco

Punto y Hora también tuvo interés por el cine internacional. Elegidas de manera más que selectiva, la revista muestra un gran interés en el cine político y social internacional, concretamente el italiano. De esta manera, los herederos del neorrealismo italiano presentan un cine sumamente interesante para la revista. Precisamente en el segundo número de esta

⁷⁸ La película también fue premiada con una mención especial del Jurado de la Crítica Internacional (FIPRESCI), por “la manera fuerte e impresionante por la cual la película exalta la lucha del pueblo vasco por su autonomía y libertad”.

⁷⁹ “Cine vasco en Europa”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 9-VI-1977), pp. 52-53.

⁸⁰ *Ibidem*, p.52.

publicación ya se le dedica a Luciano Visconti un reportaje monográfico⁸¹. En él, no solo se alaban la estética, sino la manera que tiene sus películas de reflejar con gran sensibilidad la vida cotidiana. Un *leitmotiv* que se puede observar también en la cobertura que se da a obras como *Roma* (1972) y *Casanova* (1976) de Federico Fellini o *Saló o los 120 días de Sodoma*⁸² (1975). Así, a través de las críticas realizadas a estas películas, los críticos intentan ayudar a la interpretación de obras incomprendidas por gran parte de la prensa tradicional mientras alaban sus virtudes y subrayan los problemas de cada una de ellas. En líneas generales, observamos que *Punto y Hora* destaca el mensaje social y poco artificioso que muestran todas ellas, lejano del cine comercial que llega desde el continente americano. Los críticos ven, tanto en los aspectos

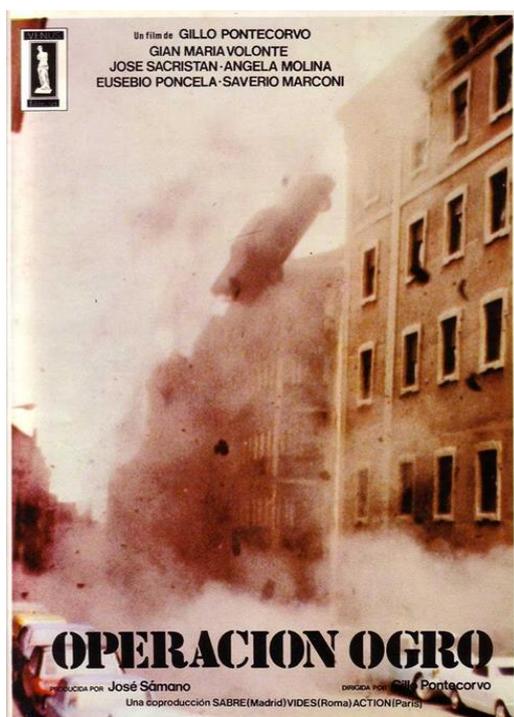


Fig. 5 Cartel de *Operación Ogro* (1979)

Fuente: *Filmaffinity* (6-XI-2022)

muchísimo interés, no solo por el tema que trataba, sino por el mensaje que esta pudiera plasmar sobre el conflicto vasco en el mundo. No era la única vez que Pontecorvo rodaba sobre temas políticos. En su larga filmografía trató en multitud de ocasiones temas sobre la lucha antifascista o anticolonialista. Es particularmente conocida su película *La batalla de Argel* (1966), film en el que se narra la guerra de independencia de Argelia. En cuanto a la película sobre la muerte de Carrero Blanco, el director visitó personalmente varios lugares del País Vasco para conocer de cerca el contexto en el que se había gestado la operación, llegando a

más formales y estéticos como propios temas tratados, reflejos del contexto social del País Vasco. En *Saló o los 120 días de Sodoma*, Luis María Matia verá reflejada la realidad de los “luchadores políticos” vascos que habitaban las cárceles y sufrían vejaciones y torturas. Según el crítico, “nada más por esto merece la pena ver el filme de Pasolini”.

Operación Ogro (1979) de Gillo Pontecorvo (**Fig. 5**) fue en este sentido la película más tratada de la línea de la tradición del cine italiano en esta revista. La cinta narra el intento de secuestro y posterior atentado que la banda terrorista ETA llevó a cabo en 1973 contra Luis Carrero Blanco, presidente del Gobierno en aquel momento. Desde la grabación en tierras vascas, hasta su estreno y distribución internacional, la película generó

⁸¹ “Cine”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 16-IV-1976), pp. 45-46.

⁸² MATIA, L. M., “Pasolini murió con «Saló»”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 21-VIII-1980), pp. 60-61.

reunirse personalmente con los propios coautores de la *Operación Ogro* y antiguos militantes de ETA. El director procuró reflejar en el filme el debate interno que hubo en la banda terrorista tras el atentado. Esta obra reflejaría un momento muy particular de los sucesos a modo de *flashback*. En cuanto al conflicto, el director italiano lo dejó claro: “la actividad armada, históricamente justificada en un momento dado, pasa a segundo plano desde el momento en que las masas disponen de otros instrumentos de expresión y actividad política”⁸³.

La película, que se basa libremente en el libro homónimo de la autora Eva Forest, fue aclamada internacionalmente⁸⁴, algo que generó sentimientos contrapuestos en la redacción de *Punto y Hora*. Al crítico Luis María Matia, que comenzaba a participar de manera activa en la revista en estos momentos, la película no llegó a convencerle y fue muy crítico con ella⁸⁵. Con un guion “embarullado donde los haya”, criticó la versión tan estereotipada que se presentaba en torno al conflicto vasco y sus participantes. La confusa estructura narrativa, muy lejos del libro en el que se basaba, podría confundir al espectador, algo que a juicio de Matia era sumamente peligroso. Del mismo modo, criticó la elección de los actores principales, Eusebio Poncela y Gian María Volonté. Como dato curioso habrá que hacer constar que el crítico cae en lo pintoresco cuando niega que un vasco pudiera presentar mal aspecto, pues los personajes de la película parecen “enfermos de tuberculosis de falta incluso de alimentación y eso en Euzkadi [*sic*] es imperdonable”.⁸⁶ Su aspecto físico, escuálido y enfermizo, así como su actuación “atormentada” lejos quedaría de una buena representación del pueblo vasco, según el crítico. Entre todas las carencias de la película, el mensaje final que plasma sería la peor de todas. Un sentido que daría a entender que “toda la lucha del pueblo vasco estaba dirigida a la consecución del único fin de acabar con el franquismo”, algo muy lejos de la realidad, según Matia, pues implicaría una simplificación de las luchas del momento. De esta manera, el crítico invita al lector a pensar que la situación política de Euskadi, en las manifestaciones pro de la amnistía, en contra de todo tipo de violaciones o por la lucha de los derechos laborales, es más compleja y completa que la que presenta la película. De esta manera, “una es la realidad, la que todos hemos vivido” y otra cosa bien diferente “la realidad de los hechos que propugnan Pontecorvo y sus guionistas en su película” sentencia Matia.

⁸³ “La película “Operación Ogro” seleccionada para el Festival de Venecia”, *El País*, (Madrid, 15- VII- 1979). Disponible en: https://elpais.com/diario/1979/07/15/ultima/300837602_850215.html (Consultado el: 11-IX-2022).

⁸⁴ *Ibidem*. La película fue seleccionada para la clausura del Festival de Venecia y obtuvo el premio David di Donatello a la mejor dirección.

⁸⁵ MATIA, L. M., “Operación ogro”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 1-V-1980), p. 47.

⁸⁶ *Ibidem*. p. 47.

Cambio de decorado en el cine vasco: el cine vasco comienza a crecer

Los ochenta supusieron un antes y un después en la historia del cine vasco. Los obstáculos financieros fueron disminuyendo, a la vez que el contexto político nacional se recrudecía. El cine producido en Euskadi comenzó a recibir el interés político e institucional. Junto a la llegada en 1982 del llamado Decreto Miró, promovido por la directora general de Cinematografía Pilar Miró⁸⁷ (Real decreto 3304/1983), se unió la creación de Euskal Telebista (ETB) y la Ley de Cinematografía elaborada por el Gobierno Vasco en 1983. Todo ello supuso no sólo el afloramiento de nuevos cineastas, sino el retorno de algunos de los que hasta entonces trabajaban en Madrid.

Consideradas como películas de transición⁸⁸, se encuentra filmes dentro de estos límites temporales, tales como la trilogía de Imanol Uribe: *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1984), así como filmes de los ochenta tales como *Agur Everest* (1981) de Juan Ignacio Lorente, *Akelarre* (1983) de Pedro Olea, *La conquista de Albania* de Alfonso Ungria (1983) o *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz. Todas estas producciones se beneficiaron en gran medida de ayudas gubernamentales que en estos momentos empezaban a paliar las grandes carencias materiales del cine vasco de la Transición. No obstante, en palabras de Ángel Amigo⁸⁹ para el diario *Egin*, estas ayudas podrían haber tenido otra función⁹⁰:

“Las ayudas primeras que dio el Gobierno Vasco no obedecían a una política cinematográfica. Obedecían a casi un plan de reinserción, fíjate 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,

⁸⁷*Punto y Hora* informó y mostró interés por su nombramiento como directora general de Cinematografía. En su designación, la consideró como “buena conocedora de todas las interioridades del cine es de esperar que a partir de ahora se note su mano en este campo”. “Jendeak eta hitzak”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 24-XII-1982), p.8.

⁸⁸FERNANDEZ, J., *Euskal zinema/Cine Vasco/Basque Cinema*, San Sebastián, Etxepare Euskal Institutua, 2012, p. 75.

⁸⁹Amigo, antiguo militante de ETA político militar que se acogió a la amnistía de 1977, fue uno de los guionistas principales de *La fuga de Segovia* (1981).

⁹⁰ROLDÁN, C., “El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular”, *Ondare*, 26, 2008, p. 428.

como una ayuda para que nos dedicáramos a hacer películas en vez de pegar tiros, así de simple vamos”

De todas maneras, al gran interés político por parte del Gobierno vasco en la financiación de nuevas películas vascas se unieron otros varios factores. Junto a los ya comentados intereses políticos también hay que mencionar el éxito internacional de crítica y taquilla de algunas películas. Gran reflejo de estos cambios de paradigma fue el estreno en el Festival de San Sebastián de *La conquista de Albania* (1983). Por primera vez en la historia del cine vasco un filme alcanzará los 100 millones de pesetas en presupuesto y abría el festival anteriormente “vetado” a los cineastas vascos. Este hecho constataba “la importancia que ha cobrado para las instituciones la presencia dentro de la cultura del país de una industria vasca del cine”⁹¹.

Durante los últimos años de la Transición y durante toda la década de los ochenta la filmografía vasca comenzó a crecer. Se produjo una oleada de creatividad y aumento de producción que fue acompañada por la aparición de nuevos cineastas. Estos autores, junto a la antigua generación, comenzaron a formar un nuevo discurso, reflejo de una sociedad cambiante. En el ámbito político los años ochenta en Euskadi fueron extremadamente complejos, pues la escalada de violencia afectó a toda una sociedad vasca, algo que se vio reflejado en la cinematografía del momento tanto en su temática como, en gran medida, en la propia estética de las producciones.

Como hemos mencionado anteriormente, *Punto y Hora* continuará cubriendo esta nueva etapa del cine vasco a través de su sección cinematográfica, dirigida hasta 1983 por Luis María Matia. Estos grandes cambios se aprecian sobre todo en su seguimiento al histórico Festival de cine de San Sebastián. Durante su reportaje principal de 1979 titulado “El Festival ¿Por qué y para qué?” El crítico Juan Lasa (acompañado posteriormente por Matia) reflexionaba sobre el papel del festival y su directa repercusión sobre la cinematografía vasca. A través de una serie de preguntas se cuestiona, entre otras cosas, el porqué de no reinvertir parte de las ayudas y ganancias del *Zinemaldi* en una infraestructura cinematográfica vasca o si como la falta de divulgación sobre cultura filmografía vasca en el resto del País vasco. Esta cuestión, nada novedosa, irá acompañada por el análisis de estas primeras películas de transición, financiadas con ayuda del Gobierno. La aparición de financiación externa hará que la problemática en torno a ella vaya desapareciendo, dando pie a nuevos temas que también se trabajarán en la revista.

⁹¹ *Ibidem*.

En esta etapa final la participación en la revista de figuras de cine será habitual. De esta manera, junto al crítico Matia, veremos la participación esporádica de periodistas, críticos, cineastas e historiadores de cine como Santos Zunzunegui quien participará como colaborador en una columna dedicada al cine de la Guerra civil española (1936-1939) de temática y opinión⁹². La sección cinematográfica se enriquece, y refleja en sus textos el gran cambio y la evolución del propio cine vasco.

⁹² ZUNZUNEGUI, L. S., “El cine entre 1936-1939”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-I-1980), p. 40.

Anaitasuna y su contexto histórico

En el contexto de la prensa vasca, la revista *Anaitasuna*⁹³ se nos presenta como un caso tan interesante como complejo. A diferencia del resto de revistas a analizar, *Anaitasuna* nació en pleno régimen franquista. Así, en sus casi 30 años de vida, a través de 6.395 artículos, este medio narró la actualidad del País Vasco en un momento en el que los medios de comunicación estaban fuertemente condicionados por el gobierno vigente. Su importancia es más que reseñable a la hora de entender el contexto cultural vasco, particularmente en el cambio que supuso la Transición Española. De manera consciente, al tratarse de una revista que escribía exclusivamente en euskera, *Anaitasuna* llegó a convertirse en uno de los medios de comunicación de referencia de un sector muy concreto del País Vasco. Independientemente de cualquier ideología, *Anaitasuna* fue una de las pocas revistas (junto a *Zeruko Argia*⁹⁴) dirigidas exclusivamente al potencial lector vasco parlante. A su vez, en pleno gobierno franquista, los orígenes y conexiones que este medio disponía le permitieron, en un momento de plena represión contra la cultura vasca, erigirse en una de las revistas pioneras en la defensa del euskera. Más allá de la mera reivindicación de un idioma, la revista se presentaba como un medio creado por y para gente del País Vasco, donde se daba noticia de la realidad y de la actualidad vigente.

A lo largo de los 419 números publicados, se llegaron a debatir los temas más candentes de la cultura y actualidad vasca del momento. Sin dejar nunca de lado la política internacional, *Anaitasuna* fue una plataforma donde grandes personalidades e intelectuales vascos hablaban en torno a los problemas de su ámbito de influencia. Grandes figuras, muchas desconocidas en aquellos momentos, comenzaron a forjar en las páginas de esta revista una carrera marcada por la fluctuante actualidad política de Euskadi. Así, de la misma manera que *Punto y Hora*, *Anaitasuna* nunca fue una revista cinematográfica. No obstante, sí que podemos referirnos a *Anaitasuna* como un medio eminentemente cultural, siempre interesado en cualquier expresión artística que se desarrollara en su tiempo y concretamente en su territorio. De esta manera, el debate en torno a la construcción de un cine vasco también tuvo un espacio reservado en sus páginas.

La revista *Anaitasuna* fue creada por el fraile franciscano Imanol Berriatua. Escritor y traductor vizcaíno, Berriatua es considerado uno de los primeros referentes académicos de la

⁹³ En euskera, fraternidad, hermandad o concordia

⁹⁴ Actualmente la revista *Argia* (en euskera, *Luz*). La revista cambiaría de nombre en 1980 con el objetivo de evitar las connotaciones religiosas del nombre original, que se podría traducir como *La luz del Cielo*.

filología vasca. Creada en 1953, *Anaitasuna* fue la primera revista publicada íntegramente en euskera en Vizcaya. Esta publicación nació teniendo como referente principal una revista religiosa franciscana de Gipuzkoa con el mismo nombre. Para poder esquivar la censura franquista, durante los primeros catorce años de vida la revista fue vendida como suplemento

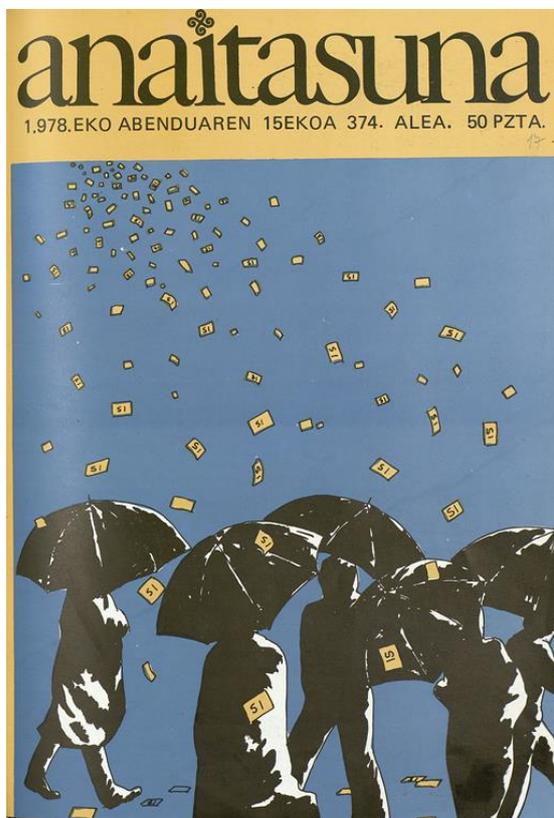


Fig. 6. Portada de *Anaitasuna* (Diciembre de 1978)

Fuente: Real Academia de La Lengua Vasca-
Euskaltzaindia

cuestión de contenido no existe una tendencia ni temática dominante, aunque sí existen ciertas inclinaciones políticas identificables. En torno a esta cuestión, se ha de reseñar la importancia del manifiesto que la revista publicó el 7 de febrero de 1972⁹⁶. En este documento la revista marcará las seis pautas a seguir a partir de ese momento.

La primera de ellas recalca la principal preocupación y objetivo a seguir que este medio se propuso. En su claro interés por el fomento y la defensa del idioma *Anaitasuna* “favorecería la unificación de euskera tanto en la ortografía, como en la medida de lo posible, en el

de su homónimo guipuzcoano. No obstante, ambas revistas siempre tuvieron temáticas diferentes. Mientras que la publicación guipuzcoana se dedicaba a temas religiosos, la vizcaína, ya desde sus inicios trabajó en torno a la actualidad vasca en general. Aunque *Anaitasuna* pueda ser considerada una revista de referencia en la época del franquismo, del mismo modo, también fue clave y fiel reflejo del contexto sociocultural del País vasco en la Transición Española, particularmente en su última etapa (**Fig. 6**).

En estos más de seis mil números, la revista no llegó a tener un director permanente. Así, durante la Transición varias personas dirigieron el equipo de colaboradores, siendo cada uno de ellos de perfiles e ideologías muy variadas. La historia de esta revista se caracteriza por no haber sido “extremadamente lineal”⁹⁵ tanto en su línea editorial como en los temas tratados. De esta manera se podría afirmar que en

⁹⁵ TORRELADAI, J. M., *ANAITASUNA: Aldizkariaren historiaren eta edukien azterketari sarrera*. Disponible en:

https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_xslt&lang=eu&layout=anaitasuna_sarrera&view=frontpage&Itemid=602 (Consultado el: 10-X-2022). Traducción realizada por la autora.

⁹⁶ “Anaitasuna-ren manifestua”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 29-II-1972), p.3.

diccionario”⁹⁷. Para ello, se impulsó la utilización de un lenguaje fácil de entender evitando y rechazando la publicación de “artículos oscuros o incompresibles”. De la misma manera, en el mismo documento se hará mención también a parte de la línea ideológica que el medio seguirá. Así, se dedicaría a publicar trabajos que favorecieran el carácter, la lengua, la literatura, historia, economía, folklore, costumbres y deportes del País Vasco. Del mismo modo, la revista no admitiría, por el contexto político del momento, críticas contra dichas “características identitarias” siempre que no fueran realizadas de manera constructiva. En este manifiesto *Anaitasuna* se refería a sí mismo como un medio abierto a ideas progresistas, siempre que estas estuvieran acordes con los preceptos defendidos por la iglesia católica⁹⁸. Según su opinión, a falta de una “unidad socialista” en la política vasca del momento, la revista se desligaba de todo tipo de partido político. De esta manera, *Anaitasuna* se presentaba como una revista “aglutinadora y aproximadora, no distanciadora” de todas las ideologías izquierdistas vascas.

El fin de esta revista, el año 1982, coincidirá con la delimitación histórica de la Transición española (1976-1982), un año marcado por el cambio político y gubernamental en España. Pero ¿Cuál fue la razón de su cierre? En un artículo publicado en la revista *Argia* se expusieron los argumentos:

La prensa vasca y los periodistas vascos tenemos ante nosotros un duro desafío. Nos encontramos sin poder cumplir nuestra misión y no porque estemos desanimados o no trabajemos. Sobre todo, nos estamos ahogando económicamente, nos están ahogando, y los que te han dado el flotador, en vez de dárnoslo, están intentando inundarnos. Al buen entendedor, pocas palabras⁹⁹.

El cierre de *Anaitasuna* se gesta en un contexto muy particular. El nacimiento de un gran número de revistas de actualidad durante la Transición supuso también una gran competitividad entre los medios ya asentados y los de nueva creación. Muchas de las nuevas revistas, como *Punto y Hora* y *Garaia*, además eran bilingües. En palabras de José Mari Torrealdai este hecho resulta determinante. *Anaitasuna* no solo era percibida como un medio tradicional y arcaico, sino que el hecho de estuviere escrito exclusivamente en euskera también suponía una pérdida de patrocinios y subscriptores a costa de unas nuevas revistas más modernas y actuales, escritas en un idioma comprensible para una mayor audiencia. Muchos de los lectores de la revista empezaron a consumir otro tipo de publicaciones, más accesibles lingüísticamente, y también más pegadas a la actualidad. Recordemos que, en una época de

⁹⁷ Traducción realizada por la autora.

⁹⁸ *Anaitasuna* se trataba de una revista cristiana de tendencia progresista. Por esta misma razón, todos los artículos publicados en ellos no serían contrarios al dogma y a las enseñanzas de la Iglesia.

⁹⁹ “Nota sobre Anaitasuna”, *Argia*, (Bilbao, 1-VIII- 1982), p. 21. Fragmento traducido por la autora

grandes cambios sociopolíticos, la sociedad del momento exigía consumir un tipo de prensa menos tradicional, liberada de la herencia del pasado.

En 1980 las revistas vascas realizan una campaña a favor de la prensa vasca escrita íntegramente en euskera. Así, ese mismo año *Anaitasuna* recibiría un total de 700.000 pesetas que ayudaron a suplir los gastos y deudas. No obstante, esta no fue la única ayuda que esta revista recibió durante estos últimos años. Con el objetivo de fomentar el idioma local, el Gobierno Vasco volvió a ayudar económicamente a *Anaitasuna*. Lo que *a priori* podría parecer una solución al problema financiero, se convirtió, en palabras de la propia publicación, en un arma de doble filo. Los propios redactores de la revista criticaron que estas ayudas iban camufladas como una política de fomento al euskera, pero, a su vez, pretendían controlar la línea editorial de la revista.

Otra de las causas de los problemas económicos de la revista está unida a la falta de pago de los propios suscriptores. Se calcula que solo el último año de publicación el 60% de los suscriptores no pagaron la cuota comprometida. Este hecho acarrió que el último número se publicará sin ningún tipo de aviso previo de que fuese el fin de la revista. Fue un final abrupto. Todas estas cuestiones nunca fueron un tema tabú, ni fueron tratadas con secretismo. La propia revista explicó en varias ocasiones los problemas financieros y la difícil rentabilidad que una revista exclusivamente vascófona tenía en un tiempo donde los potenciales lectores alfabetizados en euskera escaseaban. Así, anuncios que pedían donativos o nuevas suscripciones empezaron a proliferar en su última etapa¹⁰⁰. No obstante, ninguna llegó a fructificar, y la revista echó el cierre en el mes de abril de 1982.

La crítica y sección de cinematográfica en *Anaitasuna*: sus secciones y etapas principales

De acuerdo con el estudio realizado por *Euskaltzaindia*¹⁰¹, la trayectoria histórica de *Anaitasuna* se podría clasificar en cuatro etapas diferentes que abarcan los años 1953-1968, los años 1969-1973, los que van entre 1973-1978, y la etapa entre 1978-1982. Para el análisis cinematográfico de la misma, nos centraremos en las dos finales, concretamente en el periodo temporal previamente concretado como la Transición española (1976-1982).

Durante la Transición el peso de la sección cultural era similar a la de sus etapas predecesoras. Entre los años 1973 y 1982 se llegaron a publicar un total de 315 artículos (sin

¹⁰⁰ “Anaitasunaren oharra”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VII-1978), p.6.

¹⁰¹ La Real Academia de la Lengua Vasca-*Euskaltzaindia*, fundada en 1918, es La Real Academia de la Lengua Vasca.

contar las noticias de índole cultural) donde se podrían encontrar reportajes en torno al cine, teatro o música. Entre ellos, cabe destacar el interés que esta revista puso en los temas folclóricos y etnográficos. Con ello, entre todos los temas culturales tratados el cine se verá eclipsado por el interés de la revista por la música. En su apogeo la música llegaría a ocupar un 24% de la sección cultural en las fechas de esta investigación.

Durante todos estos años, la revista contó con la colaboración de varios críticos y colaboradores. Entre ellos destacan Jesús Mari Zalakain, el conocido escritor vasco Joseba Sarrionandia, Jon Sendagorta y asentados críticos cinematográficos como Xabier Portugal o Iñaki Zuazo. Entre ellos, cabe destacar la presencia de un cineasta, José Julián Bakedano. De manera esporádica este director participaría en *Anaitasuna* escribiendo sobre la historia del cine y la actualidad cinematográfica. Entre sus reportajes destacan el dedicado a Reiner Werner Fassbinder¹⁰².

Entre los críticos habituales cabe destacar la importancia de Iñaki Zuazo. Presente entre los años 1977 y 1978, fomentó de manera particular el análisis crítico del cine¹⁰³. A través de una serie de artículos¹⁰⁴ Zuazo cuestionaba la manera en que el público vasco se acercaba a las películas que se proyectaban en los cines. Trata sobre cómo interpretar un filme, cómo analizarlo, en base a los parámetros tradicionales de la crítica cinematográfica hasta entonces desconocidos para el lector no especializado. El crítico también publicaría varios artículos divulgativos sobre el cine internacional. Centrándose en la vida de conocidos directores, Zuazo se aproximó a películas de muchos de ellos, invitando al público a verlas y a hacer uso de su capacidad crítica. Cabe destacar su interés por el cine italiano. Como en su día lo hiciera José María Matia en las páginas de *Punto y Hora*, también en *Anaitasuna*, el cine italiano y en particular los herederos del Neorrealismo fueron protagonistas de varias piezas de Zuazo.

Desde 1978 hasta el cierre de la revista en 1982 el crítico oficial de este medio fue Xabier Portugal. Antes de empezar su carrera como el crítico oficial de *Punto y Hora de Euskal Herria* en 1983, Portugal trabajó en la redacción de esta revista como uno de sus habituales colaboradores culturales. Entre sus distintos artículos y reportajes, Portugal mostraría especial interés en el fomento del cine vasco y en la cobertura del Festival de cine de San Sebastián. De manera menos exhaustiva que en *Punto y Hora*, *Anaitasuna* también habló en torno al célebre festival. Dejando a un lado los aspectos más políticos que sobrevolaban la dirección de este certamen durante estos momentos de la Transición española, la revista centraría su interés en las novedades cinematográficas y en la presencia de nuevos cineastas vascos.

¹⁰² BAKEDANO, J. J., “Rainer Werner Fassbinder: Arrazoiaren pesimismoa”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1979), pp. 34-35.

¹⁰³ Zuazo también participaría en diferentes secciones de índole divulgativa. Entre ellas se encontraría *Munduan barrena*, una sección dedicada a viajes y otra llamada *Zientzia*, dedicada a la divulgación científica.

¹⁰⁴ ZUAZO, I., “Zinea atsegingarria”, *Anaitasuna*, (Bilbao 15-II-1977), p.32.

Finalmente, en unas fechas similares a las de Xabier Portugal, desde diciembre de 1978 hasta el cierre de la revista en abril de 1982, también participó como colaborador Joseba Sarrionandia, escritor en lengua vasca que ha vivido en el exilio durante más de tres decenios. En el momento en que la carrera de este célebre escritor comenzaba a despuntar, Sarrionandia participó de manera muy habitual en los diferentes números mensuales del medio. Con temática variada, el escritor habló en torno a diferentes cuestiones cinematográficas, desde el impacto de la Guerra de Vietnam en el cine americano hasta una serie de dos partes en torno a la figura de Federico Fellini.

El cine vasco en *Anaitasuna*

Siguiendo los principios propuestos en su manifiesto, *Anaitasuna* también mostró interés en el impulso del cine vasco. Probablemente a consecuencia del único número mensual que publicaba, los artículos y reportajes en torno a la construcción del “nuevo cine vasco” en *Anaitasuna* son menos abundantes que en *Punto y Hora*. No obstante, el cine vasco también se trata de manera interdisciplinar en otros artículos no centrados en el séptimo arte.

Sobre este tema hay que destacar el artículo que Jesús María Zalakain¹⁰⁵ escribió en abril de 1976. Al mismo tiempo que *Punto y Hora* publicaba su primer número¹⁰⁶ e informaba sobre la *Primera Jornada del Cine Vasco* (1976), *Anaitasuna* también trató el acontecimiento con un pequeño artículo de opinión donde Zalakain reflexionaba sobre el tema y las características que debería tener este nuevo cine. Al hilo de una exposición instalada en Bilbao en febrero de ese mismo año, el periodista criticaba la poca trascendencia que se mostraba allí en torno al tema del cine local, dejando insinuar la poca teorización que había al respecto. A lo largo del artículo, muy en sintonía con las ideas defendidas por esta revista, Zalakain centraba su análisis en torno al uso del euskera en el cine vasco y se preguntaba qué significaba ser “vasco”. Así, ¿qué características eran necesarias para ser considerado parte de este movimiento? ¿Era necesario hablar el idioma local o el simple hecho de nacer en el País Vasco hacía automáticamente a un cineasta formar parte de este nuevo cine?

Este había sido un debate muy presente a lo largo de esta primera jornada, que discutía no solo el papel del idioma vehicular de las películas sino incluso el tema a tratar en ellas. En palabras de Zalakain, una de las corrientes presentes en esta jornada defendía la condición *sine qua non* de desarrollar temas vascos para ser considerado cine vasco. Por otro lado, otra de las

¹⁰⁵ Jesús María Zalakain Garaikoetxea (1947) es un periodista guipuzcoano, Doctor en Ciencias de la Información y diplomado en Cinematografía. Fue miembro de *Egunkaria Sortzen* el equipo promotor del *Euskaldunon Egunkaria*. Junto a *Anaitasuna*, Zalakain también colaboraría en medios como *Jakin* y *Argia*.

¹⁰⁶ ZALAKAIN, J. M., “Euskal zinema”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IV-1976), p.7.

corrientes sería mucho más flexible con respecto a las condiciones que una película debía cumplir para ser considerada parte de este nuevo cine. Estos últimos defendían que el simple hecho de que un director o guionista vasco hubiese trabajado en una obra lo hacía automáticamente parte del movimiento, ya que estaría plasmando la visión personal del artista, al ser testigo de la historia de su territorio.



Fig. 7 Caricatura de *Anaitasuna*:

“Euskal Zineman ere lehen urratsa zinema mutua ote?” (¿Será el cine mudo el primer paso en el Cine Vasco?)

(Abril de 1976)

Fuente: Real Academia de la Lengua Vasca-
Euskaltzaindia

En torno a este tema Zalakain se mostró prudente a la hora de hablar de “corrientes de pensamiento” ya que el artículo y el propio análisis sobre el tema eran reflexiones personales. De cualquiera de las formas, confiesa que ante este nuevo interés los verdaderos problemas son los materiales, que se tienen que afrontar en la creación, distribución y puesta de largo de una película. La evidente necesidad de ayudas económicas, becas y estudiantes de cine hacían del cine vasco un proyecto difícil de gestionar.

En torno al debate sobre el idioma, Zalakain se muestra partidario de marcar ciertas líneas rojas (**Fig.7**). Defiende que el uso del idioma también marca la tendencia del pensamiento en general. En esta elección radicaría, en sus palabras, la diferencia entre un “cine nacional” y un “cine *abertzale*”. El primero de los términos sería el mayormente utilizado a la hora de definir el nuevo cine vasco, pero el segundo es al que habría que aspirar en palabras de Zalakain. El uso del euskera sería la gran diferencia entre ambas. En el fondo nos encontramos ante el eterno debate: ¿define el idioma la identidad vasca?

Después de este amplio análisis del incipiente cine vasco, el periodista, sin centrarse en “ningún problema ideológico” enumera un número de “peticiones” dedicadas a los futuros cineastas¹⁰⁷:

¹⁰⁷ Traducción realizada por la autora.

1. Ser un indicador de identidad vasca
2. Visibilizar y aclarar la complicada situación vasca
3. Convertir la lucha vasca en una herramienta de un cambio mayor
4. Maximizar el uso del euskera
5. Caminar lo más lejos posible del mercado capitalista para que no caiga en el mismo capitalismo; porque el capitalismo no se puede destruir a sí mismo...

El artículo cierra con un último llamamiento hacia los nuevos cineastas vascos. Zalakain los anima a aprender de los ya asentados Godard, Glaube Rocha o de los “viejos autores rusos”, revolucionarios tanto en su técnica como en los propios temas que trabajaban. Estos debían convertirse en modelos a seguir en los años siguientes.

De manera menos incisa y constante que *Punto y Hora*, *Anaitasuna* también promocionó la creación de nuevos cineclubes y festivales alternativos¹⁰⁸ donde el cine vasco podía darse a conocer. Ya fueran proyectos universitarios¹⁰⁹, o festivales infantiles¹¹⁰, esta revista dio cobertura a proyectos cinematográficos alternativos donde sobre todo se fomentaba la divulgación de películas clásicas. De la misma manera, este tipo de proyectos también pretendían promocionar el uso del euskera, en todos los ámbitos culturales, incluido el cine. La subtitulación al euskera de películas clásicas, así como la propuesta de aportar ayuda logística y económica a varios de los proyectos en construcción se anunciaban en los diferentes artículos de comienzos de 1977.

Del mismo modo, este medio también mostró un amplio interés en el festival de cine de San Sebastián. Como hemos podido ir observando, el *Zinemaldia* no solo se presentaba como una plataforma indispensable para dar a conocer el cine local¹¹¹, sino que también servía como red donde los diferentes cineastas podían conectar y conocer múltiples trabajos menos accesibles para el público. Conscientes de los diferentes intereses socioeconómicos que influían en la organización y producción de un festival como el de San Sebastián, *Anaitasuna* entendía la oportunidad que este festival suponía y por ello, lo llegó a plantear como una oportunidad para solucionar muchos de los problemas a los que el cine vasco se estaba enfrentando.

¹⁰⁸ LEGARTO, M., “Miarritzeko III. Cine festibala”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1981), pp.32-33.

¹⁰⁹ TXINGARRAK, “Unibertsitateko filmeak”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1977), p.31.

¹¹⁰ “Haur zinemagile, Donostiako “Haurren zinema jaialdian””, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VII-1978), p. 5. y LANDA, M., “Haur zinemagileekin beren filmeaz hizketan”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-VI-1979), pp. 18-19.

¹¹¹ PORTUGAL, X., “Donostiar zinemaren inguruan”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-X-1979), pp. 38-41.

Del mismo modo, a lo largo de este periodo histórico *Anaitasuna* también informó sobre problemas a los que el Festival de San Sebastián se enfrentó esos años. Durante esta segunda mitad de los años setenta, el festival guipuzcoano estuvo muy cerca de desaparecer. Los problemas económicos unidos a la compleja organización de un festival internacional de esta envergadura plantearon muchos retos. De no ser por las diferentes plataformas, asociaciones culturales y artistas en particular no se podría haber sacado adelante¹¹². Así, estos difíciles años fueron cubiertos tanto por *Anaitasuna* como por *Punto y Hora de Euskal Herria*. Siendo consciente de la compleja situación del *Zinemaldia* ambos medios mostraron su satisfacción¹¹³ y alegría, cuando este se salvó. No solo valoraban la valiosa oportunidad que suponía para dar a conocer el cine vasco, también alababan la oportunidad que esta plataforma otorgaba al público vasco para conocer un cine hasta entonces muy lejano.

En el festival de 1979 se estrenó *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe. Esta película, que podría considerarse relativamente afín a las ideas propuestas durante *Primera Jornada del Cine Vasco* (1976), fue percibida como un buen filme, pero al contar con una producción “extranjera” no cumplía uno de los puntos necesarios para formar parte de este movimiento. Xabier Portugal culpaba a las diferentes instituciones locales por no haber aportado soluciones a un problema que ralentizaba la creación de múltiples películas y que, como le sucedió a *El proceso de Burgos* (1979), hacían depender al cine vasco de intereses e inversiones externas. Este tema, que ya habría sido ampliamente tratado en *Punto y Hora de Euskal Herria*, llegó a tratarse en *Anaitasuna* de manera puntual a modo de simples menciones que justificaban la escasa cantidad de películas producidas. En una breve reseña cinematográfica Jon Sendagorta analizó la película en el contexto del Festival de cine de San Sebastián de 1979¹¹⁴. Por un lado, apreciaba el “valor testimonial” que películas así dejaban para el futuro y, aunque la película pudiera tener “errores” en el desarrollo de la trama y en la construcción de múltiples personajes, la película resultaba ser “agradable y emocionante”.

Para 1979 *Anaitasuna* ya era consciente del escaso progreso que había habido en las producciones vascas afines a las ideas propuestas en *Primera Jornada del Cine Vasco* (1976). Su principal crítico cinematográfico, Xabier Portugal¹¹⁵ comentaba que, a pesar de que se “comenzaba a salir de las catacumbas”,¹¹⁶ todavía había un largo camino por recorrer en cuanto a la construcción de un cine distintivo e independiente. Proyectos como el mencionado *El proceso de Burgos* (1979), *Barregiarren dantza* (1979) de Montxo Armendáriz o el cortometraje

¹¹² URTASUN, I, “Donostiako XXV. Zine jaialdia”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-X-1977), pp.16-17.

¹¹³ URTASUN, I., *op. cit.*, p.17.

¹¹⁴ SANDAGORTA, J., “Donostiano XVII Zinemaldia salbatu egin da”, *Anaitasuna* (Bilbao, 15-X-1979), pp.53-57.

¹¹⁵ PORTUGAL, X., “Ikuska saila, errealitate sendo bat euskal zineman”, *Anaitasuna* (Bilbao, 16-XI-1979), pp.32-33.

¹¹⁶ PORTUGAL, X., “Donostiar zinemaren ...”, *op. cit.*, p.41.

Bilbo (1979) de Antton Merikaetxeberria fueron planteados como ejemplos de modernidad, símbolos que planteaban cierto optimismo en una disciplina aún por construir.

Para ello, Portugal explica que, ante un futuro incierto, el cine vasco necesitaba de una experimentación fílmica, tanto a nivel estético como técnico. De esta manera, el nacimiento del proyecto *Ikuska* de Antton Ezeiza llegaría como un soplo de aire fresco a la redacción de la revista, que veía en sus diferentes episodios una oportunidad para redireccionar y trazar el futuro de este nuevo cine. No obstante, en una entrevista concedida a *Anaitasuna* en noviembre de 1979¹¹⁷, Ezeiza fue sumamente crítico con el cine que hasta ese momento se había producido en el País vasco. Aprovechando el estreno del quinto episodio de *Ikuska*, el cineasta expresó su punto de vista en torno a la construcción del autodenominado cine vasco. En su opinión este cine, dentro de los límites planteados, era prácticamente inexistente y estaba sobre todo vacío de contenido. Desde su punto de vista, todo el movimiento había sido producto de una “inflación” ya que había más críticos que cineastas dispuestos a producir películas. En base a esta idea, Ezeiza defendió la creación de un cine vasco mucho más duradero y, sobre todo, abierto a nuevas ideas. Lejos de los tópicos y folclorismos, el cineasta planteó un “nuevo movimiento” como motor para el cambio.

A finales de ese mismo año, *Anaitasuna* presenta un artículo dedicado al Festival de cine Amateur de San Sebastián, titulado “Donostiako amateur zinemaldian euskal zinema irabazle” (En el festival de cine amateur de San Sebastián el cine vasco sale triunfante). En él José María Gutiérrez y el crítico de cabecera de la revista Xabier Portugal analizaron el festival amateur de la capital guipuzcoana por ser conscientes de la importancia que este tipo y acontecimientos podían tener entre la población vasca. Ambos escritores analizaron las principales películas que en ella se presentaron, así como los diferentes cineastas que acudieron a ella. En este artículo podemos encontrar breves reseñas que presentaban ejemplos a seguir para los cineastas vascos del momento. Uno de estos ejemplos sería el filme documental *El rey de los filipinos* (1979) del austriaco Kurk Keil, un proyecto casi antropológico en torno a varias tribus de Filipinas en el que sobre todo se destacaba el ritmo que la cinta tenía. Una cualidad que en palabras de estos críticos “debía de servir como guía para los documentalistas vascos”¹¹⁸. En estas breves reseñas ambos críticos analizan también *Kutsadura* (1979), un documental en torno a la polución del agua y a la concienciación de su uso responsable. Este filme fue creado por los componentes del cine club de Azpeitia. Dentro de este festival también se habla sobre el trabajo *Gizona-lana-makina* (1979). Este filme amateur grabado en 8 mm fue presentado por primera vez en Los III Encuentros de Cine Vasco de Zestoa el 11 de noviembre de 1979. La película narra la historia de un hombre que va siendo prisionero de su trabajo del que desea liberarse y escapar así a la naturaleza. Resulta una clara crítica al sistema de trabajo y al propio

¹¹⁷ PORTUGAL, X., “Ikuska saila, errealitate ...”, *op. cit.*, pp.32-33.

¹¹⁸ GUTIERREZ, J. M. Y PORTUGAL, X., “Donostiako amateur zinemaldian euskal zinema irabazle”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XII-1979), pp.44-46.

capitalismo. Un trabajo sumamente alabado por estos críticos del que destacan la alta calidad de su factura y realización.

La cultura vasca ¿a quién va dirigida? (II): La visión de *Anaitasuna* en cuanto al uso del euskera en el cine vasco

El uso del euskera dentro de la cultura del País vasco es una cuestión ciertamente problemática, que fue ampliamente debatida en los diferentes medios de comunicación del momento. *Anaitasuna* fue uno de esos medios que daría cobertura a un debate que mantenía dividida a gran parte de los intelectuales vascos. ¿Es el uso de euskera un requisito indispensable para considerar una obra de arte parte de la cultura vasca?

Para muchos este requisito parecía un impedimento y un requisito algo sectario, ya que limitaba el concepto a una parte de la población que conocía el idioma. Pero, del mismo modo, para otra parte de la intelectualidad vasca el idioma iba intrínseco a la identidad del pueblo. Así también defendían que durante años el euskera había sido relegado y minimizado, y que tras la larga censura franquista, el euskera era un idioma que debía de defenderse de la influencia de la cultura en castellano ¹¹⁹.

En cuestiones cinematográficas Antton Ezeiza ya debatió en 1980 sobre el tema en una entrevista para *Punto y Hora de Euskal Herria*¹²⁰. En ella se mantenía firme en su postura, el cine vasco, si se considera como un cine nacionalista, debe de realizarse en euskera. Un año antes, en una revista concedida a *Anaitasuna*, ya había mostrado su visión al respecto, pero de manera mucho menos directa, aunque igual de contundente.

En esta entrevista Ezeiza hablaba del peligro en el que se encontraba el idioma. Relegado a ámbitos domésticos, criticaba el falso progresismo que el Gobierno Vasco tenía sobre el tema y cómo, desde su punto de vista, era sumamente necesaria una militancia mucho más constante incluso en los ámbitos culturales.

Como hemos podido observar, José Mari Zalakain ya debatió en torno a la problemática del uso del euskera en el cine vasco¹²¹. Para él, la presencia y el uso de este idioma en las películas era una cosa indispensable para que un filme se considerara parte del “cine vasco”, pero era consciente de los diferentes problemas que podría conllevar su uso en una película: dificultades logísticas a la hora de encontrar guionistas, actores o directores capaces de

¹¹⁹ KINTANA, X., “Euskal kultura norentzat?”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-III-1977), pp.42-43.

¹²⁰ BALINTZ, B., *op. cit.*, p.23.

¹²¹ ZALAKAIN, J.M., *op. cit.*, p.7.

dirigir un proyecto de calidad, dificultades a la hora de encontrar vías de financiación, o, cómo no, lo difícil que resultaría atraer al público no vasco parlante. Por ello, Zalakain habla, como recurso indispensable, de la necesidad de *popularizar* y normalizar el uso del euskera en las películas producidas. Pero no reniega de que “una nación tiene un idioma”¹²², y que por lo tanto el idioma del País vasco es el euskera. Aunque el uso del castellano sea algo necesario por el contexto y las circunstancias en las que se crean estas películas, el euskera nunca debería estar igualado a otros idiomas. Su uso no podría compararse a la presencia del inglés o francés, sobre todo en un movimiento que lleva como nombre el término “vasco”. El euskera ya había sufrido la represión y la invisibilización a causa de múltiples políticas franquistas que tenían como objetivo unificar a todo el país en torno al uso de un único idioma.

Anaitasuna siempre se definió como un medio que pretendía promover y defender el euskera. Ya desde sus inicios era una de las pocas revistas, la primera en Vizcaya, que se dedicó exclusivamente a publicar en euskera. Como se refleja en su manifiesto de 1972¹²³, la revista serviría como plataforma para tratar diferentes temas de actualidad mientras promovía la propia cultura vasca y sus protagonistas. No obstante, nunca negaron que la verdadera defensa del euskera, la solución a sus problemas vendría a través de la política¹²⁴ y del gobierno. De esta manera era sumamente importante la oficialidad del idioma, algo que no se lograría hasta la Constitución de 1978, la cual facultó a las comunidades autónomas a declarar también oficiales en su territorio lenguas distintas al castellano. Así, un año más tarde, en el Estatuto de Guernica (1979), el euskera pasó a ser una lengua oficial y a recibir más ayudas por parte del gobierno autonómico. De cualquiera de las formas, *Anaitasuna* nunca dejaría de darle importancia a la defensa de una política cultural que lejos de “folclorismos” debía reflejar una cultura vasca que comenzaba a modernizarse. Dejaba atrás su “carácter rural y campesino” para estandarizarse y ser capaz de promover y crear arte.

Cine y crítica en *Anaitasuna*: la divulgación cinematográfica como objetivo

A lo largo de febrero y marzo de 1977 *Anaitasuna* publicaría una serie de artículos dedicados a la crítica cinematográfica. Con el objetivo de ayudar a la mejor divulgación de ciertas artes hasta entonces poco accesibles para el público popular, la revista prestaría su punto de vista en torno a la situación que la crítica cinematográfica vasca vivía durante la Transición española. De la mano de Iñaki Zuazo, escritor y uno de los críticos de cabecera de esta revista,

¹²² “*Aberri bat, hizkuntza bat*”. Traducción realizada por la autora.

¹²³ “*Anaitasuna-ren ...*”, *op. cit.* p.3.

¹²⁴ MUJICA, L. M., “*Garaiaren geroko Geroaren erredentismoa*”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IX-1976), pp. 38-19.

se llegaron a publicar una serie de trabajos que profundizaban sobre un tema que, a su modo de ver, estaba completamente desatendido dentro de la cultura vasca.

La falta de una crítica especializada tanto en el cine como en la literatura era un problema que generaba cierta preocupación en la redacción de *Anaitasuna*. En un momento en el que muchas películas que hasta entonces habían sido vetadas por la censura franquista comenzaban a llegar a las salas de todo el país, la crítica cinematográfica vasca era prácticamente inexistente. Eran pocos los medios que contaban con críticos cinematográficos especializados. Era habitual en aquel momento que el papel de crítico lo cumplieran periodistas de manera puntual y que en el mejor de los casos algún cineasta también participara en la creación de reseñas y críticas. Tanto *Anaitasuna*, como *Punto y Hora* y *Garaia*, pecaban en este aspecto. Aunque formados en el tema, muchos de los participantes de la sección cinematográfica de estas revistas no eran profesionales en el campo. Aunque con criterio, es evidente que muy pocos profesionales podían dedicarse a ello en las condiciones en las que se conciben estas tres revistas. Si eran pocos los críticos cinematográficos en aquel momento, eran menos los que eran capaces de escribir reseñas en euskera o sobre temas de índole vasca.

Para Zuazo, era “evidente” la falta de cultura cinematográfica que el pueblo vasco tenía. Un problema que no hacía más que complicar la tan buscada divulgación de un cine local. Sin haber tenido una “propia educación” respecto al tema, el escritor criticaba que gran parte de las salas o de los cineclubes no hacían más que buscar el provecho económico y comercial, dejando de lado el interés artístico del cine de autor. Unos espacios que en teoría deberían estar dedicados a la educación cinematográfica no cumplían esta labor, clave para la mayor divulgación artística y el enriquecimiento cultural de un pueblo que hasta entonces había estado limitado por la censura gubernamental. Esta situación habría provocado, en palabras de Zuazo, un “autodidactismo” cinematográfico, inevitable a su entender, pero que no dejaba de resultar problemático. Zuazo remarcaba los problemas que podría acarrear que la crítica cinematográfica vasca se basara en aspectos subjetivos marcados por la manera de pensar y criterios personales.

Con el objetivo de trazar ciertas pautas que resultaran útiles para el lector de *Anaitasuna*, a través de esta serie de artículos el escritor discute sobre ciertos conceptos y términos necesarios para el acercamiento a la divulgación de la crítica cinematográfica. A la hora de analizar una película el crítico plantea tres cuestiones que servirán como pilares dentro de una hipotética crítica o reseña cinematográfica: ¿Por qué se ha hecho esa película?, ¿qué se dice en la película? y ¿cómo se transmiten estas ideas? Así, en base a estos tres principios el análisis formal de las escenas representadas tendrá unas bases en las que sostenerse.

¿A qué responde esta película? El origen y producción inicial de una película resulta una de las cuestiones que en palabras de Zuazo más se dan por hecho. El contexto en el que los filmes se gestan es determinante a la hora de entender los verdaderos motivos que un cineasta tiene con su obra. Aunque puede haber diferentes motivos, con diferentes objetivos y niveles de profundidad, debemos ser conscientes de que las películas no dejan nunca de ser un reflejo

de la visión de un cineasta. Ya sea por motivos comerciales, documentales o artísticos, toda obra tiene una razón de ser que influye en el resultado final de la misma. Por ello, lo primero que un crítico tiene que percatarse es la “intención” que una película oculta y, sobre todo, si esta tiene un interés comercial. La persona que analiza la película debe plantearse si las acciones que suceden en una película tienen un objetivo económico o si realmente tienen otra razón de ser. La novedad y la experimentación artística en el cine es importante, y algo a lo que se debe prestar atención. No obstante, el crítico debe cerciorarse de si las nuevas técnicas o efectos utilizados son novedosas y útiles para el propósito de la película, para poder así evitar una utilización “efectista” que podría ocultar intenciones ocultas.

Zuazo plantea así la posibilidad de que muchas de estas películas comerciales, las más populares en aquel momento, tuvieran objetivos propagandísticos ocultos. Para ello, el espectador debía prestar atención no solo a la información que se da en el filme, sino a la manera en que se presta. Es decir, si el director en cuestión ha utilizado algún juego psicológico para influir en la manera de pensar del espectador. De manera similar a los anuncios televisivos, el cine podría considerarse un instrumento o arma de influencia con el objetivo de ideas afines o, de la misma manera, atolondrar la mente de los espectadores.

A la hora de analizar el mensaje de la película hay que ser consciente de que las películas están abiertas a múltiples interpretaciones. Puede darse el caso de que una película no lance un único mensaje. En esa ambigüedad también se encuentra parte de la expresividad artística desarrollada en el cine. Aun así, la crítica cinematográfica debe analizar ciertos aspectos que son clave para el devenir de la película. Entre estos aspectos imprescindibles está la estructura del filme. Es decir, dónde se gesta la acción, y, sobre todo, cuándo. Es clave para la buena comprensión de la película entender cómo se percibe el tiempo en ella, y qué propósito tiene en el desarrollo de la trama el uso de los *flashbacks* o del cambio de ritmo. Estos elementos contribuyen al desarrollo narrativo y, por lo tanto, tienen un fin. El uso excesivo de trucos que juegan con el espacio-tiempo en una película puede confundir a un público no acostumbrado a este tiempo de recursos y, por ello, el número de destinatarios de la película puede reducirse si la película es difícil de seguir y comprender. Por ende, esto resulta algo negativo, por lo que tanto el cineasta como el crítico deben ser conscientes de las limitaciones que esto puede suponer.

Finalmente, Zuazo destaca la importancia de saber diferenciar estilos cinematográficos. La repetición de ciertos patrones en las películas de ciertos directores, ya sean técnicas de montaje, aspectos unidos a la cinematografía del filme o del propio guion marcan el estilo de una película y pueden decirnos si un filme es “bueno”, “malo” o cuáles son los precedentes que pretende evocar en su historia. Así son muchos los directores de cine que se involucran en muchos de los campos que componen la producción de una película. Para que su “visión” no se distorsione, estos cineastas marcan sus pautas y estilo personal en muchos aspectos de la creación cinematográfica.

Tras este profundo análisis las tres cuestiones que Zuazo plantea como esenciales para el buen análisis cinematográfico de una película, el crítico de *Anaitasuna* destaca la importancia de prestar atención a los filmes de autor. Más allá de las películas comerciales, que tienden a resultar aburridas y monótonas, fáciles de digerir y muy sencillas para analizar, Zuazo nos habla de lo importante que es prestar atención al cine más independiente, no solo por ser mucho más arriesgado, sino por lo mucho que esta aporta al desarrollo artístico del llamado séptimo arte.

En el segundo de los artículos que el crítico de *Anaitasuna* dedica a la crítica cinematográfica, *Zinea, atsegingarria?*¹²⁵ (*El cine, agradable?*), se profundiza más en torno al impacto que el cine “comercial” estaba teniendo en la industria, y, por lo tanto, en el propio desarrollo de la crítica cinematográfica. En este artículo, el autor habla de lo perjudicial que pueden llegar a ser este tipo de filmes que solo pretenden ser “agradables” y ofrecer al público un entretenimiento vacío de contenido. Así, se llega a afirmar que este tipo de películas comerciales son mucho más comunes en países donde se pretende tener a la población sometida y que pueden llegar tener similitudes con actitudes dictatoriales. De esta manera, se insiste en la idea del cine como arma política. Del mismo modo que las películas pueden ser consideradas arte, pueden también convertirse en armas de “influencia masiva”. Con el objetivo de controlar una narrativa hegemónica, o de desactivar las actitudes disidentes, el cine comercial a *priori* trabajaría de manera inocente por todo ello.

En el artículo también se plantea una cuestión básica: ¿Por qué acudimos al cine? Zuazo ofrece dos respuestas prácticas, pudiendo ser clasificadas a su vez entre “respuestas sencillas” y “respuestas profundas”¹²⁶. Dentro de las “respuestas sencillas” encontraríamos cuestiones como el consumo de cine como manera de pasar un rato agradable, el cine a modo de escapismo o el *cine por el cine*, por el simple disfrute de la actividad. Por otro lado, dentro de las “respuestas profundas” encontraríamos cuestiones aparentemente más complejas; ya sea el consumo de cine como una costumbre rutinaria desde una perspectiva cultural o como una manera de ocupar un tiempo que, si no, estaría desperdiciado. La clave diferenciadora entre estas dos respuestas estaría en la necesidad psicológica que se oculta tras ella, la verdadera motivación y, sobre todo, la percepción que hay en torno al consumo cinematográfico.

En múltiples ocasiones el hecho de que una película guste o no depende de factores externos. Circunstancias como una particular empatía con la historia, el aprecio por el actor o actriz protagonista o las propias condiciones en las que el espectador ha visualizado el filme, no dejan de afectar, aunque de manera involuntaria, el criterio de cualquier espectador. Más allá de cualquier condición externa, Zuazo defiende la necesidad de criticar al cine como cualquier otro arte. El cine debería plantear novedades artísticas, y ofrecer perspectivas hasta entonces inimaginables. No debería estar creada para complacer a un público que solo busca un rápido

¹²⁵ ZUAZO, I., “Zinea, atsegingarria?”, *Anaitasuna* (Bilbao, 15-II-1977), pp. 30-31.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 30.

entretenimiento. Una película debe comprenderse como la visión de un artista, una manera de representación artística que debería ser criticada con objetividad. Para ello, conocer la obra de múltiples cineastas, pero sobre todo entrenar la vista y visualizar todo tipo de películas resultará indispensable para poder realizar una crítica constructiva.

El análisis en torno al cine internacional: el cine comercial frente al cine de autor

A lo largo de este periodo histórico la sección cinematográfica de la revista *Anaitasuna* mostró un gran interés en la promoción del hoy considerado “cine de autor”. A través de los diferentes artículos publicados los colaboradores de este medio reflejaron un claro interés en la divulgación cinematográfica, analizando películas y hablando en torno a cineastas desconocidos para el público vasco en estos momentos. Siendo sumamente crítico con las películas más taquilleras, *Anaitasuna* considerara el cine americano como epítome del este “cine comercial”.

Como hemos podido ir observando en los diferentes artículos dedicados a la crítica cinematográfica, la revista mostraba su gran desencanto con el cine más popular que, desde su perspectiva, estaba carente de creatividad y servía para inactivar a un público sumamente complaciente. Para *Anaitasuna* el problema de este tipo de cine no estaba en su éxito, sino en la fórmula utilizada para llegar a él. Sirviéndose de trucos efectistas, historias extremadamente sencillas o simples recursos eróticos para llamar la atención del espectador, el cine que llenaba las salas no aportaba nada nuevo al arte de la cinematografía.

Con la participación de varios destacados escritores vascos, los diferentes artículos dedicados al cine norteamericano desarrollaron dos vertientes de la crítica cinematográfica. Por un lado, la crítica a las ya mencionadas “películas comerciales”, y por otro lado la puesta en valor de los filmes que sí cumplían con los parámetros artísticos de calidad preestablecidos por este medio.

Varias de las críticas que el cine americano recibió por parte de esta revista se centraban en los ideales que este reflejaba y defendía. El ejemplo más paradigmático lo encontramos en el análisis de la película *Superman II* (1980) (**Fig. 8**). Superman, héroe por excelencia de Estados Unidos, representaba en palabras de Xabier Portugal¹²⁷ el arquetipo de hombre “hecho a sí mismo”. En pleno gobierno de Ronald Reagan, Superman reflejaría el verdadero sueño americano, un hombre que a base de esfuerzo y dedicación sería capaz de alcanzar el éxito mientras salvaba al mundo de múltiples peligros. Este modelo de éxitos llegaría a implantarse en el resto del mundo gracias a este tipo de películas que, de manera aparentemente inocente,

¹²⁷ PORTUGAL, X., “Superman heroek eta hondamenak”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IV-1980), p. 45.

mostraban un solo modelo económico y social posible. De la misma manera, este superhéroe kryptoniano reflejaría el triunfo del individualismo frente a la colectividad decantándose así en un modelo económico como el capitalismo en un contexto histórico tan particular como el de la Guerra Fría. Xabier Portugal cierra el análisis de esta película con una lapidaria frase: “sin duda, deberíamos reestablecer el concepto de lo que se considera como cine político”.



Fig. 8 Fragmento de *Superman II* (1980)

Fuente: *IMDB* (6-XI-2022)

El cine, aunque sea percibido como un mero entretenimiento, nunca ha dejado de ser un instrumento político en determinados contextos. Así nos lo refleja el análisis crítico que Joseba Sarrionandia realizó en torno a Hollywood y la Guerra de Vietnam¹²⁸. Refiriéndose a esta industria americana como una “fábrica de ilusiones”, Sarrionandia reflexionó sobre la aparente imparcialidad que muchas películas hollywoodenses parecían tener. Del mismo modo que Portugal analizaba la figura de Superman como el arquetipo del *self-made man*, Sarrionandia nos habla del papel que Hollywood cumplía a la hora de inculcar la “vida al estilo americano” (*The American way of life*). Un papel que en palabras de este escrito vasco iba en sintonía con el pensamiento del gobierno americano, dando cobertura y blanqueando las “actitudes imperialistas” que Estados Unidos tenía en los diferentes conflictos bélicos en los que participaba. Citando a Daniel Berrigan, sacerdote católico y activista en pro de los derechos sociales durante la Guerra de Vietnam, “la resistencia de los vietnamitas refleja el final de la era de Superman”¹²⁹.

Sarrionandia no ignora la gran cantidad de filmes que se realizaron en torno a este conflicto bélico. Muchas de las cuales reflejan diferentes perspectivas de las consecuencias de la guerra y de la que se podrían sacar varias lecturas antibelicistas. Poniendo como ejemplo *The Visitors* (1972) de Elia Kazan o *The Trial of the Catonsville Nine* (1972) de Gordon Davidson y producido por Gregory Peck, Sarrionandia no ignora el hecho de que parte de la industria cinematográfica americana no era plenamente consciente de lo que estaba sucediendo en el país asiático. No obstante, resalta que hasta entonces había sido muy habitual encontrar películas

¹²⁸ SARRIONANDIA, J., “Hollywood eta Vietnam”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VI-1979), pp.42-43.

¹²⁹ Cita mencionada en el documental *In the Year of the Pig* (1968) de Emile de Antonio.

comerciales que defendían las acciones armamentísticas del gobierno americano. En 1968 John Wayne presentaba *Green Berets*, un éxito en taquilla, pero que ya en su momento dividió a la crítica que veía en su historia un claro blanqueamiento de las acciones militares estadounidenses. Con el paso de los años, a medida que la percepción social en torno a este conflicto cambiaba, la manera de representar esta guerra en el cine también lo hacía. Según Sarrionandia, los guiones comenzaron a centrarse en las consecuencias que estos conflictos tenían en la sociedad americana, tiñendo todas las historias con “cierto aire nostálgico”, el cine americano comenzaba a empatizar con los soldados que regresaban a casa. El autor confiesa que, a diferencia de las películas dedicadas a la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Corea, las películas ambientadas en la Guerra de Vietnam son, en su gran mayoría, contrarias al conflicto, pero particularmente a sus consecuencias.

A modo de ejemplo ciertamente excepcional, el artículo de *Anaitasuna* propone dos películas que rompen con lo preestablecido hasta el momento. Los filmes *Coming Home* (1978) de Hal Ashby y *Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino combinan la visión antibelicista contraria a la Guerra de Vietnam y el éxito comercial. Entre estos dos ejemplos la diferencia se encuentra en la trama y en el verdadero propósito de esta. En *Coming Home* (1978), aunque presente, la guerra no se plantea como la historia central sino como un elemento secundario. La trama gira en torno a una historia de amor entre un veterano de guerra y una enfermera. Así, la Guerra de Vietnam se presenta como un trasfondo importante, pero la historia no se desarrolla en ella, por lo que la crítica se presenta de manera algo más velada. Esta obra de Ashby se presenta como una película antibelicista y pacifista pero no solo a nivel político sino también a nivel “emocional y afectivo”. La trama se desarrolla en torno a los heridos de guerra y a su vida tras el conflicto. De esta manera, la trama no resulta una crítica directa al conflicto, aunque sí se puede percibir un sentimiento recurrente: la tristeza. Por otro lado, de la misma manera que la película de Ashby en *Deer Hunter* (1978) también se tratan las consecuencias del conflicto vietnamita. Aunque el planteamiento narrativo de su trama resulta más innovador, el mensaje pacifista del filme se centra en el sufrimiento y pesimismo que esta guerra dejó en la sociedad americana. Eso sí, sin renegar de ningún tópico estadounidense, la película en palabras de Sarrionandia resulta “maniquea” y muestra a los soldados vietnamitas como personas malignas y sin sentimientos, pareciendo incluso justificar la participación americana en el conflicto.

Aunque sean excepciones en la manera de tratar el tema de la Guerra de Vietnam, el cine americano plantea una “defensa orgánica” de sus fuerzas armadas. Lo que en palabras de Joseba Sarrionandia se trata de una utilización demagógica del pacifismo, donde el empleo de una concienciación colectiva que rechaza el sufrimiento y la destrucción de la guerra se utiliza para influir a un público que en ningún momento se replantea los verdaderos orígenes del conflicto vietnamita.

Así, cabe destacar el análisis que Joseba Sarrionandia le dedicó a la conocida película *Apocalypse Now* (1979)¹³⁰ de Francis Ford Coppola (**Fig.9**). Pocas semanas después, y en un artículo monográfico, Sarrionandia menciona la importancia de esta película como ejemplo del buen hacer dentro del cine americano. Desconociendo la ideología del propio director y su verdadera percepción sobre el conflicto, el escritor alaba la “experiencia cinematográfica” y la destreza técnica de *Apocalypse Now* (1979). Una película capaz de hablar de temas tan profundos como la guerra, la violencia o la muerte mientras plantea verdaderas innovaciones artísticas y formales. El escritor vasco es consciente del impacto e influencia que esta película tendrá en las historias del cine considerándola incluso un filme capaz de “resucitar” Hollywood.

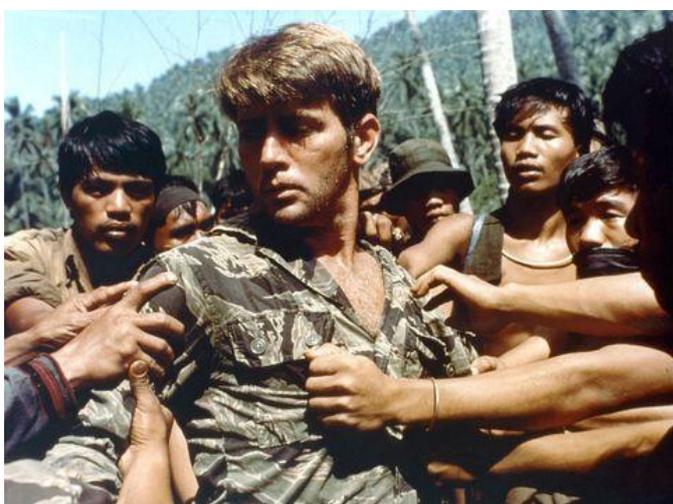


Fig. 9 Fotograma de *Apocalypse Now* (1979)

Fuente: Revista *Fotogramas* (07-XI-2022)

En contraposición con las ideas en torno al “cine comercial” y al consecuente cine americano, en *Anaitasuna* también se hablaría sobre otros cineastas clásicos. Con la idea de promover la divulgación cinematográfica, dando a conocer estas figuras, *Anaitasuna* puso el punto de mira en el cine europeo. Sin centrarse particularmente en corrientes o movimientos cinematográficos, la revista dedicó varios artículos a clásicos cineastas europeos, sumamente influyentes en la historia del cine. De sumo interés resultan los trabajos José Julián Bakedano, prolífico cineasta vasco, que escribía sobre la obra de Rainer Weiner Fassbinder¹³¹ y Alain Renais¹³².

¹³⁰ SARRIONANDIA, J., “Apocalypse Now”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XII-1979), p.40.

¹³¹ BAKEDANO, J.J., “Rainer Werner Fassbinder...”, *op. cit.*, pp.34-35.

¹³² BAKEDANO, J.J., “Alain Resnais: irudimena errealtatearen parte bezala”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 15-IV-1979), pp. 38-39.

Del mismo modo que otro análisis realizado en esta revista, el foco en la cinematografía de estos cineastas no estaba solo en su valor artístico y su influencia dentro de la historia del cine, sino en la lectura política que muchas de sus obras daban a interpretar. No obstante, estas lecturas resultan mucho más sutiles en *Anaitasuna* que en *Punto y Hora*, algo que no resulta sorprendente ya que *Anaitasuna* siempre se posicionó más como una revista cultural, y aunque se pueden intuir ciertas simpatías ideológicas, en este aspecto siempre estuvo más distante. La lectura política en los trabajos de *Anaitasuna* no se encontraban tanto en afirmaciones contundentes o manifiestos ideológicos, aunque también los tuvo, sino en la selección de las reseñas y la información que se decidía compartir en torno a los diferentes cineastas.

En el artículo dedicado a Fassbinder Bakedano opina que en gran parte de la filmografía del cineasta alemán se refleja una parábola social que él describe como la “ley de los fuertes”. Este conocido concepto, visible en muchas de las películas de Fassbinder, sería un reflejo de la sociedad capitalista y una crítica a la clase burguesa. En la película *Petra Von Kant* (1972) esa idea irá unida a otra gran parte a la trama, que se centra en los problemas diarios a los que se enfrentaban los homosexuales. Un reflejo de qué tipo de “herramientas utilizan las clases opresoras para controlar la sociedad”.

Dentro de los trabajos dedicados al cine de autor, donde también encontramos artículos sobre Serguéi Eisenstein¹³³ o Andrzej Wajda¹³⁴, el escrito dedicado a Ingmar Bergman¹³⁵ resulta particularmente interesante por varias de las afirmaciones que hace Zuazo a lo largo del análisis monográfico que esta hace de su obra. Por un lado, crítica que a primera vista la obra de Bergman pueda resultar aburrida y difícil de seguir y que el espectador habitual se esconda tras la llamada “barrera del idioma” para justificar la falta de interés por sus obras. Con ello, Zuazo nos habla de que el verdadero problema no se deriva que Bergman grabe sus películas en su idioma de origen, sino que el espectador está habituado a tener un papel pasivo en el cine, incapaz de hacer un esfuerzo que a la larga resultara mínimo. Este tipo de afirmaciones, en palabras de Zuazo, no hacen más que mitificar ciertos autores que toman el papel de “cineastas imposibles” y que siempre dan a entender que sus películas son buenas por el simple hecho de que son difíciles de ver. De esta manera, el crítico de *Anaitasuna* pone de ejemplo paradigmático a este director sueco, que aunque bueno, refleja a la perfección el papel de “director mitificado”. Zuazo alaba de él su particular estilo, capaz de hablar de temas sumamente complejos y profundos, como la existencia del ser humano y la muerte. Considerándolo como el gran maestro del cine psicológico, resulta ser un cineasta sumamente novedoso y revolucionario.

Como nota final, al análisis de Zuazo se le suma una nota dirigida a “los aficionados del cine”. Zuazo se dirige a ellos de manera directa para recomendarles ir al cine en Semana santa,

¹³³ ZUAZO, I., “Zine iraultzailea eta zine-iraultzailea: Eisenstein”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1979), pp. 39-41.

¹³⁴ SANTIESTEBAN, K., “Waidaren zinema: Burnizko bide bat”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-II-1982), pp. 28-29.

¹³⁵ ZUAZO, I., “I. Bergman: Zine adierazle bezala”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IV-1977), pp. 38-39.

que es cuando los cines “estrenan películas no comerciales”. En abril de 1977, cuando este artículo fue publicado, en múltiples salas de cine proyectaron varias películas del propio Ingmar Bergman, una oportunidad “que no se podían perder” para poder observar y entender las muchas afirmaciones que el crítico hace sobre la obra de este director sueco.

El cine italiano como fuente de inspiración y referencia cinematográfica

Del mismo modo que en *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* también mostró gran interés por el cine político y social internacional, particularmente por el cine italiano. De la mano de sus críticos de cabecera, a lo largo de estos siete años, esta revista dedicó varios artículos monográficos a los grandes cineastas italianos que comenzaban a darse a conocer en la esfera cultural vasca. Joseba Sarrionandia o del propio Iñaki Zuazo dedicaron varios trabajos a la obra de cineastas como Pier Paolo Pasolini¹³⁶, Luchino Visconti¹³⁷, Bernardo Bertolucci¹³⁸, o Federico Fellini¹³⁹. Su vida, pero sobre todo el gran interés por su obra se mostraba en las grandes reseñas que ambos críticos les dedicaban. Alabando su estilo, su destreza técnica, pero sobre todo su conciencia social, el cine italiano servía como referencia a la hora de hablar del cine de autor.

Joseba Sarrionandia dedicaría dos artículos, publicados consecutivamente los dos primeros meses de 1979, a Federico Fellini. Considerándolo un director sumamente personal, con un estilo particularmente “barroco”, Sarrionandia tenía como objetivo “dar a conocer” a este cineasta que reestrenaba muchas de sus obras en múltiples salas de cine y cineclubes del País Vasco. Dentro de su obra, resultaría de particular interés *El Casanova de Fellini* (1976) (**Fig.10**), película que narra la vida y desventuras de Antoine Bapena “Casanova”. En él, Fellini refleja un estilo personal y una lectura muy particular del clásico libro. De manera sumamente teatral, acorde con el contexto histórico de la narración, el director también proyecta un mensaje político que resulta muy interesante al crítico vasco. Casanova reproduciría los mil rostros en los que el “fascismo se presenta”. La decadencia de la burguesía se muestra en la personalidad de un “Casanova” que se muestra orgulloso de su manera de ser, sumamente cruel y tiránica. De la misma manera, Fellini defendería que este “Casanova” en cuestión “no existiría” como tal en la vida real, pero que su caracterización es una colección y una mezcla de

¹³⁶ ZUAZO, I., “Pier Paolo Pasolini: Sozietate bati erantzuna”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XI-1977), pp. 50-51.

¹³⁷ ZUAZO, I., “Luchino Visconti”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VII-1978), pp. 38-39.

¹³⁸ ZUAZO, I., “Bernardo Bertolucci”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XI-1978), pp. 40-41.

¹³⁹ SARRIONANDIA, J., “Zinema autorea denean. Federico Fellini”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-I-1979), pp. 38-39 y SARRIONANDIA, J., “Il Casanova di Federico Fellini”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-II-1979), pp. 38-39.

tópicos sacados de la fuente literaria original y las propias anécdotas personales de la vida del director. Así el Casanova de Fellini dista mucho del personaje original, pero es un buen reflejo de la obra de este director, su estilo personal y su visión en torno a la realidad.



Fig. 10 Fotograma de *El Casanova de Fellini* (1976)

Fuente: *Filmin* (7-XI-2022)

Iñaki Zuazo también escribiría varios artículos sobre el cine producido en Italia. Tan diverso como personal, a través de los ya mencionados directores, Zuazo analizaría las particularidades de cada una de sus películas. Sin llegar a analizar el cine italiano como un movimiento o corriente unitario, el crítico combinaba el análisis crítico de muchas de las películas producidas en este país con un resumen bibliográfico sobre la vida de sus directores. Muchos de estos cineastas ya contaban con una larga y extensa carrera. No obstante, en esta segunda mitad de los años setenta, el estilo cinematográfico de muchos de ellos llegará a su momento de mayor éxito y reconocimiento.

Anaitasuna, a través de los trabajos de Zuazo y Jon Sendagorta dedicaría varios artículos a la figura de Pier Paolo Pasolini. Este reconocido artista, multidisciplinar y particularmente controvertido, representaba la figura del artista total, sumamente creativo y con una personalidad apabullante que también se reflejaba en su faceta como artista¹⁴⁰. Su obra se caracterizaba, del mismo modo que con otros muchos directores italianos, por su trasfondo político. Siendo uno de los mayores representantes del llamado Neorrealismo Italiano, los temas representados en sus películas narraban historias de gran calado social. Sumamente empático con las clases populares y trabajadoras que tras la Segunda Guerra Mundial trataban de recuperarse tanto económica como personalmente, las primeras obras de Pasolini contaban la historia de una Italia desconocida en aquel momento.

De hecho, la crítica al “viejo régimen italiano” es un tema presente, que en muchas ocasiones sale de trasfondo en películas que narran la vida de los estratos más bajos de la

¹⁴⁰ SENDAGORTA, J., “Pasolini pintorea”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-V-1979), pp. 30-31.

sociedad. A modo de documento gráfico, pero sobre todo de denuncia, a lo largo de su carrera cinematográfica Pasolini no dejará de lado esta conciencia social. Evitando el “paternalismo o el exceso de juicio moral”, Pasolini es alabado por su estilo que plantea de manera clara y certera, a través de un montaje plagado de planos-secuencia, historias que en principio podrían resultar complejas. La religión, la familia, la idea de clase o la propia cultura de las personas marginadas por la sociedad son tratadas de tal manera que el cine se convierte en un arma para la crítica social. Esto irá ligado con una constante experimentación artística que marcaría un particular estilo, plagado en su última etapa de constantes excesos y provocaciones. Clara ejemplo de esto último es la película *Saló* (1975)¹⁴¹, una película que aunque no recibió una reseña exclusiva, sí que resultó ser una obra muy presente en los artículos dedicados a él. No solo fue su última obra antes de su muerte sino que es considerada la obra que mejor representa al artista.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 31.

GARAIA Y EL CINE

Garaia y su contexto histórico

La revista *Garaia* (1976-1977) se presenta como el ejemplo más paradigmático del llamado “Parlamento de papel”. Una revista casi efímera, que se publicaría entre los dos primeros años de la Transición Española. Así, está representaba muchos de los ideales que las nuevas revistas de su tiempo defendían. Pretendía aportar una perspectiva hasta entonces silenciada de carácter progresista e izquierdista centrada en los problemas de su territorio. Del mismo modo que *Punto y Hora de Euskal Herria* y *Anaitasuna*, *Garaia* también sería una revista de tendencia nacionalista, algo que en el contexto vasco del momento no resultaba novedoso. Estos primeros años de Transición observamos la eclosión de esta tendencia política en la prensa de los diferentes territorios con movimientos políticos nacionalistas de España. Del mismo modo, durante este periodo también hubo una gran competencia dentro de este mercado, que, aunque con potencial, rápidamente llegó a saturarse. En estos nuevos tiempos el público pedía nuevas perspectivas políticas, acordes con el desarrollo y la apertura de un país hasta entonces eminentemente conservador. Lo que ocurrió es que muchas de las revistas que nacieron estos primeros años eran muy parecidas entre sí, algo que a la larga acarreo problemas causados por la gran competitividad que había entre ellas. Revistas como, *Garaia* (1976-1977), *Sorkak* o *Berriak* (1977-1978) quebraron al poco de nacer y muchos de sus redactores y periodistas acabaron trabajando en los medios que hasta entonces eran parte de la competencia.

En su corto recorrido *Garaia* llegó a publicar 30 números que trataban en torno a los diferentes acontecimientos surgidos en la actualidad del País Vasco. Se trata de un semanario que publicaría de manera bilingüe temas de temática social, sin dejar nunca de lado la política del momento. De manera similar a *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Garaia* pretendía convertirse en “el semanario del país”¹⁴². Como se puede observar en su primera editorial, esta revista tenía muy claras sus intenciones: quería convertirse en la revista de referencia del País Vasco. El nombre y *slogan* de la revista es un buen reflejo de estas pretensiones: “*Bazen garaia, eta bada GARAI*” (Ya era hora, ya existe GARAI).

¹⁴² “Editorial”, *Garaia*, (San Sebastián, 21-VII-1976), p.3.

Muchos de los fundadores y participantes de la revista eran viejos conocidos de la prensa vasca. El director, el periodista Eugenio Ibarzabal Aramberri “Aurtiz”¹⁴³, había colaborado en múltiples ocasiones en *Anaitasuna*. Por otro lado, el jefe de prensa era Andoni



Fig. 11 Portada del primer número de *Garaia* (Julio de 1976)

Fuente: *Auñamendiko Eusko Entziklopedia* – Fondo Bernardo Estonés Lasa (7-XI-2022)

Iturria, antiguo director de *Zeruko Argia*. Sus creadores se definían como “un grupo de vascos dispuestos a hacer el semanario que necesita este país” y, para ello, tras una primera inversión económica, se acordaría que la vía de financiación sería a través de las suscripciones anuales que costaban 1950 pesetas. De manera muy similar a *Punto y Hora*, era muy necesario para estos medios de nueva creación captar nuevos lectores, pero sobre todo nuevos suscriptores ya que, junto a la publicidad, está era su única vía de financiación. Del mismo modo, estas suscripciones eran la manera de mantener una independencia económica y de prensa, desligada de cualquier partido político o de las grandes corporaciones.

Su primer número fue dedicado al centenario de la abolición foral. Con una portada diseñada por el pintor José Luis Zumeta (1939-2020) (**Fig. 11**), este primer número ejemplificaba perfectamente la forma de ser de este medio. El análisis de la actualidad política, unida a la cultural a través de reportajes y artículos de opinión. Aunque la revista se presentaba como

un medio “para todos los vascos”, la tendencia ideológica de la revista siempre estuvo en sintonía con la izquierda vasca, concretamente con el Partido Socialista Vasco (PSV) o *Euskal Sozialista Biltzarrea* (ESB)¹⁴⁴. Este partido, intentó hacerse con el espectro político que se situaría entre el Partido Socialista de Euskadi (PSE) y la izquierda *abertzale* radical.

El bilingüismo de *Garaia* fue en parte criticado por varios medios de comunicación vascos, entre ellos *Anaitasuna*¹⁴⁵. En un artículo publicado en septiembre de 1976, el mismo

¹⁴³ Eugenio Ibarzabal Aramberri (1951) también colaboraría en *Zeruko Argia* y Radio Popular. Así, junto a la dirección de *Garaia* también fue redactor jefe de la revista *Deia* y en 1979 fundó la revista *Muga*.

¹⁴⁴ GARCÍA, T., “Juan José Agirre, el guardián de la otra historia vasca”, *El Salto*, (Madrid, 9-IV-2017). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/pais-vasco/juan-jose-agirre-el-guardian-de-la-otra-historia-vasca> (Consultado el: 18-X-2022)

¹⁴⁵ MUJICA, L.M., *op. cit.*, “*Garaiaren ...*”, pp. 38-39.

mes en que *Garaia* publica su primer número¹⁴⁶, el escritor Luis Mari Mujika juzgó la política lingüística que este medio decidió utilizar. El “falso bilingüismo” que *Garaia* tenía, se centraba en un único artículo publicado en euskera. En palabras de Mujika esta revista, que intentaba convertirse en “la revista de opinión vasca”, estaba dedicada a promover un “romanticismo-folclorista” que utilizaba de manera anecdótica el euskera. Recalcaba la “ingenuidad” con la que medios como *Garaia* tenían al pensar que un único artículo semanal en euskera era suficiente para defender un idioma que estaba en vías de extinción.

La crítica que Mujika hace desde *Anaitasuna*, también iba dirigida expresamente a la redacción de *Punto y Hora*, que seguiría la misma política bilingüe. La defensa cultural debía estar unida a la concienciación y a la lucha política del pueblo vasco. Mujika comprendía la elección del castellano como idioma vehicular, pero pedía impulsar el uso del euskera animando a que se utilizara en al menos una tercera parte del contenido publicado. En caso de no hacerlo, estas revistas tendrían el peligro de caer en la mala *praxis* de los medios de comunicación tradicionales. Señalando los ejemplos de *El Diario Vasco* o *Voz de España*, el euskera debía ser tratado como un idioma en pleno derecho y no como simple estética. Lo que definía como “*Baserri-disglosia*” (disglosia rural o disglosia de caserío)¹⁴⁷, era utilizar el euskera solo en artículos relacionados con el folclore o sobre los grandes tópicos relacionados con este idioma, como su carácter rural o campesino. Pedía a estos medios que publicaran editoriales o artículos de todo tipo para así evitar caer en errores del pasado. Esta última crítica fue escuchada por estas dos revistas, que llegaron a publicar en euskera artículos de temática variada. Como bien se ha constatado en este trabajo *Punto y Hora*, llegaría a utilizar el euskera en su sección cinematográfica, de la mano de Xabier Portugal (**Fig.12**).



Fig. 12 Xabier Portugal (2008)

Fuente: *El Diario Vasco* (7-XI-2022)

Se observa que el tema de disputa entre las tres revistas de características similares no eran las líneas ideológicas básicas, que compartían en un alto grado, sino el tratamiento que daba cada una de ellas al euskera: testimonial o estructural. Todas incluyen la cultura y el cine entre sus temas principales, pero su tratamiento periodístico difiere en cuanto al idioma que utilizan en sus artículos. Tras graves problemas económicos y diferencias internas dentro de la

¹⁴⁶ La revista se estrenaría con un número especial publicado en julio de 1976, al que se le considera el ejemplar o número 0.

¹⁴⁷MUJIKA, L. M., *op. cit.*, “*Garaia*ren ...”, p. 39.

redacción¹⁴⁸, la última semana del mes de marzo de 1977 *Garaia* publicó su último número. Aunque no se cerraba la puerta a un posible regreso de este medio, la mala gestión de la revista, unida a la feroz competitividad que había en el mercado hizo de este su último ejemplar.

La crítica cinematográfica en *Garaia*: sus secciones y etapas principales

La presencia del cine en *Garaia*, del mismo modo que en *Punto y Hora* y *Anaitasuna*, se basaba en un apartado ocasional dentro de la sección cultural de la revista. Al contrario de las artes plásticas, el cine tendrá poca presencia en esta efímera revista. Con ello, muchos de los temas cinematográficos presentados en estos 30 números se centrarán sobre todo en los acontecimientos cinematográficos que afectaron la actualidad del País Vasco, en particular la celebración de festivales de cine y cortometraje.

Se pueden observar varios cambios de dinámicas en la historia de esta revista. Desde julio hasta la primera semana de noviembre de 1976, las noticias y reportajes cinematográficos eran publicadas dentro de la sección de artes plásticas dirigidas por Edorta Kortadi¹⁴⁹. No obstante, desde noviembre hasta diciembre de ese mismo año, el director de cine José Julián Bakedano figura como único responsable de la sección cinematográfica, y con él se separa de la sección de artes plásticas. Así, Luis María Matia, que participó por primera vez a finales del mes de noviembre, comenzará a presentarse como crítico principal de la revista, bajo la dirección de Bakedano en diciembre de 1976. Algo que hará hasta el cierre de la revista en marzo de 1977.

Los temas tratados a lo largo de la trayectoria de la sección cinematográfica fueron muy diversos y variados. Desde noticias en torno a los festivales celebrados en el País Vasco (y en territorios de tendencia nacionalista), recomendaciones semanales de películas, hasta reseñas de filmes que se estrenaban durante esas semanas, muchas de las cuales veían tras años de censura franquista. Los reportajes monográficos en torno a cuestiones o cineastas brillan por su ausencia. Aunque con alguna excepción, no encontraremos artículos dedicados a la divulgación cinematográfica, algo que diferencia a *Garaia* del resto de medios a analizar. La revista, aunque reserva parte de su contenido a la temática cultural, no le dará nunca le dará a esta el mismo valor que a los artículos de opción. La promoción de cualquier tema cultural siempre servirá de apoyo dentro de la línea editorial adoptada para el número en cuestión.

¹⁴⁸ GOÑI, F., “Garaia desaparece por problemas economicos [sic]”, *El País*, (Madrid, 10-IV-1977). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/04/10/sociedad/229471206_850215.html (Consultado el 23-X-2022).

¹⁴⁹ Edorta Kortadi Olano (1946), es Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Deusto-San Sebastián y crítico de Arte en diversos medios de comunicación del País Vasco. Ordenado sacerdote en 1971, desde el año 1968 compagina la docencia con la crítica de Arte. A lo largo de su carrera publicó en revistas como *Zeruko Argia* (1968-1976), *Anaitasuna* (1953-1982), *Egin* (1977-1998) o *Deia* (1977-1985).

El interés en la promoción y mejora de la sección cinematográfica de *Garaia* es palpable a lo largo del desarrollo de la revista. Lo que comenzó siendo una pequeña sección casi esporádica, fue aumentando en contenido a lo largo de las semanas. Incorporando críticos y periodistas de renombre, se puede vislumbrar un proyecto que en ningún momento llegaría a ser sumamente ambicioso, pero que podría mostrar un interés por aumentar el número de lectores. Un proyecto a futuro, que nunca llegaría a desarrollarse. Recordemos, que en ningún momento *Garaia* pretendió ser una revista cinematográfica. Pero es evidente que a medida que la revista iba “asentándose”, aunque fueran solo unos meses, los artículos y reseñas cinematográficas comenzaron a ser más habituales y variados. No obstante, en comparación con *Punto y Hora* y *Anaitasuna*, los temas tratados nunca llegaban a ser sumamente complejos, se dedicaban a informar sobre acontecimientos o películas a estrenar. Con la excepción de ciertas entrevistas o breves crónicas informativas, nunca se llega a profundizar demasiado en el contexto del momento ni se llega a teorizar sobre el cine. Puede que fuera por su corta vida, o por una falta de interés en este campo, pero *Garaia* marca una distancia en torno al cine producido durante la Transición.

El cine vasco en *Garaia*, un proyecto sin definir

Sin llegar a ser un tema marginal, la revista dedicará una serie de artículos al cine vasco. Con el objetivo de analizar la historia de su cine, de la mano de varios cineastas y críticos, particularmente José Julián Bakedano, la revista tuvo como ambicioso objetivo hacer un análisis completo del contexto histórico del cine vasco. Algo que finalmente no llegó a producirse debido a la corta historia de la propia revista. De cualquier forma, *Garaia* nunca llegaría a dedicar una gran cantidad de contenido al cine vasco, sobre todo si lo comparamos con los artículos que en el mismo periodo, revistas similares como *Punto y Hora* y *Anaitasuna* dedicaron al mismo.

Por ello, cabe destacar el artículo que *Garaia* dedica a *Axut* (1975) de José María Zabala¹⁵⁰ (**Fig.13**). Proyectado por primera vez en el Festival de cine de San Sebastián de 1976, la película fue recibida con críticas diversas en parte debido al particular lenguaje cinematográfico. *Axut* (1975) es una película visual-conceptual en el que únicamente se ofrecen imágenes y música, sin mostrar ni una conversación ni diálogo en todo el largometraje, el filme trata más de ser una experiencia fílmica, lejos de cualquier convencionalismo. En palabras de Edorta Kortadi el lenguaje de esta película resultaba más cercana a la literatura y a la estética popular vasca que al cine americano. Sin llegar a ser cine surrealista, Kortadi aproxima más este film a la estética del realismo mágico. Lleno de metáforas y juegos poéticos,

¹⁵⁰ KORTADI, E. “*Axut* de José María Zabala: cine de investigación vasco”, *Garaia*, (San Sebastián, 7-X-1976), p.45.

la película nunca deja de plantearse como un “cine testimonio”. *Axut* (1975) llega a proponer una “interesante alternativa” al documentalismo-etnográfico tan popular en esa época, particularmente en el cine vasco.

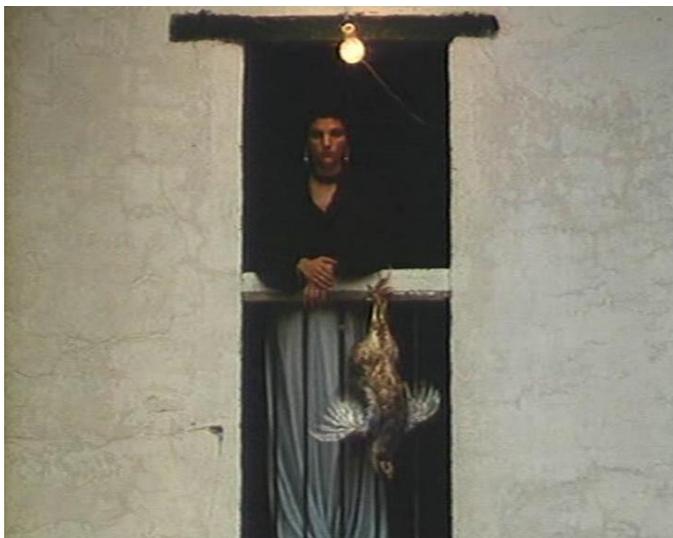


Fig. 13 Fragmento de *Axut* (1975)

Fuente: Alberte Pagán (7-XI-2022)

Esta reseña que *Garaia* dedica al filme de Zabala sirve para poner en valor el cine más experimental que se producía en el País Vasco. Sin embargo, en ningún momento se hace mención del movimiento nacido en la *Primera Jornada del Cine vasco* (1976), que aunque es posterior a la grabación de esta película, sí que nace en el contexto en el que la reseña es publicada y plasma muchas de los ideales defendidos esta jornada.

En octubre de ese mismo año José Julián Bakedano inicia una serie de artículos de corto recorrido dedicadas a la “pequeña historia del cine vasco”¹⁵¹. Estas publicaciones tratan sobre todas las experiencias cinematográficas realizadas en Euskadi para elaborar un cine propio, hablando de todas las aportaciones de los vascos a la historia del cine. Para el primer número de esta serie Bakedano nos habla de la película *Euzkadi* (1934) de Teodoro Hernandorena. Esta película, patrocinada por el Partido Nacionalista Vasco (PNV), es considerada el primer documental de corte político en la historia del cine vasco. En la actualidad este filme se da por perdido, ya que las últimas copias fueron quemadas por el bando nacional durante la Guerra Civil Española (1936-1939). El artículo recoge una entrevista que Bakedano hizo en 1974 al director del documental. En él se le pregunta sobre los orígenes y estructura de la película, desde su financiación hasta los elementos técnicos que participaron en su primer montaje.

Dentro de esta serie de artículos dedicados a la historia del cine vasco¹⁵², Bakedano también hablará en torno al cine experimental y de vanguardia gestado en el País Vasco hasta

¹⁵¹ BAKEDANO, J. J., “Euzkadi de Teodoro Hernandorena”, *Garaia*, (San Sebastián, 21-X-1976), p.47.

¹⁵² BAKEDANO, J. J., “Sección retrospectiva”, *Garaia*, (San Sebastián, 11-XI-1976), p.46.

entonces. Desde los primeros cortos de Javier Aguirre y su posterior *Anti-cine*¹⁵³, los dos primeros cortos de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert hasta sobre su propio cortometraje llamado *Bi* (1972). En este reportaje Bakedano se dedicará a hablar sobre la realización del filme experimental *Homenaje a Tarzán: Capítulo I. La cazadora inconsciente* (1969) de Rafael Ruiz Sistiaga. Se trata de la única obra cinematográfica del pintor abstracto, un cortometraje realizado con dibujos hechos a mano sobre celulosa sin emulsionar. En ella se cuenta la historia de una cazadora que tras intentar cazar un animal el estruendo del disparo altera la vida de la selva. Los animales se asustan, una tribu de nativos baila, aparece un león y persigue a la cazadora. En los casi seis minutos de narración Tarzán intentará salvar a esta cazadora en apuros. Este cortometraje resulta una pieza pionera dentro del arte abstracto y cine experimental vasco. Algo que ya en 1976 Bakedano es consciente.

En el artículo que Bakedano dedica a Antton Merikaetxebarria¹⁵⁴ el cineasta y crítico vizcaíno aprovecha para ahondar, aunque sea mínimamente, en el contexto del cine vasco tras el *Primera jornada del cine vasco* (1976). En una entrevista que Luis María Matia¹⁵⁵ realiza, Bakedano habla con Merikaetxebarria sobre sus inicios y sobre el proyecto de sacar un “cine autóctono vasco”. A lo largo de ella Merikaetxebarria relata su experiencia en diferentes *cineclubs*, recalcando lo importante que fueron en la realización de su primer largometraje. A pesar de las dificultades técnicas y económicas, estas no le impidieron realizar su primer trabajo: *Rumores de furia/Oldarren surmurrak* (1973). El cortometraje narraba la vida en los mataderos del País Vasco. Manteniendo una cierta “distanciación”, tratando de ser lo más realista posible Merikaetxebarria grabó en diferentes planos secuencia la vida de los diferentes matarifes. De la misma manera, el director también hablará sobre sus obras más conocidas como *Arrantzale* (1975) o *Santuario profundo/Santutegi sakona* (1976), donde plasma diferentes trabajos tradicionales vascos, así como lugares empleamos del arte Paleolítico vasco. El interés de este cineasta en plasmar la realidad de la sociedad vasca es evidente, y lo acompañará a lo largo de su amplia carrera. De cualquiera de las formas, durante esta entrevista, salgo en la breve introducción, no se menciona en ningún momento futuros proyectos del cineasta. La razón podría tratarse de la propia esencia de la sección, que buscaba hacer una recopilación de la historia del cine en el País Vasco. Aunque también extraña no encontrar una sola mención a su postura ideológica o política en cuanto al desarrollo de un cine nacional.

¹⁵³ En 1967 Aguirre comenzará su proyecto “Anti-Cine”, una serie de cortometrajes vanguardistas donde el cineasta experimentará con el arte abstracto. De la misma manera, en 1971 publicará un libro homónimo, donde resume sus muchas de sus teorías cinematográficas en torno a esta cuestión.

¹⁵⁴ BAKEDANO, J. J., “Antton Merikaetxebarria”, *Garaia*, (San Sebastián, 2-XII-1976), p.44.

¹⁵⁵ Aunque la sección cinematográfica de *Garaia* estuviera dirigida y coordinada por José Julián Bakedano, esta entrevista fue realizada por Luis María Matia, asiduo colaborador y uno de los críticos oficiales de la revista.

La importancia de los festivales de cine: El festival de cine de San Sebastián y la cobertura de varios festivales cinematográficos.

Aunque fueran escasos los temas y reportajes dedicados al cine, la revista también informaría de los grandes acontecimientos cinematográficos del momento. Así, el Festival de cine de San Sebastián se presentaba como el evento cinematográfico por excelencia, que aunaba la actualidad vasca con los grandes estrenos cinematográficos del momento.

Como hemos podido ir observando, *Punto y Hora* y *Anaitasuna* también dieron cobertura a este festival, que se presentaba como toda una plataforma desde donde promocionar películas, actores y directores. En la reseña que *Garaia* dedica al festival de 1976¹⁵⁶ podremos advertir varias ideas compartidas también las otras dos revistas. Por un lado, la problemática en torno a la rentabilidad económica de un film y la necesaria experimentación artística más alejada de los gustos populares y, por otro lado, el propio criterio del jurado del *Zinemaldi*. En este aspecto *Garaia* criticó los “condicionamientos políticos” que pesan e influyen en la manera de pensar y criticar de los expertos. Estos, que pretendían elegir y proyectar películas para todo tipo de público, estaban condicionados al intentar complacer a todos y no ofender a nadie, algo que a modo de entender de la revista, dejaba un resultado “borroso” en el conjunto de las películas presentadas a concurso. De cualquiera de los modos, la mayor crítica que la redacción de *Garaia* dedicará al festival tuvo como epicentro los principales premios del certamen.

El palmarés de 1976 fue considerado la “historia de un despropósito”. La Concha de Oro, principal premio del certamen, fue a caer en manos de la película *Los gitanos van al cielo* (1975) de Emil Loteanu, mientras que el premio Perla del Cantábrico al mejor largometraje de habla hispana fue concedido a *Libertad provisional* (1975) de Roberto Bodegas. Ambas elecciones fueron altamente criticadas ¿La razón? La posible corrupción durante las votaciones. El posible “trapicheo, la componenda y arreglo con países, representaciones y delegaciones” que denunciaba la revista empañaba un festival de cine que durante estos primeros años de Transición vivía sumida en una crisis interna.

Durante esos años se rumoreaba un cambio de sede (se hablaba de la posibilidad de trasladar el certamen a Benidorm o a Palma de Mallorca), algo que finalmente no acabó sucediendo, pero que refleja el mal momento que el festival vivió los primeros años de la Transición española. La “conflictividad” en la cual San Sebastián como ciudad estaba sumida, que podía repeler al turismo extranjero, hicieron que durante estos años la propia supervivencia del certamen pendiera de un hilo. La semana previa a la inauguración fue particularmente turbulenta¹⁵⁷. Una manifestación que pedía la supresión del *Zinemaldi* fue duramente disuelta

¹⁵⁶ “El festival de cine de Donostia”, *Garaia*, (30-IX-1976), pp. 42-44.

¹⁵⁷ “Festival de cine: Primera semana sin pompas ni vanidades”, *Garaia*, (23-IX-1976), pp. 42-43.

por la policía. Estos disturbios ocurridos a la salida de la sesión plenaria de la Corporación Municipal involucraron personalmente al propio alcalde de la ciudad y causaron un gran malestar entre los miembros del jurado internacional que se encontraban en un restaurante asaltado durante la protesta. A pesar de ello, el comité organizador decidió continuar con el certamen aunque un grupo de periodistas (en su mayoría críticos de Madrid y Barcelona) decidieron abandonar su labor informativa.

Estos hechos fueron criticados por *Garaia*, que, aunque entendía que toda manifestación es un signo de liberación popular en consonancia con la inquietud cultural de un pueblo democrático, pedía un cambio de postura al Festival que vivía de espaldas al contexto político vasco, y concretamente a su público. *Garaia* recalca el hecho de que eran los guipuzcoanos los que con su interés, presencia y aportación económica sostenían el festival de cine. Por lo tanto, este no podría ignorar al público local y debía de tener en cuenta sus inquietudes y exigencias a la hora de organizar el certamen. Así, el Festival “debía de [sic] cambiar profundamente en muchos de sus aspectos”. Muchos de los cuales venían condicionados por el propio Comité rector. Poniendo como ejemplo la elección del propio jurado, la revista se resignaba a la hora de hablar sobre las soluciones, que debían venir directamente de la organización interna y debía acabar en una completa reestructuración, libres de condicionamientos políticos y convencionalismos tradicionales.

Garaia también daría cobertura a festivales de menor repercusión. Festivales como la Semana internacional de cine de Barcelona, que en 1976 celebraba su Certamen 18º. En la reseña dedicada a esta semana cinematográfica¹⁵⁸ Valentín Arteta da a conocer los rasgos generales del festival: Las películas y cortometrajes que se presentan, la selección de películas y los nuevos realizadores que se presentan y que el público debería conocer. A lo largo del artículo la comparación con el Festival de cine de San Sebastián es constante, ya que resulta un certamen similar con el que los lectores de *Garaia* pueden llegar a comparar.

De la cultura en castellano las dos crónicas que en diciembre de 1976 Luis María Matia dedica a Festival de cortos de Bilbao (ZINEBI) son de gran interés. Recordemos que el crítico estuvo implicado en una polémica que involucraba al certamen y a su dirección. Este hecho, que fue recogido por *Punto y Hora de Euskal Herria* en 1979, ya se dejaba entrever una mala relación causada por posibles diferencias ideológicas. Estas disparidades, visibles en las feroces críticas cinematográficas, tuvieron su antesala en un breve “comentario-resumen” que *Garaia* publicó la segunda semana de diciembre¹⁵⁹. En ella, Matia vitupera los criterios de selección de este festival de cortometrajes. La presentación de varios trabajos que hablaban en torno del Golpe de estado de Chile, dos años más tarde, hacían sospechar al crítico de una posible censura política en el certamen de 1974. ¿Había vetado la dirección del festival los cortos que narraban

¹⁵⁸ ARTETA, V., “XVIII Semana Internacional de Cine en Barcelona”, *Garaia*, (San Sebastián, 4-XI-1976), pp. 46-47.

¹⁵⁹ MATIA, L. M., “Festival de cortos de Bilbao”, *Garaia*, (San Sebastián, 9-XII-1979), p. 46.

el Golpe militar de 1973? Trabajos como *Salmo 18* (1974) de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann o *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá* (1973) de Santiago Álvarez no llegaron a estrenarse el festival de 1976, cuando el conflicto chileno, ya no estaba en su período más crítico. Matia creía que los festivales de cine debían reflejar esos momentos de cambio en otros lugares, sin caer en la censura política

Con ello, tras esta dura crítica al certamen, Matia hace un breve comentario sobre los cortometrajes que le han llamado la atención. Cortos como *War* (1976) realizado por una escuela de cine inglesa o *Lucía* (1968) del cubano Humberto Solás. Matia también hará un breve resumen de los cortos vascos presentados al festival. Entre los que se encuentran el mencionado trabajo de Antton Merikaetxebarria *Santuario profundo/ Santutegi sakona* (1976), *Vera, un ensayo sobre arquitectura popular* (1976) de Iñaki Núñez (producida por Arabafilms¹⁶⁰) y *La pintura Vasca de Martínez Ortiz* (1976) dirigida por el catalán Jean Gabriel Tharrats. Tres filmes que según el criterio de Matia era notables y su exposición del tema vasco “correcto”, según Matia.

A lo largo del análisis dedicado al ZINEBI, Matia desarrolla ciertas ideas que hemos podido ir observando en las diferentes críticas cinematográficas de las revistas del momento. El cine se presenta como toda un arma política¹⁶¹, capaz de influir en el pensamiento y en la opinión del espectador. La importancia de festivales como ZINEBI, radica en que debería ser una plataforma abierta a todos. Libre de censura, con menos burocracia y en las que se permita la participación de asociaciones culturales, *cinoclubs*, y asociaciones de familia o barrios. La extraña aparición de ciertos filmes, mientras otros desaparecen sin previo aviso, llama la atención del crítico que alerta de cómo muchos de los trabajos seleccionados son claros trabajos de propaganda política. Matia bromea:

“Yo siempre he dicho que, más que asistir al Festival, preferiría ver lo que el Comité de Selección ha prohibido o rechazado. Ahí quizás estén las obras maestras.”

¹⁶⁰ Nacida en mayo de 1976, Arabafilms fue la productora de *Estado de Excepción* (1977), laureado cortometraje reseñado por *Punto y Hora de Euskal Herria*. De la misma manera que *Biltzen, IRUÑA P.C* o *Emergencia* y con el objetivo de dar coherencia a un cine vasco “inexistente”, esta productora nacerá en un momento en el que el cine vasco busca vías para producir y financiar proyectos locales. HARGUINDEY, A. S., “Arabafilms pretende conseguir un cine vasco”, *El País*, (Madrid, 8-I-1976). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/01/08/cultura/221526005_850215.html. (Consultado el: 27-X-2022).

¹⁶¹ MATIA; L. M., “Festival de cine documental y cortometraje de Bilbao”, *Garaia*, (San Sebastián, 16-XII-1979), pp. 46-47.

Esto muestra que la labor del crítico no se limita a comentar lo que ofrecen los festivales, sino que también podría interpretar las ausencias en las selecciones.

6. CONCLUSIONES

La existencia o no de un cine vasco ha sido un tema discutido a lo largo de las últimas décadas por una gran variedad de autores que se interesan por el tema. La problemática en torno a esta cuestión no reside en la existencia de una producción cinematográfica dentro de unos límites geográficos, sino en el significado que el concepto de cine vasco puede tener y sobre todo el que se le puede adjudicar. No hay un punto de vista único, ni un consenso a la hora de marcar una definición categórica en torno al significado de “Cine Vasco”. Los intentos que hubo por gran parte de la esfera cultural vasca durante la Transición de crear y fomentar un cine propio, local e identitario dieron pie a un cine sumamente heterogéneo que incluso en la actualidad cuesta categorizar. No obstante, este hecho no anula el movimiento surgido durante estos años, que dio como resultado un gran número de producciones cinematográficas que comparten un ideario común. Este movimiento nació a causa de un interés en defender unas tradiciones y unas señas de identidad que durante un largo periodo fueron reprimidas y censuradas. Como mencionan Rob Stone y María Pilar Rodríguez¹⁶², “en términos industriales, políticos y estéticos no es difícil apreciar razones a favor del reconocimiento del cine vasco”, aunque del mismo modo, sería un error considerar a todos los cineastas vascos de este momento parte de un mismo movimiento que, como no podría ser de otra manera, tuvo sus propios debates internos sobre múltiples cuestiones.

Ya fuera el debate en torno al idioma, la ideología o la propia financiación, muchas de las diferencias internas residían en cuestiones tanto conceptuales como materiales. Por un lado, en la misma definición identitaria de “qué es ser vasco” y, por otro lado, en la financiación de los proyectos, esto es, en torno al origen del dinero necesario para hacer una película. Diferentes sensibilidades y maneras de entender un cine autóctono que erróneamente se ha considerado un ejemplo más de un forzado discurso político nacionalista. No es obligatorio considerar que cualquier cuestión sobre la existencia de un cine que admite el calificativo de vasco deba discurrir por los caminos de las ideologías políticas nacionalistas, tanto vasca como española.

El tema del cine vasco también puede ser tratado en un contexto cultural, social e histórico más amplio: la llamada Transición democrática. Este período histórico tan turbulento como interesante muestra algunas características generales a destacar. La importancia del llamado “Parlamento de papel” reside en la verdadera libertad de expresión. Tras un largo periodo donde la prensa vivía controlada por una dura censura franquista, siendo todavía tiempos sumamente convulsos en el aspecto sociopolítico, la Transición supuso el comienzo de un cambio en la sociedad española. Nuevas voces comenzaron a oírse, y opiniones e ideologías latentes durante décadas encuentran en estos semanarios o revistas mensuales una oportunidad para hacer política e impulsar un cambio hacia una nueva experiencia democrática.

¹⁶²RODRÍGUEZ, M. P. Y STONER, R., *op. cit.* p.13.

A la hora de hablar de estos medios, en ocasiones se ha cometido el error de centrarse solamente en el aspecto político de su contenido. Es innegable, que una gran parte del carácter de estas revistas residía en su claro posicionamiento ideológico de oposición al régimen franquista, visible en sus columnas y editoriales. No obstante, estas revistas supusieron a su vez todo un revulsivo en el ámbito cultural. Se presentaron como una plataforma desde donde divulgar ideas alternativas sobre arte. Estas revistas brindaban así la oportunidad de expandir contenido cultural que antes estaba en manos de medios más especializados, pero sobre todo, de un sector muy determinado de la sociedad.

Revistas como *Punto y Hora de Euskal Herria* o *Garaia* ejemplifican a la perfección el movimiento surgido a lo largo de estos años en el ámbito de la cultura vasca. Con aires renovadores, estos medios pretendieron dar voz a una parte de la población de tendencia progresista e izquierdista, mientras ayudaban a romper falsos mitos sobre la crítica artística y el cine de autor. Del mismo modo, múltiples publicaciones nacidas durante el franquismo, como fueron *Anaitasuna* o *Zeruko Argia*, decidieron adaptarse también a estos tiempos cambiantes. Ya fuera por impulso propio o por simple supervivencia, estas revistas se encontraron en una encrucijada en las que debían evolucionar o morir. Con ello, estas publicaciones de carácter intrínsecamente cultural también fueron una plataforma para escritores y periodistas noveles, que acabarían convirtiéndose en grandes referencias literarias.

Estas tres revistas analizadas, comparten una idea común en torno al cine que resulta determinante para comprender realmente su aproximación al movimiento que supuso el nuevo cine vasco. En un contexto sumamente convulso, violento y volátil, el cine se entendía como un arma política capaz de influir en el pensamiento de los espectadores. Así, la idea de un cine unido a la propaganda política estaba muy presente. Dentro del eterno debate sobre la creatividad artística y la rentabilidad comercial de una obra, el cine nunca dejó de entenderse como parte de la industria del entretenimiento. Cuestión que ha ido muy unida a la identidad del Séptimo Arte, y que siempre ha resultado muy atractiva para los poderes fácticos, ya que resulta muy sencillo vender ciertos ideales o mensajes políticos a través de tramas aparentemente inocentes y fáciles de digerir. Icónicos superhéroes americanos, biografías de reconocibles figuras políticas o películas románticas ambientadas en guerras extranjeras eran capaces de vender unas ideas que iban más o menos acordes con la ideología de la revista. De cualquiera de las maneras, estas tres revistas eran muy conscientes del poder del cine y sus piezas periodistas dan muchas pistas de ello.

Sumamente similares en sus líneas maestras, los tres casos estudiados a lo largo de este trabajo muestran ciertas diferencias. Además de ciertas divergencias ideológicas, políticas o religiosas, estos tres medios plantean acercamientos muy desiguales a la cuestión cinematográfica. Mientras que *Punto y Hora* hace un seguimiento continuo y constante a la problemática en torno a la construcción de un “Cine Vasco”, *Garaia*, la revista más similar en muchos aspectos hace solo alguna referencia puntual a la cuestión. Esto no quiere decir que esta revista ignorara el fenómeno, pero su interés resulta mucho más superficial y decide centrar su interés en temáticas y contenidos de índole más política. Entre los tres casos *Anaitasuna* es,

sin lugar a duda, la más difícil de clasificar y definir. Por un lado, su interés por la cultura vasca es más notoria. Ya desde sus orígenes, en pleno régimen franquista, este medio muestra una férrea defensa de la cultura e identidad vasca, y de su cine, porque este nunca dejó de ser parte de ellas. Pero, al tratarse de una revista mensual, este seguimiento se realiza de manera distinta. Los trabajos resultan más teóricos y monográficos y las reseñas cinematográficas son más específicas, ya que no dependen de los estrenos semanales. Se trata de un contenido más reflexivo y autoconsciente pero no llega a reflejar el constante debate y discusión que hubo respecto a la cuestión de la existencia del “Cine Vasco”.

Dentro del debate conceptual sobre este tema, los problemas reales que había en la industria cinematográfica nacional eran cuestiones mucho más mundanas. La falta de financiación, los problemas burocráticos y la mínima logística interna desde donde divulgar sobre cine hizo de la Transición una época sumamente escasa en cuanto a la cantidad de películas producidas. Muchos proyectos se quedaban a medio camino al no encontrar productoras o ayudas financieras. Con ello, otras muchas ya finalizadas tampoco encontraban manera de darse a conocer, ya que muchas salas de cine o los propios festivales cinematográficos no se arriesgaban con películas de directores noveles por miedo a la no rentabilidad de su filme o por claras diferencias ideológicas con los propios artistas. Así, la censura sistemática en festivales y grandes salas de cine perduró mucho más que la ley de censura franquista. Algo de lo que se quejaban los críticos de las revistas y que nos da a entender que la nueva libertad de prensa debía de reivindicarse más allá de lo estrictamente censurado por la legislación.

El Festival de Cine de San Sebastián o el Festival de Cortos y documentales de Bilbao, se presentaban como unas plataformas que podía ayudar a solucionar gran parte de los problemas a lo que se enfrentaba el cine vasco en esos momentos. Era por un lado, toda una oportunidad donde los cineastas podían conectar y conocer trabajos difícilmente accesibles de cualquier otro modo. De la misma manera, estos festivales también atraían las inversiones de grupos y particulares, por lo que también resultaba sumamente atractivo para los artistas que todavía no encontraban financiación para sus películas. Muchos de estos debates y discusiones artísticas sobre el cine vasco se plantearon en estos festivales, jornadas o estrenos, los cuales también fueron reseñados en las revistas (no semanales) del momento. Dando su opinión al respecto, los críticos cinematográficos de estas revistas informaban mientras opinaban de la situación, realizando así una doble interpretación de los hechos acaecidos.

La llegada de los años 80 supuso el comienzo del final de una época. Propiciado en primer lugar por el Real Decreto 3069 de septiembre de 1980¹⁶³, y la posterior *Ley Miró* (Real decreto 3304/1983), el cambio de legislación supondrá un antes y un después en la historia del cine vasco. Estas leyes que culminaron a su vez con el Proyecto de Ley de la cinematografía de 1983 “sancionaban como ley una definición concreta del cine vasco”¹⁶⁴. Cine vasco era, por ley, el cine producido en las condiciones impuestas por el Gobierno Autonómico: el 75% del

¹⁶³ En este Real decreto el Gobierno del País Vasco se convertía en el máximo responsable de la gestión cultural vasca, lo que acarrió una inversión sin precedentes en la producción cinematográfica.

¹⁶⁴ RODRÍGUEZ, M. P. YSTONER, R., *op. cit.* p.17.

elenco y personal técnico del filme debía ser residente en la Comunidad Autónoma de Euskadi y, en caso de grabar la película en castellano, una copia de esta debía realizarse en euskara. Unas condiciones que no todos los cineastas estuvieron dispuestos a seguir. Así, mientras algunos viajaron a Madrid o al extranjero, otros decidieron quedarse y construir una nueva industria a medida de esta nueva ley. Un cambio de paradigma que supuso, por un lado, una mayor cantidad de películas producidas en el País Vasco, pero también un reseteo total en cuanto a las condiciones materiales e ideológicas que propiciaron un cierto distanciamiento de cualquier tipo de ideal político o artístico. Algo que ya en 1985 Santos Zunzunegui alababa en estos términos: “Ahora afortunadamente, se habla menos y se hace más”¹⁶⁵.

La Transición española fue una época de cambios, convulsa, pero sobre todo, estimulante en lo intelectual y en lo artístico. En este sentido, la construcción del cine vasco fue un reflejo más de una época llena de agitación y creatividad impulsada por un ansia de libertad hasta entonces condicionada. El cine producido en este periodo, junto a los problemas materiales, debates ideológicos y lingüísticos, y los conflictos sociales unidos a él, son el reflejo muy real de esa época tan compleja como determinante. Con ello, revistas como *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Anaitasuna* o *Garaia*, son una buena muestra de esta dinámica periodística, ideológica y artística. Pegados a la actualidad, estas revistas contaron de primera mano las contradicciones, las miserias y los triunfos de un cine muy pegado a un determinado momento histórico, geográfico y artístico, en este caso unido a la Transición democrática, al País Vasco y su cultura, y fueron el reflejo y el altavoz de un cine comprometido con un fin político.

¹⁶⁵ LÁZARO, E., “Aprender a mirar la imagen”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 8-II-1985), p.17.

7. BIBLIOGRAFIA Y FUENTES HEMEROGRAFICAS

▪ FUENTES HEMEROGRAFICAS

- “Anaitasuna-ren manifestua”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 29-II-1972), p.3.
- “Hoy empezamos”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 4-IV-1976), p.1.
- “Disciplina para imaginar: Nace una productora y un desafío”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 4-IV-1976), p. 38.
- “Cine”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 16-IV-1976), pp. 45-46.
- “A nuestros suscriptores y amigos: Gracias”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 16-IV-1976), p. 48.
- “Semana Vasca de cine en San Juan de Luz”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 1-VII-1976), p. 37.
- “Editorial”, *Garaia*, (San Sebastián, 21-VII-1976), p.3.
- “Festival de cine: Primera semana sin pompas ni vanidades”, *Garaia*, (23-IX-1976), pp. 42-43.
- “El festival de cine de Donostia”, *Garaia*, (30-IX-1976), pp. 42-44.
- “Productora navarra”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 7-IV-1977), p. 40.
- “Cine vasco: Zer?”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 21-IV-1977), p. 40.
- “Productora navarra”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 28-IV-1977), p. 40.
- “Sobre el cine vasco (I):”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 5-V-1977), p. 40.
- “Sobre el cine vasco (II)”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 12-V-1977), p. 40.
- “Cine vasco en Europa”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 9-VI-1977), pp. 52-53.
- “Por el cine vasco”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-IX-1977), p. 38.
- “Por el cine vasco”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 20-X-1977), p. 38.

- “Anaitasunaren oharra”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VII-1978), p.6.
- “Haur zinemagile, Donostiako «Haurren zinema jaialdian»”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VII-1978), p. 5.
- “Sabino Arana al cine”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 29-XI-1979), pp. 32-33.
- “Huelga: Mercantes”, *Punto y Hora de Euskal Herria* (San Sebastián, 1-II-1980), pp. 31-32.
- “Todo es droga”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 14-V-1980), p. 7.
- “Jendeak eta hitzak”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 24-XII-1982), p.8.
- AGUIRRE, P., “Poco euskera”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-V-1979), p. 3.
- ARMENDARIZ, M., “Extraño olvido”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 4-X-1979), p. 4.
- ARTETA, V., “XVIII Semana Internacional de Cine en Barcelona”, *Garaia*, (San Sebastián, 4-XI-1976), pp. 46-47.
- BALINTZ, B., “Antton Ezeiza: Cine vasco, cultura y política”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 21-II-1980), pp. 22-24.
- BAKEDANO, J. J., “Sección retrospectiva”, *Garaia*, (San Sebastián, 11-XI-1976), p.46.
- BAKEDANO, J. J., “Euzkadi de Teodoro Hernandorena”, *Garaia*, (San Sebastián, 21-X-1976), p.47.
- BAKEDANO, J. J., “Antton Merikaetxebarria”, *Garaia*, (San Sebastián, 2-XII-1976), p.44.
- BAKEDANO, J. J., “Rainer Werner Fassbinder: Arrazoiaren pesimismoa”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1979), pp. 34-35.
- BAKEDANO, J. J., “Alain Resnais: irudimena errealitatearen parte bezala”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 15-IV-1979), pp. 38-39.
- ERROTETA, P., “Erroteta y el Festival de Cortos”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 28-XII-1979), p. 3
- GRACIA, A., “Paths Of Glory”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-VI-1976), p. 44.
- GRACIA, A., “El gran dictador, por fin”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-VI-1976), p. 45.

- GRACIA, A., “El hombre maldito del cine español: Elias Querejeta, solidario con su pueblo”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 15-X-1976), pp. 22-24.
- GUTIERREZ, J. M. y PORTUGAL, X., “Donostiako amateur zinemaldian euskal zinema irabazle”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XII-1979), pp.44-46.
- KINTANA, X., “Euskal kultura norentzat?”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-III-1977), pp.42-43.
- KORTADI, E. “*Axut* de José María Zabala: cine de investigación vasco”, *Garaia*, (San Sebastián, 7-X-1976), p.45.
- LANDA, M., “Haur zinemagileekin beren filmeaz hizketan”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-VI-1979), pp. 18-19
- LASA, J. L., “Pequeños matices de nuestra cinematografía”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-V-1979), p. 47.
- LÁZARO, E., “Aprender a mirar la imagen”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 8-II-1985), pp.16-18.
- LEGARTO, M., “Miarrizteko III. Cine festibala”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1981), pp.32-33.
- MARTINEZ, A., “El festival de cine”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (Pamplona, 19-IV-1979), p. 8.
- MATIA, L. M., “Festival de cortos de Bilbao”, *Garaia*, (San Sebastián, 9-XII-1979), p. 46.
- MATIA, L. M., “Festival de cine documental y cortometraje de Bilbao”, *Garaia*, (San Sebastián, 16-XII-1979), pp. 46-47.
- MATIA, L. M., “El festival de cine de Bilbao”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-I-1980), p. 40.
- MATIA, L. M., “Operación ogro”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 1-V-1980), p. 47.
- MATIA, L. M., “Pasolini murió con «Salo»”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 21-VIII-1980), pp. 60-61.
- MUJICA, L. M., “*Garaia*ren geroko *Geroaren* erredentismoa”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IX-1976), pp.38-19.

- PÉREZ PERRUCHA, J., “Otros datos del Certamen de Cortos”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 28-XII-1979), p. 4.
- PORTUGAL, X., “Donostiar zinemaren inguruan”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-X-1979), pp. 38-41.
- PORTUGAL, X., “Ikuska saila, errealitate sendo bat euskal zineman”, *Anaitasuna* (Bilbao, 16-XI-1979), pp.32-33.
- PORTUGAL, X., “Superman heroek eta hondamenak”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IV-1980), p. 45.
- SENDAGORTA, J., “Pasolini pintorea”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-V-1979), pp. 30-31.
- SANDAGORTA, J., “Donostiano XVII Zinemaldia salbatu egin da”, *Anaitasuna* (Bilbao, 15-X-1979), pp.53-57.
- SANTIESTEBAN, K., “Waidaren zinema: Burnizko bide bat”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-II-1982), pp. 28-29.
- SARRIONANDIA, J., “Zinema autorea denean. Federico Fellini”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-I-1979), pp. 38-39.
- SARRIONANDIA, J., “Il Casanova di Federico Fellini”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 16-II-1979), pp. 38-39.
- SARRIONANDIA, J., “Hollywood eta Vietnam”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VI-1979), pp.42-43.
- SARRIONANDIA, J., “Apocalypse Now”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XII-1979), p.40.
- TXINGARRAK, “Unibertsitateko filmeak”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1977), p.31.
- URTASUN, I., “Donostiako XXV. Zine jaialdia”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-X-1977), pp.16-17.
- ZALAKAIN, J. M., “Euskal zinema”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IV-1976), p.7.
- ZUAZO, I., “I. Bergman: Zine adierazle bezala”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-IV-1977), pp. 38-39.
- ZUAZO, I., “Pier Paolo Pasolini: Sozietate bati erantzuna”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XI-1977), pp. 50-51
- ZUAZO, I., “Luchino Visconti”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-VII-1978), pp. 38-39.
- ZUAZO, I., “Bernardo Bertolucci”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-XI-1978), pp. 40-41.

ZUAZO, I., “Zine iraultzailea eta zine-iraultzailea: Eisenstein”, *Anaitasuna*, (Bilbao, 1-I-1979), pp. 39-41.

ZUAZO, I., “Zinea atsegingarria”, *Anaitasuna*, (Bilbao 16-II-1979), p.32.

ZUNZUNEGUI, S., “El cine entre 1936-1939”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, (San Sebastián, 10-I-1980), p. 40.

▪ BIBLIOGRAFÍA

“Atentado contra la revista «Punto y Hora»”, *El País*, (Madrid, 6-X-1977). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/10/06/sociedad/244940414_850215.html. (Consultado el: 12-IX-2022).

“La película “Operación Ogro” seleccionada para el Festival de Venecia”, *El País*, (Madrid, 15- VII-1979). Disponible en: https://elpais.com/diario/1979/07/15/ultima/300837602_850215.html (Consultado el: 11-IX-2022).

“Nota sobre Anaitasuna”, *Argia*, (Bilbao, 1-VIII- 1982), p. 21.

“Publicaciones secuestradas desde la Transición”, *El País*, (Madrid, 20-VII-2007). Disponible en: https://elpais.com/elpais/2007/07/20/actualidad/1184919435_850215.html (Consultado el: 17-IX-2022)

ARANZUBIA, A. Y NIETO FERRANDO J. J., “Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 37, 2013, pp. 62-82.

BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.

CAMINADA, D., “El relato del nacionalismo vasco de izquierda: Punto y Hora de Euskal Herria” en *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*, Valencia, Universitat de València, 2020, pp-145-158.

CEBERIO, J., “La Asociación de Cineastas Vascos convoca un festival infantil”, *El País*, (Madrid, 11-VIII-1978). Disponible en:

- https://elpais.com/diario/1978/08/11/cultura/271634408_850215.html (Consultado el: 12-VIII-2022).
- ECHEVARRIETA, A. L., “«Amalur» o «Lo que la censura nos dejó»”, *Bilbao*, (Bilbao, III-1995), p. 38.
- FERNANDEZ, J., *Euskal zinema/Cine Vasco/Basque Cinema*, San Sebastián, Etxepare Euskal Institutua, 2012.
- FUENTES, J. F., “Lo que los españoles llaman la transición: evolución histórica de un concepto clave”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36, 2006, pp. 131-152.
- GARCÍA, T., “Juan José Agirre, el guardián de la otra historia vasca”, *El Salto*, (Madrid, 9-IV-2017). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/pais-vasco/juan-jose-agirre-el-guardian-de-la-otra-historia-vasca> (Consultado el: 18-X-2022).
- GOÑI, F., “Garaia desaparece por problemas economicois [sic]”, *El País*, (Madrid, 10-IV-1977). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/04/10/sociedad/229471206_850215.html (Consultado el: 23-X-2022).
- GUILLAMET, J., GARCÍA-CARRETERO, L., SAN MARTÍN, J. M., y REIG, J., “Información, política y partidos durante la Transición española. Análisis de las revistas de información”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24, 2, 2018, pp. 1339-1352.
- GUILLAMET LLOVERAS, J., “El mito del «Parlamento de papel»” en *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*, Valencia, Universitat de València, 2020, pp-11-18.
- HARGUINDEY, A. S., “Arabafilms pretende conseguir un cine vasco”, *El País*, (Madrid, 8-I-1976). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/01/08/cultura/221526005_850215.html (Consultado el: 27-X-2022).
- HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones el arquero, 1989.
- MONTERDE, J. E., *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.
- NIETO FERRANDO, J. y MONTERDE, J. E., *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Madrid, Shangrila, 2018.

- PABLO, S. D., “La transición y la polémica sobre el “cine vasco” (1975-1980)” en *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 73-88.
- PABLO, S. D., “El linaje de Autor en la pantalla. Cine, Historia e identidad nacional en el País Vasco” en *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, 1, enero 2007, (Getafe), Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 92.
- RIAMBAU, E., “El cine español durante la transición. Una asignatura pendiente”. en GUBERN, R. (Coord.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 179-190.
- RODRÍGUEZ, M. P. y STONER, R., *Cine Vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2015.
- ROLDÁN, C., “El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular”, *Ondare*, 26, 2008, pp. 425-440.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., “El cine español y la transición”, *Artigrama*, 10, 1993, pp. 507-522.
- SOJO, K., “Acerca de la existencia de un cine vasco actual”, *Revista Sancho el Sabio*, 7, 1997, pp. 131-138.
- SOJO, K., “Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición”, *Quaderns de Cine*, 2, 2008, pp. 63-69.
- TORRADO MORALES, S., “La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de su bibliografía”, *Revista Sancho el Sabio*, 24, 2004, pp. 183-210.
- TORRADO MORALES, S., “Evolución histórica de las revistas de cine en Euskadi”, *Revista internacional de los estudios vascos*, 50,1, 2005, pp. 57-78.
- TORREIRO, C., “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 341-397.
- TORRELADAI, J. M., *ANAITASUNA: Aldizkariaren historiaren eta edukien azterketari sarrera*. Disponible en: https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_xslt&lang=eu&layout=anaitasuna_sarrera&view=frontpage&Itemid=602 (Consultado el: 10-X-2022).

TRENZADO, M., *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.

VVAA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 6. Edición, 2009.

YOLDI, J., “ETA compró la revista "Punto y Hora" en 1978”, *El País* (Madrid, 30-VI-1990).
Disponible en: https://elpais.com/diario/1999/06/30/espana/930693612_850215.html
(Consultado el: 15-VIII-2022).

ZUNZUNEGUI, S., *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya- Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbao, 1985.