

Euskal HERRIA  
Pays Basque  
Basque  
Country



Joxean Fernández

# Euskal zinema

Cinéma Basque ■ Basque Cinema



etxe  
pare  
EUSKALINSTITUTUA  
INSTITUTOVASCO  
BASQUEINSTITUTE





Joxean Fernández

Euskal zinema

Cinéma Basque ■ Basque Cinema

EUSKAL HERRIA  
PAYS BASQUE  
BASQUE COUNTRY

## Euskal Kultura Saila

Collection Culture Basque / Basque Culture Series

---

- 1 Euskararen historia laburra / Brève histoire de la langue basque / A Brief History of the Basque Language
- 2 XX. mendeko euskal literatura / La littérature basque du XX<sup>e</sup> siècle / Basque Literature in the Twentieth Century
- 3 Euskal musika klasikoa / La musique classique basque / Basque Classical Music
- 4 Euskal kantagintza: pop, rock, folk / La chanson basque: pop, rock, folk / Basque Songwriting: Pop, Rock, Folk
- 5 Estanpa bilduma / Collection d'estampes / A Collection of Prints
- 6 Euskal zinema / Cinéma basque / Basque Cinema
- 7 Arkitektura eta diseinua / Architecture et design / Architecture and Design
- 8 Euskal dantza / La danse basque / Basque Dance
- 9 Bertsolaritza / L'improvisation / *Bertsolaritza*
- 10 Tradizioak / Les traditions / Traditions
- 11 Euskal sukaldaritzaz / La cuisine basque / On Basque Cuisine
- 12 Euskal antzerkia / Le théâtre basque / Basque Theater

### Euskal Kultura Sailaren editorea

Éditrice de la Collection Culture Basque

Basque Culture Series Editor:

Mari Jose Olaziregi

© Testua / Texte / Text:

Joxean Fernández

© Translation into English:

Cameron Watson

© Traduction en français:

Kattalin Totorika

© Diseinua / Conception / Design:

Tiktak multimedia

ISBN: 978-84-616-7010-9



Frantseseko bertsioa Euskal Kultur Erakundeak finantzatu du

La version française a été financée par l'Institut Culturel Basque

The French version has been funded by the Basque Cultural Institute

### Etxepare Euskal Institutua

Institut Basque Etxepare / Etxepare Basque Institute

Prim 7, 1

E- 20006 Donostia / San Sebastián

etxepare@etxepare.net

www.etxepareinstitutua.net

# Euskara, jalgi hadi mundura

Euskara, va de par le monde

Euskara, go forth into the world

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

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

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

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

En 1545, lorsque fut publié le premier livre en euskara, *Linguae Vasconum Primitiae*, son auteur, Bernat Etxepare, exprima le vœu suivant: «**Euskara, jalgi hadi mundura**» (Euskara, va de par le monde).

L’Institut Basque Etxepare doit non seulement son nom à ce premier auteur basque, mais il fait également sien son vœu, en se donnant pour mission la promotion et la diffusion de la langue et de la culture basques à travers le monde.

Notre tâche consiste, d’une part, à promouvoir la connaissance de notre langue et à encourager son apprentissage dans la sphère académique. D’autre part, nous nous efforçons de faire découvrir, sur le plan international, les expressions artistiques de nos créateurs, qu’ils soient artistes plasticiens, musiciens, danseurs, écrivains, cinéastes, ou encore acteurs.

L’une de nos premières tâches, au cours de ce processus de diffusion à travers le monde de notre langue et de notre culture, a consisté à créer cette collection, dans le but de fournir des informations sur notre langue, l’euskara, ainsi que sur toutes les disciplines artistiques et culturelles qui constituent la richesse de notre culture.

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

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

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

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

## Aizpea Goenaga

Etxepare Euskal Institutuko zuzendaria  
Directrice de l’Institut Basque Etxepare  
Director of the Etxepare Basque Institute



# Aurkibidea

## Sommaire ■ Index

<b>Sarrera</b> Introduction Introduction	6
<b>Zinemaren jatorria Euskal Herrian</b> Les origines du cinéma au Pays Basque The Origins of Cinema in the Basque Country	10
<b>Aro mututik Gerra Zibilera</b> De l'époque du muet à la Guerre Civile From the Silent Era to the Spanish Civil War	16
<b>Frankismoaren basamortutik itzartze-aldira</b> Du désert du franquisme au réveil From the Desert of the Franco Regime to the Awakenings	42
<b>Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago</b> La Transition: plus de débats que de films The Transition: More Debates than Films	62
<b>80ko hamarkadako euskal zinema</b> Le cinéma basque des années 80 Basque Cinema in the 1980s	72
<b>90eko hamarkadatik gaur egunera</b> Des années 90 à nos jours From the 1990s to the Present	82
<b>Ondorioak</b> Conclusion Conclusions	108
<b>Eranskina: Euskal zinemagileen film ikusien zerrenda</b> Annexe: Liste des films les plus populaires tournés par des réalisateurs basques Annex: List of the Most Popular Films by Basque Filmmakers	112
<b>Argazkiak / Photographies / Photographs</b>	113
<b>Bibliografia / Bibliographie / Bibliography</b>	114
Joxean Fernández	116

---

Joxean Fernández

# Sarrera

Introduction ■ Introduction

---

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

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

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



Ce travail est une approche extrêmement synthétique de l'histoire du cinéma au Pays Basque, centrée sur les cinéastes qui ont marqué cette histoire depuis ses origines, et tout au long d'un parcours de plus d'un siècle. Il ne s'agit ni d'une analyse critique, ni d'une recherche innovante sur ce sujet, mais plutôt d'un point de départ qui permettra peut-être au lecteur, par la suite, d'approfondir ses connaissances par le biais d'ouvrages plus ambitieux et détaillés, notamment ceux de spécialistes comme López Echevarrieta, Unsain, Zunzunegui, De Pablo, Roldán Larreta, etc. Ainsi, il ne serait guère surprenant que de nombreux lecteurs s'étonnent, avec raison, de l'absence de certains noms ou de certains titres de films, objectant qu'ils sont tout aussi importants que ceux mentionnés ici. Toutefois, il faut rappeler que le format imposé par cette collection, publiée par l'Institut Basque Etxepare, exige de douloureuses omissions, sans lesquelles il eut été impossible de respecter le contrat initial. Je m'en excuse par avance.

Grâce à ce *travelling* rapide qui, fatalement, n'offrira guère de premiers plans trop appuyés, nous balayerons la période allant des origines du cinéma au Pays Basque jusqu'à la fin de l'époque du muet; nous reviendrons sur l'éclatement de la Guerre Civile et l'effort de la propagande cinématographique basque qui s'en est suivi; nous parcourrons la traversée du désert causée par la répression franquiste jusqu'au réveil audacieux correspondant à la période d'agonie de la dictature; et nous examinerons les débats autour de la nature du cinéma basque au moment de la Transition vers la démocratie, ainsi que l'émergence déterminante de l'autonomie. Enfin, nous détaillerons la liste des créateurs des années 90, pour parvenir à la réalité diverse de la situation actuelle. S'agissant du cinéma basque, l'une des principales préoccupations des ouvrages traitant de ce sujet porte sur la définition du corpus à étudier. Après la mort du dictateur Franco, de nombreux intellectuels

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

This swift tracking shot which, logically, mostly lacks a general foreground, will journey from the origins of cinema in the Basque Country to the end of the silent era; the outbreak of the Spanish Civil War and the accompanying efforts of Basque cinematographic propaganda; the wasteland resulting from the repression of the Franco regime through to the bold awakenings of the dying moments of the dictatorship; the debates surrounding the nature of Basque cinema during the transition to democracy; the determined emergence of the autonomous era; and, finally, it will likewise take in the extensive list of artists during the 1990s before arriving at the very diverse reality of the present. The preoccupation with defining the body of work to be studied when considering Basque cinema constitutes one of the first concerns of history texts on the topic. The controversy raised about what was or was not Basque cinema was indeed an overriding preoccupation for a good part of the Basque intellectual community after the death of the dictator Franco. It was at that moment that a debate emerged with multiple angles –politics, aesthetics, language– and, of course,



*Tasio* (Montxo Armendariz)

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

Zeregin honetan lagundu didaten pertsonen zerrenda luzea da. Haiei eskerrak eman nahi dizkiet eta testuan akatsen bat agertzekotan, ardura osoa nirea da, ez haiena. Lehenik eta behin, eskerrak Aizpea Goenaga eta Marijose Olaziregiri (Etxepare Institutua), proiektu hau bultzatzeagatik; eskerrak Jose Luis Lopez Linares, Pablo Malo, Asier Altuna,

Josemari Goenaga, Montxo Armendariz, Puy Oria, Enrique Urbizu, Alex de la Iglesia eta Angel Amigori argazkiak uzteagatik, besteak beste; eskerrak Jesus Angulo eta Gonzalo Garcia Chascori testua hobetzeko aholkuak eman eta akatsak zuzentzeagatik; eskerrak Pilar Martinez-Vasseur eta Jose Markezi, beti bezala; eskerrak Euskadiko Filmategia (Maria Lopetegiri bereziki) eta Zinemaldiko (Ana Redondo eta Lucia Olacireguri bereziki) lankideei. Eskerrak Mélanie Doréri.

basques furent très préoccupés par la polémique née autour de ce que devait être ou ne pas être le cinéma basque. Dès lors, eut lieu un vif débat, abordé sous différents angles –politique, esthétique, linguistique–, et alimenté par différents points de vue sur un cinéma qui, d’une certaine manière, était tout juste naissant. Nous examinerons avec soin ces éléments dans la mesure où ils sont le reflet fidèle de l’imbrication entre le cinéma lui-même et la société qui le produit. Cependant, il ne sera pas proposé ici d’analyse théorique du concept de cinéma basque, faute d’espace. Dans une acception volontairement évasive, davantage basée sur les origines de nos réalisateurs que sur d’autres critères, nous inclurons ici tous les cinéastes basques, même si leurs travaux ont été produits et filmés à l’extérieur de notre cadre géographique.

La liste des personnes qui m’ont aidé dans cette tâche est très longue. Je ne peux que leur exprimer ma très sincère gratitude et préciser que ces personnes n’ont évidemment aucune responsabilité dans les erreurs que le texte est susceptible de contenir. En tout premier lieu, mes remerciements à Aizpea Goenaga et Marijo Olaziregi (Institut Etxepare) pour avoir impulsé le projet; à José Luis López Linares, Pablo Malo, Asier Altuna, Josemari Goenaga, Montxo Armendariz, Puy Oria, Enrique Urbizu, Álex de la Iglesia et Ángel Amigo, notamment pour m’avoir cédé leurs photographies; à Jesús Angulo et Gonzalo García Chasco pour leur contribution à l’amélioration du texte et pour les corrections apportées; à Pilar Martínez-Vasseur et José Márquez, comme toujours; à la Cinémathèque d’Euskadi (tout particulièrement María Lopetegui) et à toute l’équipe de Zinemaldi (tout particulièrement Ana Redondo et Lucía Olaciregui). Merci, enfin, à Mélanie Doré.

very different points of view about a cinema which, to some extent, was just being born. I will therefore approach this controversy when it emerged, given that it is a good reflection of the overlapping of a cinema and the society which makes it. However, I will not address the concept of Basque cinema theoretically for reasons of space. In an admittedly general sense, based more on the origins of our directors than other aspects, I will here include all Basque filmmakers, even if their works have been produced and filmed outside our geographical framework.

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

---

# Zinemaren jatorria Euskal Herrian

---

Les origines du cinéma  
au Pays Basque

The Origins of Cinema  
in the Basque Country

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

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

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

*Edurne, modista bilbaina*  
(Telesforo Gil)



Pour le Pays Basque, le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle fut marqué par de nombreuses évolutions sur le plan économique, social et politique. Le processus global de modernisation entamé durant la période de la Restauration suscita trois réponses politiques dans la société: la réaction du traditionnalisme carliste, le mouvement associatif ouvrier socialiste et le nationalisme basque.<sup>1</sup> Avec la naissance, en 1895, du Parti Nationaliste Basque (Partido Nacionalista Vasco, PNV), sous la férule de Sabino Arana, le nationalisme basque et le socialisme, qui lui était antérieur, se transformèrent en deux courants politiques opposés. Ces deux mouvements furent des acteurs déterminants dans l'évolution que connurent les principales villes basques au cours des quatre premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Selon Ludger Mees, le nationalisme basque vit le jour «en tant que réponse des classes petites-bourgeoises urbaines à la nouvelle situation d'instabilité, classes auxquelles s'adjoignirent certaines couches de la bourgeoisie aisée marginalisées, sur un plan économique et politique, par l'oligarchie industrielle.»<sup>2</sup> En effet, le développement industriel et la croissance démographique incarnés par la Biscaye et, dans une moindre mesure, le Gipuzkoa (tandis que l'Alava et la Navarre continuaient à stagner) caractérisèrent nettement la période de la Restauration. La naissance du nationalisme basque, consécutive à la modernisation socio-économique, coïncida avec l'apparition du cinéma, en 1895. Le 28 décembre de cette année-là, les frères Lumière présentèrent, dans le cadre du Salon

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

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, «Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República», dans *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)*, Gernikazarra Historia Taldea, sous la direction de J. A. Echaniz et J. L. Granja, Gernika-Lumo, 1998, p. 25.

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

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

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

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

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

Lehen emanaldi hartan proiektatu zen filmetako bat *Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián* izan omen zitekeen, Alexandre Promio operadoreak Lumière anaien izenean zinematografoa aurkezteko Madrilera egindako bidaiatik itzultzean, Donostian grabatu zuena, antza. Euskal zinemaren historialari nagusiek guztiz gezurtatu dute informazio hori, ordea. Alabaina, 1896ko abuztuaren 6an Donostian egindako proiektzioak jasota geratu dira.<sup>3</sup> Horixe litzateke, beraz, Bidasoaren hegoaldean egindako lehen proiektzio publikoaren data. Handik bi egunera, zinematografoak Donostian piztu zuen zirrara Bilbora hedatu zen, Jimeno anaiak Arriaga Antzokian proiektzioak egiten hasi baitziren. Iruñeko ikusleek urriaren 24ra arte itxaron behar izan zuten<sup>4</sup> eta Gasteizkoek azaroaren 1era arte, Rousby-ren animatografoa abuzturako iragarri bazen ere.

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

<sup>3</sup> Cfr. Santiago de Pablo, "País Vasco", *Film-Historia. Una historia por autonomías. Vol. II*, 4 (1998) eta Jon Letamendi eta Jean Claude Seguin "Los orígenes del cine en Euskal Herria" lan honetan: Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Antso Jakituna Fundazioa, Gasteiz, 1998.

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

<sup>5</sup> Jon Letamendi eta Jean-Claude Seguin: *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*, CIMS, Bartzelona, 1998.

Indien du Boulevard des Capucines, à Paris, leur surprenante invention, qui commença rapidement à être diffusée au niveau européen. Les premières projections publiques en terre basque eurent lieu à Biarritz seulement sept mois plus tard. L'impact sur les spectateurs fut considérable, et il fut évident, dès le départ, que cette invention offrait des possibilités extraordinaires.

Parmi les films présentés lors de cette projection figurait probablement le film *Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián* (Arrivée de la famille royale espagnole en vacances d'été à Donostia-San Sebastián), qui aurait été tourné dans cette ville par l'opérateur Alexandre Promio à son retour de Madrid où il s'était rendu pour présenter, au nom des frères Lumière, le cinématographe. Toutefois, cette information semble avoir été démentie par les principaux historiens du cinéma basque. Il est effectivement fait mention de projections à Donostia-San Sebastián, le 6 août 1896.<sup>3</sup> Il s'agirait de la date de la première projection publique au sud de la Bidassoa. Seulement deux jours après, l'enthousiasme soulevé par le cinématographe à Donostia-San Sebastián s'étendit à la ville de Bilbao où les frères Jimeno avaient commencé les projections au Théâtre Arriaga. Les spectateurs de Pampelune durent attendre jusqu'au 24 octobre,<sup>4</sup> et ceux de Vitoria-Gasteiz jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre, même si l'animatographe de Rousby était annoncé pour le mois d'août. Les recherches de Jon Letamendi et Jean-Claude Seguin dans ce domaine ont été capitales et ont remis

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

One of the films that was apparently part of that first session was *Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián* (Arrival of the Spanish royal family on its summer holidays in Donostia / San Sebastián), which would have been filmed in this city by the cameraman Alexandre Promio on his return from Madrid, where he had presented the cinematograph in the name of the Lumière brothers. The principal historians of Basque cinema would appear to have completely overlooked this information. There are, however, records of projections in Donostia / San Sebastián for 6 August, 1896.<sup>3</sup> This would, then, constitute the first projection on Basque soil south of the Bidasoa River. Barely two days later, the enthusiasm awakened for the kinematograph in Donostia / San Sebastián extended to Bilbao, where the Jimeno brothers began projections in the Arriaga Theatre. Iruñea-Pamplona would have to wait until 24 October,<sup>4</sup> while Vitoria-Gasteiz had its first screening on 1 November (despite the fact that a screening by the Rousby animatograph projector had been announced for August).

<sup>3</sup> Cf. Santiago de Pablo, «País Vasco», *Film-Historia. Una historia por autonomías*. Vol. 2, 4 (1998), et Jon Letamendi et Jean-Claude Seguin, «Los orígenes del cine en Euskal Herria» chez Santiago de Pablo (éditeur), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fondation Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998.

<sup>4</sup> Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Gouvernement de Navarre, Iruña-Pamplona, 1997, p. 88.

<sup>3</sup> Cf. Santiago de Pablo, «País Vasco», *Film-Historia. Una historia por autonomías*, vol. 2 (1998), 4 and Jon Letamendi and Jean Claude Seguin, «Los orígenes del cine en Euskal Herria», in Santiago de Pablo, ed., *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, (Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998).

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



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

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

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



en question l'affirmation selon laquelle le cinéma espagnol serait né avec le film *Salida de misa de doce en Pilar de Zaragoza* (Sortie de la messe de midi à la Cathédrale Pilar de Zaragoza (octobre 1897)).<sup>5</sup> Selon eux, Antonio Salinas et Eduardo de Lucas furent les premiers à tourner, avant le 12 juin de cette année-là, des images de la place de la Virgen Blanca, à Vitoria-Gasteiz, à l'aide d'une caméra Lumière.<sup>6</sup> Quoi qu'il en soit, lorsque le cinéma arriva au Pays Basque, le public basque avait déjà une connaissance de ce qu'était la tradition du cinéma, à travers ses précurseurs que l'on pouvait découvrir dans les foires et les baraques ambulantes. Les kinéscopes étaient arrivés en 1895, le kinétographe en 1896, et les spectacles de lanterne magique, de dioramas et de panoramas étaient bien antérieurs.<sup>7</sup> Ainsi, pendant près d'une décennie, le cinéma parvint à survivre au Pays Basque en tant que spectacle de foire, et grâce aux baraques itinérantes qui allaient d'un endroit à un autre, son succès populaire ne cessa de grandir. Les ouvriers y trouvèrent un intérêt car cette distraction était peu coûteuse, mais il suscita également la curiosité des classes plus aisées en quête d'un divertissement destiné à tous les publics, sans distinction. La popularité incontestable de cet art nomade s'étendit rapidement, malgré les obstacles auxquels il était confronté. Parmi les plus souvent cités: les incendies, les puristes du théâtre et la censure (essentiellement celle de l'Église Catholique).

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

<sup>5</sup> Jon Letamendi et Jean-Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*, CIMS, Barcelona, 1998.

<sup>6</sup> Jon Letamendi et Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, Cinémathèque Basque, Vitoria-Gasteiz, 1997.

<sup>7</sup> Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Thèse de doctorat, 1985, pp. 52-64.

<sup>5</sup> Jon Letamendi and Jean-Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder* (Barcelona: CIMS, 1998).

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

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

---

# Aldi mututik Gerra Zibilera

---

De l'époque du muet  
à la Guerre Civile

From the Silent Era  
to the Spanish Civil War

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

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

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

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

Jusqu'ici, il a été essentiellement fait référence aux projections de films ayant eu lieu au Pays Basque. En avançant dans le temps, il convient d'évoquer les premières tentatives de production de films, en dépit du fait que le cinéma, en tant qu'industrie, n'était guère parvenu à intéresser la bourgeoisie locale. Ces années furent marquées par une certaine effervescence culturelle, surtout à Bilbao. En 1910 fut créée, à Bilbao, l'Association des Artistes Basques qui rassembla certains des plus grands noms de la culture basque, rejoints en 1917 par une personnalité à laquelle nous nous intéresserons plus tard, à savoir, Nemesio Sobrevila. Au cours de cette même année, la revue *Hermes vit également le jour* à Bilbao. Selon Santos Zunzunegui, cette publication joua un rôle un rôle stimulant sans précédent dans le monde de la culture au Pays Basque.

Un an plus tard, en 1918, le 1<sup>er</sup> Congrès d'Études Basques, qui se déroula à Oñati (Gipuzkoa), fut l'occasion de nombreux débats dans des domaines aussi divers que l'ethnographie, la philologie, le folklore et l'art. Un espace fut également réservé au cinéma. En effet, la Société d'Études Basques *Eusko Ikaskuntza*, fondée à l'occasion de ce Congrès, proposa alors de faire imprimer des bobines de pellicule, sur lesquelles seraient filmées les danses des différentes régions du Pays Basque de façon à pouvoir procéder par la suite à leur étude et leur conservation.<sup>8</sup> Manuel Inchausti tourna ces tout premiers documentaires ethnographiques entre 1923 et 1928. La valeur de ces courts métrages, intitulés *Eusko Ikasgayak* (Sujets d'Études Basques), tient dans le fait d'avoir su représenter très tôt les costumes, les danses, les jeux et les sports. Leur diffusion fut limitée aux seules projections privées organisées par la Société d'Études Basques elle-même.

La création par Enrique Santos, en 1923 à Bilbao, de l'*Académie Cinématographique Hispania Films*, eut un retentissement quasi-immédiat sur la production de

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

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

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

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

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



*Edurne, modista bilbaína* (Telesforo Gil)

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

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

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

films basques. Surmontant un certain nombre de difficultés, un groupe d'élèves montra sa détermination à faire du cinéma. La première tentative fut *Un drama en Bilbao* (Un drame à Bilbao, 1923), réalisé par Alejandro Olabarria. Le film fut un échec sur le plan commercial, malgré l'annonce qui fut faite de la participation d'acteurs locaux pour essayer d'attirer le public. À ce jour, il ne reste que quatorze minutes de ce mélodrame qui rencontra, dès le départ, d'importantes difficultés économiques. Il s'agit cependant du premier film de fiction (moyen métrage) dont on conserve le témoignage au Pays Basque. Le producteur, Aureliano González, décida de faire une deuxième tentative avec *Lolita la huérfana* (Lolita l'orpheline, 1924), dont il assura également la réalisation. De ce mélodrame apparemment débordant de sentimentalisme, ne nous restent aujourd'hui qu'une dizaine de minutes. Il ne bénéficia même pas d'une sortie commerciale.

S'il a déjà été question du fait que le Pays Basque du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle fut marqué par un dualisme politique reposant sur le socialisme et le nationalisme basque, c'est parce que le cinéma ne manqua pas d'y faire référence, malgré le caractère minuscule de son industrie. Encore à l'état d'embryon, le cinéma basque voulut refléter ces deux visions différentes de la société à travers les deux films de fiction muets les plus importants des années 1920. *Edurne, modista bilbaína* (Edurne, modiste de Bilbao, 1924), de Telesforo Gil del Espinar, porte un regard sur le monde ouvrier d'un Pays Basque urbain et industriel, tandis que dans *El Mayorazgo de Basterretxe* (L'héritage de Basterretxe, 1928), Mauro Azcona préfère montrer un monde paysan idéalisé. Le premier ne présente pas une vision orthodoxe du socialisme, pas plus que le second ne fait l'éloge du nationalisme basque. Là n'est d'ailleurs pas l'objet de cette étude. Il s'agit plutôt de constater que les deux films, en empruntant ces deux directions, prouvent que la modeste production basque collait au plus près de la réalité sociale qui l'environnait.

Telesforo Gil del Espinar, qui travaillait comme employé des postes à Bilbao, était passionné par le monde du

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

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

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



*Edurne, modista bilbaína* (Telesforo Gil)

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

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

<sup>10</sup> S. Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, 178. orr.

cinéma. Ses efforts pour créer une petite industrie dans la capitale biscayenne donnèrent naissance, à peine un an après la constitution officielle de l'Union Générale des Travailleurs de Biscaye, au film considéré comme le premier long métrage de fiction basque: *Edurne, modista bilbaína* (1924). Associé à Aureliano González, gérant de Hispania Films, et poussé par un pari fait avec des amis de la société libérale *El Sitio*, Gil del Espinar se lança dans l'écriture d'un scénario qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma basque, eut pour protagoniste le monde ouvrier. Un choix délibéré et conscient, qui ne devait rien au hasard. En effet, l'argument du film confirme clairement cette volonté de représentation d'une réalité sociale basque en pleine maturité, mais jamais encore montrée à l'écran. Le film a recours à des éléments mélodramatiques très usités à l'époque, et se termine sur un beau *happy end* qui inclut même un mariage entre personnes issues de classes sociales différentes.

*Edurne, modista bilbaína* sortit dans plusieurs salles de cinéma du Pays Basque (Bilbao, Gernika, Irun, San Sebastián, Vitoria-Gasteiz...) et les recettes furent cinq fois supérieures au capital investi. Dans la presse basque, la critique fut assez bienveillante vis-à-vis du film, sans pour autant passer sous silence quelques-uns de ses défauts, le plus souvent attribués aux difficultés budgétaires rencontrées par le film. Certains virent dans *Edurne, modista bilbaína* une voie ouverte pour le cinéma basque, qu'emprunteront, tout au long de son histoire, nombre d'héritiers.<sup>9</sup> L'ambition du premier long métrage de fiction basque n'avait rien de ru-

film. His efforts to create a small industry in the capital of Bizkaia would lead, only a year after the founding of the General Workers' Union (Unión General de Trabajadores) in Bizkaia, to what has been considered the first Basque fictional feature length film: *Edurne, modista bilbaína*. Closely associated with Aureliano González, the manager of Hispania Films, and on the basis of a friendly deal in the liberal club *El Sitio*, Gil del Espinar threw himself into writing a script which, for the first time in the history of Basque cinema, took as its central character the working-class world. And this decision was not coincidental but, rather, purposely thought out. The story of the film confirms this attempt to reflect a fully mature Basque social reality that had, though, never appeared on screen. With the incorporation of the odd melodramatic element so typical of the era, the film closed with a happy ending that included a cross-class wedding. *Edurne, modista bilbaína* premiered in numerous cinemas throughout the Basque Country (Bilbao, Gernika, Irun, Donostia / San Sebastián, Vitoria-Gasteiz, and so on) and it earned five times more than the capital invested in it. The film received quite good reviews in the Basque press, although some of its defects did not go unnoticed; defects in the main attributed to the budgetary difficulties the film had met with. Some observers have seen in *Edurne, modista bilbaína* a strand of Basque cinema which has bequeathed several heirs throughout its history.<sup>9</sup> Gil de Espinar's idea of focusing the camera on an urban working class in the Basque Country, which

<sup>9</sup> Il s'agit de José Luis Rebordinos, Jesús Angulo, Concha Gómez et Carlos F. Heredero, sans doute influencés par les lectures de Zunzunegui, qui prétendirent établir un lien entre *Edurne, modista bilbaína* (1924) et *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz, dans *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, Cinémathèque Basque/Fondation Caja Vital Kutxa/Festival de Cinéma Espagnol de Málaga, Donostia/San Sebastián, 1988.

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



*El Mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azkona)

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

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

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

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



ral. En effet, l'objectif de Gil del Espinar était de mettre sa caméra au service d'une classe ouvrière urbaine jusqu'alors négligée par le cinéma, malgré son importance dans la société.<sup>10</sup> Il est logique que cette perspective ait vu le jour dans une ville comme Bilbao, dans laquelle, au milieu des années 1920, coexistèrent avec une force égale socialisme et nationalisme basque.

Telesforo Gil del Espinar abandonna le monde du cinéma après sa première réalisation, mais les graines de son enthousiasme germèrent chez un jeune photographe, Mauro Azcona, qui avait été assistant-réalisateur sur le tournage du film *Edurne, modista bilbaína*. Lui et son frère Victor créèrent la société de production «Estudios Azcona» à Baracaldo. Avant de se lancer dans le projet très ambitieux du tournage de *El Mayorazgo de Basterretxe*, les frères Azcona tournèrent plusieurs documentaires et court métrages publicitaires entre 1925 et 1928. Il est à souligner que certains de ces documents étaient des sortes de spots avant l'heure, dont l'originalité consistait à promouvoir plusieurs produits à la fois (*Los apuros de Octavio*-Les malheurs d'Octavio). Toutefois, le plus grand défi relevé par les frères Azcona fut sans conteste la réalisation du film *El Mayorazgo de Basterretxe*. S'inspirant du roman *Mirentxu* du jésuite Pierre Lhande, publié en français en 1914 et traduit en espagnol en 1917, Esteban Muñoz élabora un scénario pour une histoire se déroulant au XIX<sup>e</sup> siècle.

Certains historiens du cinéma ont vu dans ce film une nette expression du nationalisme basque. Ainsi, Emmanuel Larraz affirme qu'il s'agit d'un mélodrame exaltant les vertus des paysans basques et témoignant de la force du nationalisme basque à cette époque.<sup>11</sup> Certes, nombreux sont les éléments qui nous renvoient à cette idéologie, et il est indéniable que le film serait inconcevable si le nationalisme n'avait pas été bien enraciné au Pays Basque à ce moment-là. Cette théorie se fonderait

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

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

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

<sup>10</sup> S. Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, p. 178.

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

<sup>10</sup> Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, p. 178.

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

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

tesi hori kolokan jar lezaketen beste ezaugarri batzuk gogora ekartzeak: Mauro Azconaren ustetan, bere filma “Euskal Herriko nahiz kanpoko ikusleei gustatu behar zitzaien”,<sup>12</sup> nazionalismoaren indarrak ez zuen euskal giro tradizionalaren idealizazioa monopolizatzen<sup>13</sup> eta, gainera, eskura ditugun datu biografikoez ez dute arrazoirik ematen euskal nazionalismoaren ideiekin estuki konprometituta zegoenik pentsatzeko (Gerra Zibilean “Pasionaria” errejimentuko komisario politikoa izan zen atal zinematografikoa antolatzeko eta SESBean hil zen 1982an).<sup>14</sup>

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

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

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

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

<sup>14</sup> López Echevarrieta, ibidem.

sur les points suivants: la claire conscience de l'identité basque manifestée dans le scénario, la publicité et les inter-titres; la rhétorique anti-immigration espagnole, caractéristique du nationalisme basque à ses origines; et l'idéalisation du milieu rural associé aux traditions, à la foi en Dieu, et à un fort attachement à la maison. Tous ces éléments pourraient effectivement nous conduire à établir une filiation entre le film *El Mayorazgo de Basterretxe* et le nationalisme. Cependant, il convient de ne pas négliger d'autres points susceptibles de remettre en question cette hypothèse: Mauro Azcona était convaincu que son film «devait plaire aux spectateurs du Pays Basque comme à ceux de l'extérieur»,<sup>12</sup> l'idéalisation du milieu traditionnel basque n'était pas le monopole des forces nationalistes,<sup>13</sup> et les éléments biographiques dont nous disposons le concernant ne permettent pas de penser qu'il était un homme étroitement lié aux idées du nationalisme basque (durant la Guerre Civile, il fut commissaire politique du Régiment «Pasionaria» pour l'organisation de la section cinématographique, et mourut en URSS en 1982).<sup>14</sup> En somme, les deux formes de représentation de la société basque dans le cinéma de fiction sont plus semblables que l'on pourrait le penser, et n'obéissent pas aux visions orthodoxes des forces politiques basques. *Edurne, modista bilbaína* (1924) n'est pas un film socialiste, même si l'argument de l'œuvre se situe dans le monde ouvrier, et *El Mayorazgo de Basterretxe* (1928) n'est pas aligné sur le nationalisme basque, bien qu'il idéalise, comme Sabino Arana, certains aspects liés aux coutumes locales. Compte tenu du développe-

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

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

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

<sup>12</sup> Entretien avec les frères Azcona, Alberto López Echevarrieta, op. cit., p. 151-152.

<sup>13</sup> Cf. Santiago de Pablo: *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Députation Forale d'Alava, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 37; Jon Juaristi, *El Chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaína (1876-1939)*, El Tilo, Bilbao, 1994, et Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

<sup>14</sup> López Echevarrieta, *ibid.*

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

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

<sup>14</sup> López Echevarrieta, *ibid.*



Teodoro Ernadorena

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

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

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

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

ment tardif et modeste de l'industrie cinématographique basque, les années 1920 ne donnèrent lieu qu'à une ébauche des voies à suivre. Il fallut attendre les années 30 et la Seconde République espagnole pour voir le premier film réalisé dans un esprit nationaliste conscient et authentique: *Euzkadi* (1933).

L'avènement de la Seconde République espagnole fut intimement lié au Pays Basque. Le Traité de Donostia-San Sebastián, signé le 17 août 1930, ouvrit une voie qui, le 14 avril 1931, parvint à son apogée, à quelques kilomètres de là, dans le village d'Eibar, première localité où fut proclamée la Seconde République. Toutefois, la période de cinq ans qui s'ensuivit fut, pour le nouveau régime, extrêmement conflictuelle en terre basque. Pire encore, les forces qui mirent le plus d'acharnement à le combattre trouvèrent sur ces terres leurs plus fervents soutiens. Les capitales basques avaient accueilli la République avec des manifestations de joie qui rassemblaient socialistes, républicains et nationalistes, pourtant divisés quant à leurs visions de l'avenir. Chacune de ces forces politiques avait voulu voir dans le nouveau régime la concrétisation immédiate de ses aspirations politiques, souvent incompatibles entre elles. Les déceptions ne tardèrent pas à poindre.<sup>15</sup>

C'est dans ce contexte bouillonnant que vit le jour le seul film basque que nous étudierons en détail pour cette période. Plusieurs raisons justifient cette attention particulière. *Euzkadi*, de Teodoro Ernandorena, établit clairement un précédent en matière de cinéma de propagande nationaliste basque durant la Guerre Civile, et il est également le premier long métrage produit sous la Seconde République comme instrument du combat idéologique. Il est évident que la naissance d'un film aussi hautement politique ne pouvait être que le fruit d'événements politiques. Comme le confia Teodoro Ernandorena à Santos Zunzunegui, tout commença avec la célébration de l'Aber-

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

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

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

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

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



*Au Pays des Basques* (Maurice Champreaux)

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

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

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

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

ri Eguna (Jour de la Patrie) de 1933. Il s'agissait d'obtenir un témoignage vivant et irréfutable de la grande manifestation nationaliste tant attendue.<sup>16</sup> L'œuvre fut filmée grâce à la farouche volonté de son auteur, et non grâce à une quelconque aide financière de son parti. Le rôle du «Gipuzkoako Buru Batzar» (Assemblée du Gipuzkoa) se limita à un parrainage nominal et il apparaît évident qu'au départ, le Parti Nationaliste Basque fut incapable de voir l'intérêt du film sur le plan de la propagande. Erandorena, qui exerçait la profession de dentiste, dut faire face à tous les frais engagés avec ses propres ressources. En ce sens, le projet dans son ensemble releva de l'initiative privée, même si la réalité documentaire qu'il entendait représenter répondait pleinement à la vision qu'en avait le Parti Nationaliste Basque.

La sortie commerciale d'*Euzkadi* eut lieu le 22 décembre 1933. La presse nationaliste réserva au film un accueil enthousiaste. Établissant un lien entre documentaire et vérité, le journal nationaliste *El Día* résuma ainsi le film: «*Euzkadi*, c'est Euzkadi.»<sup>17</sup> Cependant, l'aventure de Teodoro Erandorena n'eut ni descendance, ni réplique au cours des deux années pendant lesquelles la République parvint encore à se maintenir. Il fallut attendre les derniers mois de la Guerre Civile au Pays Basque pour que le Parti Nationaliste Basque, principale composante du Gouvernement autonome d'Euzkadi, mît en œuvre une machinerie propagandiste par le biais du

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

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

<sup>16</sup> La plupart des informations sur ce film sont extraites du travail du professeur Santos Zunzunegui: *Euzkadi. Un film de Teodoro Erandorena*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1983. Zunzunegui a recours à un entretien qu'il a eu avec Erandorena en mars 1983 pour pallier les lacunes auxquelles doit faire face l'historien après la disparition de la source. Les boîtes qui contenaient le film furent abandonnées dans les locaux du Parti Nationaliste Basque de Donostia-San Sebastián lorsque les troupes fascistes pénétrèrent dans la ville, le 13 septembre 1936. Quand leur contenu fut découvert, elles furent incinérées dans un four.

<sup>17</sup> *El Día*, 22/12/1933. Article cité par Santos Zunzunegui, op.cit., p. 27.

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

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

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

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

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

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

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



cinéma, qui reprenait certains des thèmes abordés par Ernandorena au moment où il ouvrit la voie interrompue trois années auparavant.

Il convient de mentionner, même brièvement, d'autres titres qui se situent dans les années de transition vers le cinéma sonore et qui présentent, pour diverses raisons, un intérêt par rapport au sujet qui nous occupe. *Au Pays des Basques* (1930) de Maurice Champreaux, essentiellement filmé en milieu rural, eut le mérite d'être le premier film ayant enregistré des dialogues en euskara (langue basque) et d'être devenu une véritable mine pour d'autres documentaires, réalisés ultérieurement sur des thèmes basques. Les *Reportajes Mezquiriz de ultima hora* (Reportages Mezquiriz de dernière minute) constituent, en 1935, un bon exemple d'actualités locales réalisées par le Navarrais de Tafalla, résidant à Bilbao, Miguel Mezquiriz qui, durant la Guerre Civile, mit sa caméra au service des forces insurgées. Enfin, en mai 1936, eut lieu la sortie du film *Sinfonía Vasca* (Symphonie basque), réalisé par Adolf Trotz et produit par José Luis Duro. La prétendue filiation nationaliste de ce travail souleva une vive polémique, jusqu'à ce que l'historien Santiago de Pablo en conclût que l'idéalisation basquise dont le film était porteur, sans être nationaliste, pouvait être utile aux intérêts du Parti Nationaliste Basque en exil, quelques années plus tard.<sup>18</sup>

Les caractéristiques qui furent celles de la Guerre Civile au Pays Basque n'eurent pas d'équivalent dans la zone républicaine. Même si la période au cours de laquelle certaines spécificités prirent corps ne fut pas très longue, il est juste de parler de différences profondes

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

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

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

<sup>18</sup> J. M. Unsain: *El cine y los vascos*, Euskadiko Filmategia/Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, p. 131; Josetxo Cerdán: «El cine sonoro y la Segunda República», dans *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, éd. Santiago de Pablo, Fondation Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 108-110; Santiago de Pablo: *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 18.

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

---

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

---

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

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

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

avec d'autres zones en lutte contre le fascisme après le 18 juillet 1936, date à laquelle les rebelles tentèrent d'en finir par les armes avec la démocratie qu'incarrait la Seconde République. Le professeur José Luis de la Granja a souligné quatre aspects qui mettent clairement en évidence ces différences, surtout après la formation du premier Gouvernement Basque de l'histoire, en octobre 1936.<sup>19</sup> Tous ces aspects peuvent nous aider à comprendre le panorama cinématographique du Pays Basque à cette époque: respect vis-à-vis de l'église et guerre entre catholiques; absence de révolution sociale; grand pluralisme politique en comparaison avec d'autres zones sous législation républicaine; et justice d'exception modérée. Il est très significatif que le parti politique qui assumait le commandement du combat contre les rebelles (PNV) ne le fit pas tant par loyauté vis-à-vis de la République espagnole, que par reconnaissance vis-à-vis de cette dernière pour avoir approuvé le Statut d'Autonomie (octobre 1936), chose qui aurait été impossible avec la droite au pouvoir, comme l'avaient prouvé les expériences antérieures. En réalité, chacune des particularités mentionnées trouve une résonance dans la nature politique même du Parti Nationaliste Basque: dès l'origine, ceux qui se constituèrent en parti étaient des catholiques mais ils firent notablement évoluer le caractère conservateur et anti-capitaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle vers une acceptation des postulats de la démocratie chrétienne et libérale (ce qui pourrait également expliquer leur tentative d'humaniser la guerre). L'action du Gouvernement Basque sur ses terres ne dura que neuf mois. Toutefois, il ne faut pas oublier que les missions du gouvernement autonome ne s'achevèrent pas lorsque la Biscaye tomba aux mains des franquistes. Elles se prolongèrent jusqu'à la fin de la Guerre Civile espagnole, même en exil. Mieux en-

down the democracy represented by the Second Spanish Republic by force of arms). Professor José Luis de la Granja has pointed out four clear distinct aspects which were especially apparent after the formation of the first Basque Government in history in October 1936.<sup>19</sup> All of them can help us to understand the cinematographic panorama in the Basque Country at that time: those regarding the Church and the war amongst Catholics; the absence of a social revolution; greater political diversity than in other zones under republican law and a moderate exceptional justice system. It is especially relevant that the political party which assumed leadership of the struggle against the rebels—the Basque Nationalist Party—did so not out of loyalty to the Second Spanish Republic but because this regime had passed a statute of autonomy for the Basque Country in October 1936; an impossible goal with the political right in control of the Spanish Government as previous experience had demonstrated. In reality, each of these specific characteristics were reflected in the nature of the Basque Nationalist Party itself: it was Catholic and had been so since the party had been founded; and its late nineteenth-century anti-capitalist conservative nature had evolved noticeably towards an acceptance of the postulates of Christian and Liberal Democracy (which would also explain its attempts to humanise the war). Basque Government activity in the territory under its control lasted barely nine months. Nevertheless, one should not forget that the work of the autonomous government did not cease with the fall of Bizkaia to Franco's forces. Indeed, it continued through to the end of the war and even in exile. Indeed, the most significant projects associated with Basque cinematographic propaganda came together after Bilbao had

<sup>19</sup> José Luis de la Granja, «*La II República y la Guerra Civil*» dans *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, sous la direction de José Luis de Granja et Santiago de Pablo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 57-58.

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



*El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila)



*de Asturias* (1937), *Semana Santa en Bilbao* (1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938). Bestalde, bukatu gabe edo osatu gabe leudeke: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II*, *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III*, *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II eta III*, *Sanidad militar* (1. eta 2. zatiak).<sup>20</sup>

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

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

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

core, les projets les plus importants de la propagande cinématographique basque prirent corps après la chute de Bilbao. Les recherches du professeur de l'Université du Pays Basque Santiago de Pablo ont amélioré considérablement nos connaissances dans ce domaine. Il convient de le souligner ici, car toutes les études qui suivront lui seront redevables de ses enseignements, surtout à partir de la publication de son ouvrage *Tierra sin paz* (2006). Il va de soi que les lignes qui suivent ne font pas exception à cette règle.

L'effort de propagande fut beaucoup plus important que ce qui avait été affirmé auparavant, et une liste des films et reportages, achevés ou pas, qui furent le fruit de cette initiative permet de se forger une première idée: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937) (Enterrement du prêtre basque méritant José María de Korta y Uribarren, mort sur le front des Asturies, 1937), *Semana Santa en Bilbao* (1937) (Semaine Sainte à Bilbao, 1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938). D'autre part, seraient inachevés ou incomplets: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II* (Le Pays Basque et son premier gouvernement I et II), *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III* (La guerre en Euzkadi. Son organisation militaire I, II et III), *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III* (Gouvernement Euskadi. Aide sociale I, II et III), *Sanidad militar* (Santé militaire (1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> parties)).<sup>20</sup>

Certains des artisans de cet effort furent: Manuel de Irujo (PNV), Nemesio Sobrevilla (réalisateur), Eduardo Díaz de Mendibil (PNV), Petiot (opérateur), José María Beltrán (opérateur), et Agustín Ugartechea (cinéaste amateur et membre du PNV). Le principal responsable fut l'architecte et réalisateur Nemesio Sobrevilla, qui s'était distingué à la fin des années 1920 avec deux films très originaux: *Al Hollywood madrileño* (Au Hollywood

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

Propaganda efforts were much more important than previously thought, as reflected in the following list of films and reports (whether finished or not) connected with this initiative suggests: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (Funeral of the worthy Basque priest José María de Korta y Uribarren, died on the Asturias front, 1937), *Semana Santa en Bilbao* (Holy Week in Bilbao, 1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938) and *Euzko Deya* (1938). Meanwhile, those that remained unfinished or incomplete included: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II* (The Basque Country and its first government I and II), *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III* (The war in the Basque Country: Its military organisation I, II and III), *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III* (Basque Country Government: Social Work I, II and III) and *Sanidad militar (1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> parte)* (Military health (1st and 2nd part)).<sup>20</sup>

Some of the protagonists of these efforts were: Manuel de Irujo (PNV), Nemesio Sobrevilla (director), Eduardo Díaz de Mendibil (PNV), Petiot (cameraman), José María Beltrán (cameraman) and Agustín Ugartechea (amateur filmmaker and member of the PNV). The main person in charge was the architect and director Nemesio Sobrevilla, who had excelled with two truly original films in the late 1920s: *Al Hollywood madrileño* (To the Madrid Hollywood, 1927) and *El sexto sentido* (The sixth sense, 1929). He left his home in Biarriz in 1937 to begin this work. Nothing is known about

<sup>20</sup> Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (1936-2006), Thèse de doctorat inédite. Université de Nantes-Université de Zaragoza, 2006.

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



Guernika (Nemesio Sobrevila)

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



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

<sup>22</sup> AN, GE, 453-2.

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

madrilène, 1927) et *El sexto sentido* (Le sixième sens, 1929). Il abandonna sa résidence de Biarritz en mars 1937 pour se mettre au travail. On ne connaît pas l'affiliation politique exacte du réalisateur de *Guernika*, mais on peut affirmer, en revanche, qu'il souhaita mettre ses connaissances au service de la cause antifasciste.<sup>21</sup> Ainsi, en milieu d'année 1937, fut mis en place le Cabinet Cinématographique de la Section de Propagande du Gouvernement Basque, qui disposerait désormais de deux nouveaux sièges (à Paris et Barcelone), mais perdrait celui de Bilbao, dont la chute était imminente. Notamment par le biais du film documentaire *Guernika*, l'objectif était d'informer l'Europe sur le bombardement nazi contre la ville basque, et de montrer l'horreur de la guerre sur les écrans. Il s'agissait de donner à voir l'attaque contre un peuple singulier qui respectait le culte catholique, contre un peuple gouverné par un parti d'ordre n'ayant pas recours à la révolution sociale. Cela se fit alors que Bilbao était déjà tombée, et les films n'avaient d'autre intention que de favoriser la solidarité internationale en faveur des Basques expatriés. L'effort du Gouvernement Basque pour créer une équipe de propagande cinématographique depuis Paris et Barcelone fut beaucoup plus intense que ce que l'on pouvait croire. L'équipe comptait peu de personnes, mais extrêmement actives dans leur travail et non dépourvues de talent pour réaliser des films adaptés au contexte international. L'exil fut le prix à payer pour leur engagement vis-à-vis d'Euzkadi et de la République espagnole. Sobrevila quitta le groupe, furieux, après avoir vivement attaqué le *lehendakari* (président) José Antonio Aguirre, et critiqué l'attitude générale du Gouvernement Basque vis-à-vis de ses films. La fermeté idéologique et la loyauté envers le *leader* entraînèrent une riposte implacable de la part de Julio Jauregui (PNV), nommé par Aguirre à la fin de la guerre

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

<sup>21</sup> Archives du Nationalisme (Artea), GE, 444-4. À en juger par ses comportements et la liste de ses amis politiques, il n'est pas difficile de penser que ses sympathies allaient davantage au socialisme qu'à n'importe quelle autre force politique.

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



*Frente de Vizcaya y 18 de julio*



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

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



Chef des Services d'Émigration des citoyens basques: celui-ci refusa de donner son aval à Sobrevila pour un embarquement à destination du Chili et l'invita à en faire la demande auprès du SERE (Service d'Évacuation des Réfugiés Espagnols) en tant que citoyen espagnol.<sup>22</sup> Toutefois, Sobrevila parvint finalement à embarquer pour le Chili avec sa famille et en compagnie du couple Eduardo Díaz de Mendibil et Concepción Zاراcondegui. Ils partirent ensemble du port de La Pallice (La Rochelle) le 15 juillet 1939, à destination de Valparaíso.<sup>23</sup> Ne trouvant pas au Chili de travail à sa convenance, Sobrevila partit pour le Venezuela. Plus tard, il vécut en Argentine et, finalement, revint au Pays Basque (Donostia-San Sebastián) où il mourut en 1969, sans avoir refait de film.

On compte cinq exemples de films de propagande utilisés par les franquistes pour la guerre au Pays Basque. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), produit par l'organisation FET-JONS (Falange Espagnole et des Juntas d'Offensive Nationale Syndicaliste), véhicule une propagande agressive, rageuse et insultante. La posture carliste, qui prédomine dans une grande partie de la narration, ne pardonne pas la trahison du nationalisme basque qui a fait alliance avec la «bête sauvage». Le catholicisme de ses auteurs est clairement manipulateur: ils montrent des images de destruction d'églises afin que le spectateur soit témoin de l'anti-cléricalisme qui règne en maître aussi au Pays Basque. *Bilbao para España* (Bilbao pour l'Espagne, 1937), produit par la Cifesa (Compagnie Industrielle du Film Espagnol S.A.), est moins agressive sur le plan du langage, mais fait preuve du même manichéisme. Les nombreuses destructions que la caméra

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

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

<sup>22</sup> AN, GE, 453-2.

<sup>23</sup> Les données précises viennent de l'entretien que j'eus avec Concepción Zاراcondegui y Ferns, veuve de Eduardo Díaz de Mendibil, in October 2006. Elle avait alors 91 ans, mais jouissait d'une très bonne mémoire et faisait preuve d'une grande courtoisie. Je dois le plaisir de cette conversation à la générosité légendaire d'Iñaki Goigana (des Archives du Nationalisme Basque à Artea), qui m'a fourni les éléments me permettant d'entrer en contact avec elle.

<sup>22</sup> AN, GE, 453-2.

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

---

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

---

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

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

---

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

découvre au cours de sa progression vers Bilbao sont causées par le «marxisme destructeur». Les séparatistes basques abandonnent leurs blessés, ne donnent pas de sépultures à leurs morts, et jettent comme des «ballots» leurs enfants et leurs anciens dans des bateaux pour les évacuer. En revanche, les soldats espagnols prennent soin de leurs blessés, enterrent leurs morts et donnent à manger à leurs enfants et leurs anciens affamés. Dans *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* (Bilbao au deuxième anniversaire de sa libération, 1939), de Miguel Mezquíriz, on retrouve les mêmes caractéristiques, mais sans la pression de la guerre qu'il faut gagner, car la victoire est déjà acquise. Et l'on n'oublie pas les perdants. Franco s'adresse aux ouvriers des Hauts-Fourneaux pour leur dire qu'ils ont été trompés. Le régime s'installe sur le souvenir encore vivace de la victoire. Enfin, deux exemples font de la Navarre l'héroïne absolue, du fait de son adhésion à la cause franquiste: *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (Hommage aux Brigades de Navarre, 1937) et *Los conquistadores del Norte* (Les conquérants du Nord, 1937).

À l'arrière-garde franquiste basque également, à Donostia-San Sebastián précisément, furent tournés quelques courts métrages comiques intitulés *Celuloïdes cómicos* (Celluloïdes comiques). Il s'agit d'exceptions à la règle du cinéma franquiste d'arrière-garde, monopolisé par la propagande politique. Dans ces exercices cinématographiques élaborés par Jardiel Ponce-la, le pouvoir de la parole prime sur celui de l'image. Ce sont ses discours, presque toujours lus par lui-même, qui supportent entièrement le poids de la narration et comblent les lacunes générées par l'impossibilité matérielle de créer un langage visuel plus élaboré. Quoi qu'il en soit, l'auteur a toujours tenu en très haute estime ses propres contributions au monde du cinéma.<sup>24</sup>

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

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

<sup>24</sup> Pour un coup d'œil général sur le cinéma de Jardiel Ponce-la, se reporter à Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 349-362.

<sup>24</sup> For a general overview of Jardiel Ponce-la's work in film, see Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), pp. 349-362.

---

# Frankismoaren basamortutik itzartze-aldira

---

Du désert du franquisme  
au réveil

From the Desert of the Franco  
Regime to the Awakenings

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

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

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

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

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

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

L'une des principales conséquences de la défaite totale de la République fut l'installation d'une longue et sanglante dictature que l'historien Julián Casanova a appelée «la longue paix incivile».<sup>25</sup> Pour ceux qui eurent des responsabilités dans le Gouvernement Basque, cela signifia l'exil, la prison ou la mort. Nous avons déjà évoqué le sort réservé aux responsables de la propagande cinématographique basque au sortir de la guerre. Au cours des trois décennies suivantes, les seules initiatives prises dans ce domaine par le Gouvernement Basque en exil se limitèrent à tenter de récupérer le matériel réalisé pendant la guerre et dispersé par la suite.<sup>26</sup> Manuel de Irujo et Eduardo Díaz de Mendibil continuèrent à entretenir une relation étroite grâce à la forte amitié qui les liait. Une lettre adressée par le premier au second, en avril 1940, se révèle aujourd'hui particulièrement édifiante:

«Vous en savez autant sur la guerre là-bas (Valparaíso, Chili) que nous, ici. Et tout ce que nous savons de l'Espagne, ce sont les prisons qui continuent de se remplir, les gens qui murmurent, les groupes à l'étranger qui parlent de monarchie et de dictature militaire, et la Phalange qui règne en maître. Les carlistes aveuglés qui conspirent déjà, une grande famine, les Allemands et les Italiens qui contrôlent les affaires, les communications et la police, etc. La guerre permet à Franco de se maintenir. Cette même guerre en finira avec lui, à moins que sa politique maldroite ne le liquide avant. Mais la logique voudrait que nous gardions Franco, et la guerre, pendant un bon moment.»<sup>27</sup>

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

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

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

<sup>25</sup> Julian Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Crítica, Madrid, 2002, p. 5.

<sup>26</sup> Cf. AN, GE, 399-7; AN, GE, 702-4; AN, GE, 700-1; AN, GE, 701-1; AN, GE, PNV-24-9. Voir également *Tierra sin paz*, pp. 183-187.

<sup>27</sup> Correspondance adressée par Irujo à Mendibil, en date du 12 avril 1940. Cf. AN, GE, 479-3.

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

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

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



Guernika (Nemesio Sobrevila)

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

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

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

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

<sup>30</sup> E. Díez Puertas: *El montaje del franquismo*, 324. orr.

En effet, il en fut ainsi. Franco et la guerre s'installèrent dans la durée. Cependant, la fin de la seconde Guerre Mondiale, en 1945, ne fut pas propice à la chute du régime franquiste, contrairement à ce que prévoyait le politicien navarrais, sans doute le plus valeureux des chefs nationalistes basques durant la Guerre Civile, et sûrement l'un des plus actifs. Franco ne tomba pas non plus à cause de sa politique maladroite. Malgré son alignement diplomatique sur les forces de l'Axe, sa décision de ne pas entrer en guerre ne fut pas due, comme tenta de le faire croire l'historiographie franquiste, à l'habile manœuvre de retenue que Franco aurait conclue lors de sa réunion avec Hitler à Hendaye, le 23 octobre 1940.<sup>28</sup> Ce fut par pure nécessité que l'Espagne déclara dans un premier temps sa «neutralité», puis sa «non-belligérance». Les ambitions coloniales exorbitantes de Franco en Afrique du Nord n'étaient pas compatibles avec l'appui militaire qu'il pouvait prêter à la faction fasciste qui se trouvait en situation favorable sur différents fronts.

À partir de la fin de la Guerre Civile et jusqu'à la fin de la seconde Guerre Mondiale, l'Espagne traverse ce que l'on a appelé la phase d'hégémonie national-syndicaliste, à savoir, la tentative de création d'un État fasciste par l'imposition du projet phalangiste et l'omniprésence de la FET dans de nombreuses sphères d'activité du régime.<sup>29</sup> La création du Département National de Cinématographie en 1938 est paradigmatique: ils se lancèrent dans la production d'un cinéma officiel ayant pour mission d'«établir efficacement le commandement de Franco, tout en instruisant (le peuple) au sujet des bases fascistes du Nouvel État.»<sup>30</sup> La structure bureaucratique répressive qui fut mise en place avait pour mission l'instauration de mécanismes

did not lead to the fall of the Franco regime, as the Navarrese politician –perhaps the most capable and clearly one of the most active Basque nationalist leaders during the Spanish Civil War– predicted. Nor did Franco fall as a result of his political clumsiness. In spite of his diplomatic isolation with the Axis forces, Spain's non-participation in the war was not the result (as pro-Franco historiography wanted to make people believe) of a clever measure of self-restraint on the part of Franco in his meeting with Hitler in Hendaia (Hendaye) on 23 October, 1940.<sup>28</sup> If Spain had initially declared itself “neutral” and later “non belligerent,” it was out of need. Franco's excessive colonial aspirations in North Africa were out of all proportion to the military support that he would have been able to offer a fascist side that was confronting favourable situations on different fronts. Spain passed through what has been termed a national-syndicalist hegemony phase between the end of the Spanish Civil War and the end of the Second World War; in other words, an attempt to create a fascist state through imposing the Falangist project and the omnipresence of the FET in wide-ranging spheres of the regime's activity.<sup>29</sup> The creation of a National Department of Cinematography in 1938 was paradigmatic: production of an official film industry was established that attempted to “effectively establish Franco's leadership, as well as instructing [people] about the fascist bases of the new state.”<sup>30</sup> The repressive bureaucratic framework that was set up had as its goal the creation of control mechanisms (direct censorship, script supervision, obligatory dubbing, filming permissions and screening licenses), combined in a paternal and autarkical way

<sup>28</sup> Cf. Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Barcelone, 1994, pp. 490-498.

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

<sup>30</sup> E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p. 324.

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

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

<sup>30</sup> E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p.324.

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

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

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

<sup>32</sup> Administrazioiko Artxibo Nagusia (AAN), Kultura, 36/04453.

<sup>33</sup> AAN, Kultura, 36/04544.



de contrôle (censure directe, supervision des scénarios, doublage obligatoire, autorisations de tournage ou permis de projection), combinés, de manière paternaliste et autarcique, à une série de mécanismes de protection.<sup>31</sup> Évidemment, la seule langue possible pour un cinéma comme celui-là était l'espagnol. Le cinéma basque est l'une des illustrations les plus édiifiantes du véritable désert culturel créé durant cette période: la production cinématographique basque de la période «cinéma muet» et de la première décennie du sonore, déjà infime, fut quasiment réduite à néant. Deux courts exemples suffiront à illustrer les agissements de la censure et des autres mécanismes de contrôle que la dictature exerça sur des productions en rapport avec le Pays Basque: en 1940, la société de production *España Actualidades* voulut réaliser un film documentaire intitulé *Guipúzcoa*, dont le réalisateur était Salvador Ferrer et dont l'argument en deux parties, consistait à dresser tout d'abord un portrait de la ville de Donostia-San Sebastián, puis à parcourir la province en passant par Bergara, Oñati, Hondarribia, Irun, Zestoa, etc. Un projet aussi innocent que celui-ci dut subir deux coupes de la censure qui ne permettait pas que l'on évoquât l'Avenue de la Liberté à Donostia-San Sebastián, ni que l'on évoquât l'histoire de la guerre carliste achevée à Bergara en utilisant des adjectifs comme «sanglante et fratricide».<sup>32</sup> Au cours de l'été 1940, sortit également un film intitulé *Jai Alai*, réalisé par Ricardo Rodríguez Quintana, originaire de Bilbao, sur les «coutumes basques». Bien que ses protagonistes se nomment Mikel, Josetxu et Mirentxu, la censure de l'immédiat après-guerre ne bloqua pas le projet, sans doute parce qu'elle le considéra comme

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

<sup>31</sup> Monterde, José Enrique, *El cine de la autarquía (1939-1950)* dans Roman Gubern et autres, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 181-238.

<sup>32</sup> Archives Générales de l'Administration (AGA), Culture, 36/04453.

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

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

<sup>33</sup> AGA, Cultura, 36/04544.

---

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

---

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

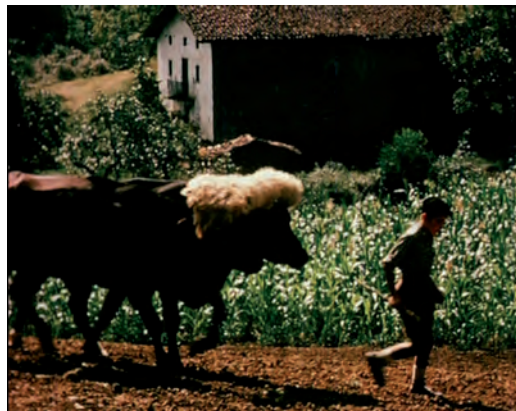
Egiazko zedarriztat jo daiteke Gotzon Elortzak Parise-tik egin zuen lan gogotsua: lau dokumental filmatzea lortu zuen, euskara hutsean sortutako eta zuzendutako lehenak zinemaren historian. *Ereagatik Matxitxakora, Aberria, Elburua: Gernika eta Avignon* hurrenkeran horretan filmatu ziren 1959 eta 1965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

Arras ahultzat jo behar dira hirurogeiko hamarkadan ekoizpen zinematografiko propioa suspertzeko egin ziren ahaleginak, batez ere, Madrilen eta Bartzelonan izandakoekin alderatuz gero. Aurrerago argituko badugu ere, euskal zinemagile gogotsu gutxi batzuen boluntarismoak baino lorpen handiagoak erdietsi zituzten Zinematografia Eskola Ofizialean ikasten ari ziren gazteen eskutik 1962 aldera jaio-tako “zinema espainiar berriak” eta hamarkadaren

insignifiant.<sup>33</sup> Malheureusement, aucune copie de ce film n'a été conservée à ce jour, même si nous savons qu'il est sorti sur les écrans à Bilbao et Madrid.

La production propre, par conséquent, se vit réduite au minimum, ce qui suscita un intérêt grandissant pour le cinéma au cours des années 1950: les salles de projection se multiplièrent, de nouvelles revues cinématographiques firent leur apparition et les ciné-clubs se mirent à proliférer. De plus, le Festival de Donostia-San Sebastián vit le jour, en 1953, à l'initiative d'un groupe de commerçants passionnés, dont la volonté était de prolonger la saison estivale et de promouvoir la ville par le biais de cet argument imparable qu'était le cinéma. À l'heure actuelle, alors qu'il s'apprête à fêter son 60<sup>e</sup> anniversaire, il est l'un des festivals les plus importants du monde (de catégorie A, selon la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films), attirant chaque année plus de 150 000 spectateurs, un millier de journalistes, ainsi que les représentants internationaux de plus de cinquante pays.

Il convient de considérer comme un véritable tournant le travail enthousiaste réalisé par Gotzon Elortza depuis Paris, qui a réussi à tourner quatre documentaires, les premiers entièrement conçus et réalisés en euskara (langue basque) dans l'histoire du cinéma. *Ereagatik Matxitxakora*, *Aberria*, *Elburua: Gernika* et *Avignon* furent tournés dans cet ordre entre 1959 et 1965, pratiquement de manière artisanale, loin des aides publiques ou des circuits commerciaux. La ferme détermination du dessinateur biscayen à montrer que l'euskara est une langue tout à fait adaptée au temps et au langage cinématographique n'eut d'égale que sa volonté de fer. La Cinémathèque Basque a récemment achevé la restauration de trois de ses films (il a été impossible de trouver *Avignon*), qui ont été diffusés sous forme de DVD, tant à destination du grand public basque, qu'auprès de la communauté des cinéphiles et des chercheurs du monde entier.



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

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

<sup>33</sup> AGA, Culture, 36/04544.

"Obra de culto. Un privilegio" ★★★★★

C. F. Heredero - CINEMANIA (Sep/02)



"20 años después  
sigue viva"

Francez film presenta

**Arrebato**

con EUSEBIO PONCELA, CECILIA ROTH, WILL MORE

con FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS

con FERRARIS

con FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS

con FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS, FERRARIS

*Arrebato* (Iván Zulueta)

erdialdera martxan jarritako Bartzelonako Eskolak. Euskal Herrian gutxieneko azpiegiturarik ere ez zegoenez, beste bide batzuk hartu behar izan zituzten, esaterako, zinema esperimental eta dokumental kulturala, batzuetan, etno-folklorikoa ere izan zena.<sup>34</sup> Lehenengoen artean, Ruiz Balerdi, Sistiaga, Aguirre, Zabala eta Baquedano aipatuko ditugu eta, Madrildik, Zinema Eskola Ofizialeko irakaspenak barneratu zituen Iván Zulueta nabarmenduko dugu. Diseinatzailer grafiko eta benetako "egile" honen ibilbide zinetografikoa hamarkada hartan hasi zen eta *Arrebato* (1979) lanarekin marka gogoangarria utzi zuen zinema espainiarrean. Dokumentalera jo zutenen artean (maiz arretea Euskal Herrian jarrita) Pío Caro Baroja eta Rafael Trecu edo Elías Querejeta eta Antxon Ezeiza<sup>35</sup> nabarmen ditzakegu, besteak beste. Dena den, Fernando Larraquet eta Nestor Basterretxerenak dira euskal zinemaren historian nahitaezkoak diren lau lanok: *Operación H* (1963), *Pelotari* (1964), *Alquézar* (1965) eta azkenik, *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* inflexio-puntu argia izan zen euskal zineman, izan ere, sinestaitza dirudien arren, Gerra Zibilaz geroztik Euskal Herrian filmatutako lehen film luzea baitzen. Euskal Herriari eskainitako kantu lirikoa izateko asmoaz gain, testuinguru oso oldarkorren politikoki irakurri beharreko aldarrikapen handia ere bada. Bi zuzendariak aurreko lanetan ereindako hazien fruituak jaso zituen eta garaiko giro kultural orokorra bildu zuen: Oteizak *Quousque Tandem...!* argitaratu zuen 1963an, Gabriel Arestik *Harri eta Herri* 1964an eta, urtebete geroago, *Ez dok amairu* kantautoreen kolektiboa jaio zen.

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

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

Dans les années 60, en revanche, les efforts pour raviver la production cinématographique basque furent bien moindres, surtout en comparaison avec ce qui se passait à Madrid et à Barcelone à la même époque. Nous éclairerons ce propos plus avant, mais il est certain que le Nouveau Cinéma Espagnol, apparu vers 1962 grâce aux jeunes gens formés à l'École Officielle de Cinématographie, ainsi que l'École de Barcelone, mise en place au milieu des années 1960, obtinrent de bien meilleurs résultats que le seul volontarisme d'une poignée de cinéastes basques contraints, du fait de l'absence d'un minimum d'infrastructures en Euskadi, à emprunter des voies alternatives comme celle du cinéma expérimental ou du documentaire culturel qui, parfois, avait même un caractère ethno-folklorique.<sup>34</sup> Dans la première catégorie, nous mentionnerons Ruiz Balerdi, Sistiaga, Aguirre, Zabala ou encore Baquedano, et depuis Madrid, où il avait approfondi les enseignements de l'École Officielle de Cinématographie, Iván Zulueta, concepteur graphique et authentique «auteur», qui débuta son parcours durant cette décennie et marqua, avec *Arrebato* (Extase, 1979), un jalon dans l'histoire du cinéma espagnol. Parmi ceux qui optèrent pour le documentaire, le plus souvent centré sur le Pays Basque, on retiendra notamment les noms de Pío Caro Baroja et Rafael Treco ou encore Elías Querejeta et Antxon Ezeiza.<sup>35</sup> Quoi qu'il en soit, Fernando Larruquert et Nestor

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

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

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

<sup>35</sup> Ces deux derniers signèrent deux courts métrages: *A través de San Sebastián* (À travers San Sebastián, 1960) et *A través del fútbol* (À travers le football, 1961). Plus tard, dans les années 60, Querejeta, originaire d'Hernani, produisit quatre courts métrages de fiction réalisés par Ezeiza, natif de Donostia-San Sebastián: *El próximo otoño* (Le prochain automne, 1963), *De cuerpo presente* (Présent de corps, 1965), *Último encuentro* (Dernière rencontre, 1966), et *Las secretas intenciones* (Les intentions secrètes, 1969).

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

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



*Ama Lur* (Nestor Basterretxea-Fernando Larruquert)

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

hetasunezko planoak kendu behar ziren eta Espainia hitza hiru aldiz aipatu behar zen gutxienez. Hortaz, xedea zen “euskal separatismoaren aldeko asmo politikoa izan zezakeen obra eragozte, gure inguru nazionalaren barruan eta bateratuta dagoen eskualde espainiar bateko edertasuna eta tradizioak erakustera mugatzen den obra bihurtzeko.”<sup>36</sup> Filmak Gipuzkoan eta Bizkaian diru-bilketa oso ona lortu zenez etekin txikia sortu zuen, baina porrot egin zuen

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

Basterretxea furent ceux qui laissèrent dans l'histoire du cinéma basque quatre œuvres incontournables: *Operación H* (Opération H, 1963), *Pelotari* (Joueur de pelote, 1964), *Alquézar* (1965) et enfin *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* constitua clairement un point d'inflexion pour le cinéma basque, dans la mesure où, aussi incroyable que cela puisse paraître, il fut le premier long métrage produit et réalisé au Pays Basque depuis la période de la Guerre Civile. Il se veut une ode lyrique au Pays Basque dans laquelle il faut également voir une forte revendication politique, affirmée dans un contexte très hostile. Le film recueillit les fruits des graines semées dans leurs travaux antérieurs par les deux créateurs, et se révéla très proche de l'atmosphère culturelle générale basque de cette époque: Oteiza avait publié son *Quousque Tandem!* en 1963; Gabriel Aresti, son recueil de poèmes *Harri eta Herri* (Pierre et Peuple) en 1964; et un an plus tard, le collectif de chanteurs et d'auteurs-compositeurs *Ez dok amairu* vit le jour.

Parmi les nombreuses difficultés qu'il leur fallut surmonter, les deux obstacles les plus épineux furent le financement du projet et la censure imposée au film. Le financement fut laborieux: une Société Anonyme fut créée, qui émit des actions d'une valeur de 100 pesetas afin d'essayer de collecter des fonds auprès de personnes pouvant être intéressées par le slogan «*Herriaren filma, herriak egina*» (Film du peuple, fait par le peuple). Le budget final du film atteignit pratiquement les 6 millions de pesetas. La censure fut un obstacle qu'il convient de ne pas minimiser, même si elle ne parvint pas à paralyser le projet. Il fut demandé aux auteurs de procéder à des modifications d'inspiration clairement politique: l'arbre de Gernika devait apparaître fleuri, et non couvert de neige; il fallait supprimer le Serment des Fors Basques prononcé par les rois espagnols (finalement, ils obtinrent de maintenir ce point); il fallait éliminer les plans sur les détails du *Guernica* de Picasso, au prétexte qu'«il n'est pas basque» et inclure au moins trois fois le mot

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

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

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



*Ama Lur* (Nestor Basterretxea-Fernando Larraquert)

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

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

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



Espagne. Il s'agissait donc d'«empêcher la réalisation d'une œuvre susceptible d'être animée par une intention politique favorable au séparatisme basque, en la transformant en une œuvre qui se contente de louer les beautés et les traditions d'une région espagnole, dans le cadre de notre contexte national et intégrée à ce dernier.»<sup>36</sup> Le film fit de très bonnes recettes dans les provinces du Gipuzkoa et de Biscaye, ce qui généra un petit bénéfice. En revanche, ce fut un échec dans les autres endroits où il fut projeté.<sup>37</sup> Quoi qu'il en soit, et au-delà de sa valeur artistique, nombre d'historiens, critiques et cinéastes l'ont considéré comme une œuvre-clé pour comprendre le développement ultérieur du cinéma basque moderne, pas seulement parce que l'on retrouve son empreinte esthétique dans de nombreux films, mais aussi parce que sa volonté de filmer le Pays Basque à partir de positions radicalement opposées au régime franquiste constitua un précédent fécond.

Au cours de cette même année qui vit la naissance du film *Ama Lur*, et pour la première fois depuis que le Gouvernement Basque avait été contraint à démanteler son service de propagande cinématographique après la défaite, les exilés basques (du Venezuela) portèrent à nouveau à l'écran le drame de la Guerre Civile espagnole. Preuve de la totale paralysie qui toucha ce secteur, il fallut attendre trente ans pour revoir un film produit avec des intentions similaires: *Los hijos de Gernika* (Les enfants de Gernika, 1968), de Segundo Casalís. Le Gouvernement Basque ne participa pas directement à sa production qui fut plutôt le

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

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

<sup>36</sup> Document de la Direction Générale de la Culture Populaire et des Spectacles du Ministère de l'Information et du Tourisme, daté du 30 avril 1968, et reproduit dans *Haritzaren negua. «Ama Lur» y El País Vasco de los años 60*, Unsain, J. M., éd., Cinémathèque Basque, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 135.

<sup>37</sup> J. M. Unsain, éd., *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, p. 76.

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

<sup>37</sup> Unsain, ed., *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, p. 76.

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

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

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

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

<sup>39</sup> AN, EGI VENEZUELA, 347-6.

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

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

fruit de l'initiative enthousiaste des jeunes du Parti Nationaliste Basque au Vénézuéla, pays qui abritait alors une importante communauté de nationalistes basques. Jokin Inza, l'un des principaux leaders du Parti Nationaliste Basque dans ce pays où il fut également obligé de se réfugier, en était le producteur. Les textes et la coordination étaient l'œuvre d'Alberto Elósegui, connu sous le pseudonyme de Paul de Garat, journaliste basque exilé au Vénézuéla, fondateur du journal *Gudari* (Combattant) et responsable de tout ce qui concernait la propagande basque au Vénézuéla. Aucun des deux, nés respectivement en 1924 et 1927, n'avait fait la guerre, mais leur formation personnelle était très liée au monde du nationalisme basque en exil (notamment à EGI, la branche jeunesse du PNV à Caracas). Le réalisateur du film, le cubain Segundo Cazalis, pourrait être descendant d'une famille basque de joueurs de pelote, qualifiée par Alberto Onaindia de «très anti-cléricale.»<sup>38</sup> Il paraît logique que la réalisation du film ait été confiée à un professionnel, car les premiers avant-projets de scénario soulignaient déjà les difficultés posées par une absence de connaissance du milieu cinématographique.<sup>39</sup> En définitive, *Los hijos de Gernika* est un documentaire de propagande conçu pour être projeté au niveau international ou clandestinement en Euskadi.<sup>40</sup> Son objectif était d'établir un lien direct entre les combattants de 1936 et ceux de la fin des années 1960, à savoir, leurs propres enfants. Il convient de nuancer l'affirmation selon laquelle, dans les années 60, les cinéastes basques se sont contentés d'un pur volontarisme et dirigés vers des expériences

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

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

<sup>39</sup> AN, EGI VENEZUELA, 347-6.

<sup>40</sup> Nous avons eu connaissance d'une tentative d'envoi d'une copie du film au centre basque de New York, en 1971. Cf. AN, Rezola, 149-2. Ceci s'est produit, sans aucun doute, à maintes reprises dans les centres basques de toute l'Amérique.

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

<sup>39</sup> AN, EGI VENEZUELA, 347-6.

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



*El espíritu de la colmena* (Victor Erice)

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

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

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

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

d'avant-garde ou des documentaires culturels. Certes, cela est applicable à ceux qui demeurèrent en Euskadi, mais il faut souligner l'importance qu'eut la présence de nombreux Basques à Madrid,<sup>41</sup> majoritairement autour de l'École Officielle de Cinématographie: au nom, déjà mentionné, d'Iván Zulueta, il faut ajouter des personnalités de la dimension de Javier Aguirre, José Luis Egea, Víctor Erice, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero et Pedro Olea (certains d'entre eux furent nommés le «Groupe de San Sebastián»). Leurs parcours sont difficilement classifiables dans l'un des trois courants que l'historiographie cinématographique a distingués pour la phase d'agonie du franquisme: cinéma métaphorique, cinéma de sous-genres et cinéma de la troisième voie.<sup>42</sup> Erice, l'un des réalisateurs

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

<sup>41</sup> Imanol Zumalde parle des doutes raisonnables qui surgissent à l'heure d'inscrire les travaux de ces cinéastes (auxquels il faut ajouter ceux de José María Zabalza) dans le cinéma basque. Le fait qu'il s'agisse de films fabriqués à l'extérieur du Pays Basque entraînerait, selon lui, une série de «migrations» thématiques, linguistiques et idéologiques. Ce qui ne fait aucun doute est que ce groupe d'artistes basques fut capable de produire à Madrid un cinéma de «qualité inégale, mais dont le niveau dépasse largement celui du cinéma produit au pays». Il convient d'ajouter que certains de leurs films font partie des œuvres, réalisées par des cinéastes basques, les plus vues dans les salles de cinéma, comme on peut le vérifier dans l'annexe finale. Cf. I. Zumalde, *La transición cinematográfica vasca (1970-1980)*, Santiago de Pablo, éd., *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fondation Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, p. 208.

<sup>42</sup> Jose Enrique Monterde le fait dans *20 años de cine español (1973-1992)*, Paidós, Barcelone, 1993. Une filmographie clairement inscrite dans le cinéma de sous-genres serait celle de José María Zabalza, originaire d'Irun, à l'exception de ses deux premiers films: *También hay cielo sobre el mar* (Il y a aussi du ciel au-dessus de la mer, 1955), clairement influencé par le néoréalisme italien, peuplé de personnages marginaux, et tourné dans plusieurs régions côtières du Gipuzkoa; et *Entierro de un*

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

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

---

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

---

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

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

---

les plus prestigieux sur le plan international, pourrait être classé dans le type de cinéma qui fut contraint d'éviter les allusions directes aux thèmes que la dictature ne tolérait pas. À ses débuts, dans les années 60, il entretint une relation étroite avec José Luis Egea et Antxon Ezeiza. Toutefois, en 1973, il se distingua d'une manière très singulière avec un premier long métrage réalisé en solitaire, *El espíritu de la colmena* (L'esprit de la ruche). Dix ans plus tard, le réalisateur natif de Karrantza, en Biscaye, reçut à nouveau un très bon accueil de la part de la critique avec son film *El sur* (Le Sud), ce qui ne lui permit pas pour autant de raccourcir les périodes prolongées qu'il voyait défilier entre la fin d'un projet et le début d'un autre. Sa courte filmographie, pour ce qui concerne les longs métrages, s'est achevée avec le film *El sol del membrillo* (Le soleil du cognassier, 1992) et, au grand regret de nombreux cinéphiles qui attendaient avec impatience ses travaux, il n'y eut pas de film de Erice en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Pour autant, il n'existe pas de liste d'œuvres maîtresses du cinéma mondial qui ne recense l'un ou l'autre de ses trois longs métrages.

Mercero travailla essentiellement à Madrid, et combina, avec un certain succès, cinéma (*La guerra de papá* - La guerre de papa, 1977) et télévision. Il eut un rôle déterminant, en effet, dans certaines des séries télévisées qui eurent un impact important en Espagne (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*). Egea se retira du cinéma dans les années 1980 et se consacra à la publicité. Plus loin, nous parlerons de Pedro Olea, que certains situent dans cette troisième voie mentionnée plus haut, ou encore d'Eloy de la Iglesia, car tous deux retournèrent au Pays Basque dans les années 1980.

---

*funcionario en primavera* (Enterrement d'un fonctionnaire au printemps, 1958). Cf. Gurutz Albisu, *José María Zabalza. Cine, bohemia y supervivencia*, Députation Forale du Gipuzkoa, Donostia-San Sebastián, 2011.

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

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

---

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

---

# Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago

---

Transition: plus de débats que de films

The Transition:  
More Debates than Films

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

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

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



Ce que nous pouvons confusément appeler Transition vers la démocratie au Pays Basque, car ses limites ne sont pas évidentes, demeure encore aujourd'hui une période particulièrement complexe pour les historiens. Durant la dictature, d'une manière plus ou moins clandestine, une opposition nationaliste de gauche solidement ancrée parvint à se maintenir. À celle-ci vint s'ajouter l'organisation ETA, dont l'apparition tonitruante eut lieu en 1959, et qui opta dans les années 1960 pour l'utilisation de la violence politique contre la dictature. Le franquisme eut de nombreuses répercussions au Pays Basque: sur le plan culturel et politique, toute forme d'expression basquiste était réprimée, et le traditionalisme carliste qui, durant la guerre, avait apporté son appui à Franco, fut progressivement proscrit; sur le plan économique, le développement à tout crin, outre le fait d'enrichir notablement de nombreux entrepreneurs favorables au régime, provoqua également une saturation industrielle dans les provinces de Biscaye et du Gipuzkoa. Toutefois, progressivement, le régime commença à se résigner à la démobilisation, perdant de nombreux soutiens sociaux sur lesquels il avait compté à partir de 1939, et abandonnant les éléments contribuant à la cohésion sociale. La contestation, dans les milieux ecclésiastiques, intellectuels et étudiants allait croissant. Tout ceci est d'une importance capitale si l'on veut comprendre l'effervescence politique qui régna durant les dernières années de la dictature.<sup>43</sup> À partir de la mort du dictateur, en novembre 1975, et jusqu'à l'approbation du Statut d'Autonomie, en octobre 1979, le modeste univers du cinéma au Pays Basque refléta certaines de ces tensions et prépara la voie vers des années 80 chargées d'espoir.

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

<sup>43</sup> Manuel Montero, «La transición y la autonomía vasca», dans Javier Ugarte (éd.), *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, Université du Pays Basque, Zarauz, 1998, pp. 93-120.

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

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

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

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

<sup>45</sup> Susana Torrado Morales, "La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía", *Sancho el Sabio*, 21. alea, 2004, 189. orr.



*Ikuska* (Antxon Ezeiza)

Après que le film *Ama Lur* eut semé le germe du débat sur le concept de cinéma basque, les premières Rencontres du Cinéma Basque, en 1976, permirent d'inscrire noir sur blanc certaines des questions fondamentales sur ce thème. Au programme de ces rencontres, auxquelles participèrent des intellectuels et artistes de prestige comme Jorge Oteiza, Mikel Laboa ou encore Santos Zunzunegui, on estima nécessaire d'ouvrir une réflexion sur l'établissement de certaines bases (parmi lesquelles la défense de la langue basque), dans le but d'élaborer un cinéma national-populaire au service des intérêts spécifiques du peuple basque. Il était également nécessaire d'impulser, à partir du champ cinématographique, une alternative culturelle démocratique qui fût le reflet de la problématique nationale basque et de ses aspirations. Dans les conclusions des rencontres, parmi d'autres aspects abordés, une place particulière était accordée à la volonté de faire un cinéma en *euskara* (langue basque), sous-titré en espagnol.<sup>44</sup> Comme l'a signalé Susana Torrado, faire entrer le thème de la langue basque dans la notion de cinéma basque fut comme ouvrir la boîte de Pandore.<sup>45</sup> Dans le contexte extrêmement politisé des années 70, avec plus ou moins de nuances, de nombreux cinéastes et théo-

reflect on the establishment of some foundations (amongst which the defence of Euskara was a key component) that would allow the creation of a popular-national cinema serving the particular interests of the Basque people. A democratic cultural alternative which faithfully reflected the Basque national problem and Basque aspirations would also have to be promoted by the cinematographic field. In its conclusions, it insisted (amongst other things) on the desire to make films in Euskara which would be subtitled in Spanish.<sup>44</sup> The topic of Euskara in reflections about the nature of Basque cinema was, as Susana Torrado points out, like opening up Pandora's Box.<sup>45</sup> With some minor differences of opinion, in the late 1970s a large number of filmmakers and theoreticians subscribed –in a highly politicised context– to a point of view favouring Basque cinema having its own language or inseparably associating Basque film and Euskara (I. Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, and so forth). The most fervent and steadfast proponent of this approach was a filmmaker from Donostia / San Sebastián who had just returned from exile in Central America after filming *Mina, viento de libertad* (Mina, wind of freedom, 1976): Antxon

<sup>44</sup> Le programme et les conclusions de ces rencontres se trouvent dans les annexes de Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco: historia, práctica, teoría*, Députation Forale de Biscaye, Bilbao, 1985.

<sup>45</sup> Susana Torrado Morales, «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía», *Sancho el Sabio*, N°21, 2004, p. 189.

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

<sup>45</sup> Susana Torrado Morales, «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía», *Sancho el Sabio*, no. 21 (2004), p. 189.



*Euskal Herri Musika* (Fernando Larruquert)



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

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

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

riciens se rejoignirent sur un point de vue commun: rechercher un langage cinématographique propre ou rendre indissociables les notions de cinéma et de langue basque (I. Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, etc.). Celui qui s'engagea dans cette voie avec le plus d'acharnement, et sans compromis, fut un cinéaste originaire de Donostia-San Sebastián, fraîchement revenu de son exil en Amérique centrale après avoir tourné *Mina, viento de libertad* (Mina, vent de liberté, 1976): Antxon Ezeiza, dont les sympathies politiques allaient à la gauche *abertzale* (nationaliste). Pour lui, il ne pouvait y avoir de cinéma basque sans langue basque. Il put mettre en pratique ses convictions profondes dans la série de courts métrages documentaires (21 au total) en langue basque intitulée *Ikuska*, produite par Bertan Filmeak entre 1978 et 1984, qui eut comme principal objectif d'asseoir les bases d'une cinématographie nationale et de former des techniciens et cinéastes basques (Javier Aguirresarobe en est un exemple) susceptibles, par la suite, d'intégrer une future industrie basque du cinéma. Plusieurs réalisateurs basques prirent part au projet, comme Montxo Armendáriz, Imanol Uribe ou encore Pedro Olea qui par la suite obtinrent un véritable succès avec leurs longs métrages réalisés dans les années 80.<sup>46</sup>

Si les débats sur l'essence du cinéma basque furent de véritables «longs métrages», la production basque de ces années-là, en revanche, se concentra sur le court métrage. Ces films courts s'efforcèrent de remplir l'espace de revendications politiques et linguistiques considérées comme indispensables. Ce furent les premières réalisations d'Iñaki Núñez, Iñigo Silba, J. B. Heinink, Mirentxu Loyarte, Javier Rebollo,

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

If the debates regarding the true essence of Basque film were indeed "feature length," Basque production during these years centred principally on short features. These short films attempted to fill the gap of political and linguistic demands that were considered to be absolutely necessary; and they reflected the first steps taken by Iñaki Núñez, Iñigo Silva, J. B. Heinink, Mirentxu Loyarte, Javier Rebollo, Juan Ortuoste and Imanol Uribe. The few exceptions to this format came in the form of documentaries by Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) or Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, Basque Country Music, 1979), fiction by José María Zabala (*Axut*, Come on then, 1976) and of course children's features as in the case of J. M. Gutiérrez (*Balanzatxoa*, 1978). Prior, too, to the passing of the statute of autonomy and the result of a private initiative, one should also mention the creation of the Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia (Basque Film Library) on 1

<sup>46</sup> Pour mieux comprendre tout ce qui concerne Antxon Ezeiza et l'importance de la langue basque au cinéma, lire l'article de Carlos Roldán Larreta, «Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 29<sup>e</sup> année, N° 74, 1997, pp. 129-142.

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



*El proceso de Burgos* (Imanol Uribe)



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

Urte haietan film batek mugarria ezarri bazuen, Imanol Uriberen *El proceso de Burgos* (1979) izan zen hura, egilearen *opera prima* eta, Santos Zunzuneguiaren hitzetan, fikzioranzko bere bidai luzearen hasiera. Francisco Letamendiaren sarrera polemikoarekin hasi ondoren, Burgosen hamarkada bat lehenago epaitu zituzten ETAko hamasei kideen ibilbide eta pentsamenduak jasotzen ditu dokumentalak, amnistiari berri zituztenean. Metrajea gorenera iristen



Juan Ortuoste ou encore Imanol Uribe. Les rares exceptions qui échappèrent à ce format furent les documentaires de Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) et Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, 1979); le film de fiction de José María Zabala (*Axut*, 1976); et le long métrage en basque destiné aux enfants de J. M. Gutiérrez (*Balanzatxoa*, 1978).

La Cinémathèque Basque, elle, vit le jour avant l'approbation du Statut d'Autonomie, le 1<sup>er</sup> mai 1978, en tant qu'association culturelle et sur une initiative privée. Ses fondateurs furent Peio Aldazabal (Président), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Nestor Basterretxea et José Manuel Gorospe. Leurs efforts pour récupérer et conserver le patrimoine cinématographique du Pays Basque sont grandement méritoires. Depuis 1994, la Cinémathèque est membre de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film). Le Gouvernement Basque l'a déclarée institution d'Utilité Publique le 20 mai 1997. En novembre 2004, elle a obtenu le statut de fondation, parrainée par de nombreuses institutions publiques, mais dont le fonctionnement est actuellement financé par le Gouvernement Basque.

S'il est un film qui marqua, au cours de cette période, un avant et un après, ce fut sans conteste *El proce-*

May, 1978, as a cultural association. It was founded by Peio Aldazabal (appointed president), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Néstor Basterretxea and José Manuel Gorospe; and its efforts to recover and preserve the cinematographic heritage of the Basque Country were indeed commendable. It has been an associate member of the FIAF (the International Federation of Film Archives) since 1994 and the Basque Government declared it a public institution on 20 May, 1997. In November 2004, it became a foundation and, although several public institutions make up its board of trustees, it is the Basque Government which finances its day-to-day functioning. If one film marked a watershed moment during these years, it was *El proceso de Burgos* (The Burgos trial, 1979) by Imanol Uribe, who thus authored his *opera prima* with a documentary which began what Santos Zunzunegui has classified as a long journey towards fiction. The documentary, with a controversial historical introduction by Francisco Letamendia, contains the trajectories and thoughts of each of the sixteen ETA members who had gone to trial in Burgos almost a decade before and who had ended up being granted amnesty. The climax of the film was achieved with a live recor-

---

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

---

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

---

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

---



so de *Burgos* (Le procès de Burgos, 1979), d’Imanol Uribe, première œuvre de l’auteur et le début de son long voyage vers la fiction, selon Santos Zunzunegui. Le documentaire, qui débute par une introduction polémique de Francisco Letamendia, relate les trajectoires et les pensées de chacun des seize membres de l’organisation ETA jugés à Burgos une dizaine d’années plus tôt, et qui venaient d’être amnistiés. Les deux points culminants du film sont, d’une part, l’enregistrement sonore direct de la salle dans laquelle les accusés entonnèrent le chant *Eusko Gudariak* (Les combattants basques), sous la menace des sabres des policiers qui assuraient leur surveillance, et d’autre part, dans la dernière partie, l’annonce pour six d’entre eux, de la commutation des peines de mort auxquelles ils avaient été condamnés. La conception du film et son accueil furent directement influencés par un contexte historique dans lequel la censure venait d’être abolie, à peine deux ans plus tôt, par l’UCD. Parmi bien d’autres difficultés auxquelles le film dut faire face, figure la tentative d’interdiction, par Jaime Mayor Oreja, de sa projection au Festival de Cinéma de Donostia-San Sebastián.<sup>47</sup> La valeur que le film a acquise aujourd’hui en tant que document historique, est indiscutable. Si on le situe, dans l’histoire du cinéma basque, au seuil de ce que l’on appellera le «cinéma autonome», il mérite une place importante, car il a prouvé en son temps qu’il était légitime de produire avec succès à partir du Pays Basque, en se fondant sur son histoire récente.

<sup>47</sup> Cf. J. Angulo, C. F. Heredero et J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Cinémathèque Basque, Fondation Caja Vital Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1994. Le journal ABC parla d’une «ciné-enquête à la gloire d’ETA» et critiqua jusqu’au costume du Basque Imanol Uribe lorsqu’il reçut le prix «Perla de Cantábrico», arguant qu’il «n’était pas adapté à une cérémonie d’un tel niveau». Cf. ABC, 15/09/1979 et 24/09/1979.

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

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

---

# 80ko hamarkadako euskal zinema

---

Le cinéma basque  
des années 80

Basque Cinema  
in the 1980s

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

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

Les nombreux obstacles auxquels le cinéma produit au Pays Basque avait été confronté ne disparurent pas avec l'arrivée du Statut d'Autonomie, en 1979, mais nul doute que l'impulsion générée par les subventions accordées par le Gouvernement Basque tout au long des années 80 provoqua un changement important dans son histoire. Plus de trente longs métrages sortirent sur les écrans, et l'on comptait pratiquement autant de réalisateurs derrière les caméras, dans un Pays Basque qui, finalement, semblait être un terrain bien labouré et particulièrement fertile. Les conditions avaient changé: l'instauration progressive des libertés démocratiques et la politique volontariste de subventions publiques ne parvinrent pas à créer, à partir de rien, une puissante industrie cinématographique, mais favorisèrent plutôt l'apparition d'une poignée de cinéastes de talent et le retour de certains de ceux qui, jusqu'alors, travaillaient à Madrid. Après la victoire du PSOE aux élections de 1982, et avec l'arrivée de Pilar Miró (et son Décret Miró) à la Direction Générale de la Cinématographie, en 1983, le Gouvernement Basque promulgua la Loi sur la Cinématographie, et la Télévision Basque (ETB) fut créée. Le Ministère de la Culture commença à attribuer des avances sur recettes qui pouvaient aller, dans le meilleur des cas, jusqu'à 50 % du budget d'un film, tandis que le Département Basque de la Culture finançait jusqu'à 25 %, à condition que le film fût tourné en Euskadi, avec 75 % de techniciens et acteurs basques, et avec, au minimum, la réalisation d'une copie en langue basque. ETB, qui avait commencé à émettre en décembre 1982, favorisait également un régime de productions associées, et à partir de 1985 furent posées les bases pour l'achat des droits de diffusion des films préalablement subventionnés par le Gouvernement Basque.<sup>48</sup>

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

<sup>48</sup> Pour tout ce qui concerne le cinéma basque de cette décennie, voir C. De Miguel, J. A. Rebolledo Zabache et F. Marín Murillo, *Ilusión y realidad: la aventura del cine vas-*

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



*La muerte de Mikel* (Imanol Uribe)

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

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

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

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

Pour revenir aux réalisateurs et à leurs longs métrages, la liste des 28 qui tournèrent en Euskadi au cours de cette décennie pourrait se diviser, grosso modo, en trois grands blocs: ceux qui avaient déjà fait du cinéma au Pays Basque auparavant; ceux qui décidèrent de revenir au pays après avoir séjourné à Madrid; et ceux qui débutaient. Dans le petit groupe des premiers (tout au moins, parmi ceux qui avaient tourné des longs métrages), il convient de souligner le retour au documentaire de Fernando Larruquert, accompagné cette fois à la réalisation par Juan Ignacio Lorente, pour *Agur Everest* (Adieu Everest, 1981). Imanol Uribe, avec *La fuga de Segovia* (L'évasion de Segovia, 1981) qui s'inspirait à nouveau de faits réels en relation avec l'histoire récente de l'organisation ETA, continuait à tracer son chemin vers la fiction. Cela se confirma avec *La muerte de Mikel* (La mort de Mikel, 1984), qui acheva sa trilogie sur la thématique basque, et *Adiós pequeña* (Adieu petite, 1986), qui pénétrait clairement sur le terrain du film de genre. Uribe fut le plus prolifique de tous les cinéastes basques des années 80. Son projet suivant vit le jour au cours des années 90, produit par Aiete et Ariane Films, mais tourné à l'extérieur du Pays Basque. Il devint l'un de ses plus grands succès: *El rey pasmado* (Le roi hébété, 1991), adapté du roman de Gonzalo Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado*.<sup>49</sup>

*co en los años 80*, Cinémathèque Basque, Donostia-San Sebastián, 1999. En outre, on trouvera une approche plus résumée et centrée sur le concept de nation et de genre dans Casilda de Miguel, «El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia» dans *Los cineastas, Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Santiago de Pablo (éd.), Fondation Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 209-238.

<sup>49</sup> Pour approfondir la filmographie d'Imanol Uribe jusqu'au début des années 90, voir J. Angulo, C. F. Heredero et J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Cinémathèque Basque, Fondation Caja Vital Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1994.



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

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



*Akelarre* (Pedro Olea)

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

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

<sup>50</sup> Egileari 2005eko abuztuan egindako elkarrizketa.

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

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

<sup>51</sup> *El País*, 9/3/1984.

Parmi ceux qui rentrèrent au pays pour faire du cinéma après avoir développé une partie de leur travail à l'extérieur du Pays Basque, nous mentionnerons Pedro Olea et Eloy de la Iglesia. Le premier, étudiant de l'École Officielle de Cinématographie de Madrid, comptait déjà une importante filmographie à son retour en Euskadi, en 1979, où il tourna *Ikuska 2* sur le bombardement de Gernika. Il résume ainsi son parcours:

«Je fus contraint d'arrêter de travailler avec Frade, à Madrid. Je fis *Tormento* (1974), un succès; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), un succès; *La Corea* (1976), un désastre; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), un succès. Je voulus alors réaliser *Akelarre*, une histoire de sorcières au Pays Basque. J'en parlai à Frade, qui me dit que cela n'intéressait personne. Franco mourut, un gouvernement autonome se mit en place et je pensai: je laisse tomber, je suis fatigué d'enchaîner les films. Je veux monter *Akelarre*. Je dus venir au Pays Basque, je m'inscrivis aux cours de basque, je commençai à demander des subventions et finis par faire *Akelarre*, mais cela me prit quatre ou cinq ans.»<sup>50</sup>

Finalement, *Akelarre* fut tourné en 1983. Le critique du journal *El País*, Diego Galán, vit dans cette œuvre «un travail professionnel, fait avec intelligence, qui se traduit par la création d'une atmosphère parfois fascinante, et en tout cas, suggestive»,<sup>51</sup> ce qui dut contribuer à ce que le film fût partie de la sélection officielle du Festival de Berlin, en 1984. En revanche, le succès ne fut pas au rendez-vous pour son autre long métrage de la décennie 80, *Bandera negra* (Drapeau noir, 1986), interprété par Alfredo Landa et Imanol Arias. Ce fut l'étincelle qui déclencha le coup de colère de Olea vis-à-vis du Gouvernement Basque, en 1988, et qui le poussa à repartir à Madrid.

Le retour de Madrid d'Eloy de la Iglesia est également intéressant: ce cinéaste ne passa pas par

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

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

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

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

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

<sup>50</sup> Interview with the author in August 2005.

<sup>50</sup> Entretien avec l'auteur en août 2005.

<sup>51</sup> *El País*, 09/03/1984.



*Tasioren* filmazioa (Montxo Armendariz)  
Tournage du film *Tasio* (Montxo Armendariz)  
Filming *Tasio* (Montxo Armendariz)



*El pico* (Eloy de la Iglesia)

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

Metraje luzearen eremuan estreinakoz aritu zirenen artetik, Montxo Armendariz nafarra nabarmenduko dugu hemen, Elías Querejeta ekoizle zuela ezusteko ederra eman baitzuen *Tasio* (1984) lanarekin eta, denborak aurrera egin ahala, sona handiko euskal zuzendarien artean bere lekua lortu baitu. Bere *opera prima* dokumental eran egindako aurreko esperientzia batetik jaio zen, *Carboneros de Navarra* (1981): Armendariz protagonistetako batekin (Anastasio Ochoa) txundituta geratu zen eta zilegi jo zuen haren bitzita zinemara eramatea, fikziozko film luze gisa. Ahalegin horrek eman zezakeen fruiturik preziatuena jaso ahal izan zuen: kritikak gorestea eta publikoak maitatzea.

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



l'École Officielle de la Cinématographie mais acquit, en revanche, une certaine expérience à la télévision. Au milieu des années 80, il comptait déjà de nombreux succès dans sa filmographie. Si *El pico* (La dose, 1983) se déroulait déjà en Biscaye, et principalement à Bilbao, c'est pour un autre film, *Otra vuelta de tuerca* (Un autre tour d'écrou, 1985), qu'Eloy de la Iglesia reçut une subvention du Gouvernement Basque pour adapter le roman d'Henry James *The turn of the screw*. Le réalisateur, natif de Zarautz, tira clairement les enseignements de l'expérience: «Le film ne fonctionna pas dans les salles et il n'y eut pas de suite pour moi en tant que cinéaste basque.»<sup>52</sup>

Parmi ceux qui débutaient sur le terrain du long métrage, nous distinguerons ici le Navarrais Montxo Armendáriz qui, avec Elias Querejeta comme producteur, surprit avec *Tasio* (1984), et s'est affirmé, au fil du temps, comme l'un des cinéastes basques les plus prestigieux. Son premier film s'inspirait d'un documentaire tourné précédemment, *Carboneros de Navarra* (Charbonniers de Navarre, 1981): fasciné par l'un des héros de ce documentaire (Anastasio Ochoa), Armendáriz pensa qu'il était possible d'adapter sa vie à l'écran sous la forme d'un long métrage de fiction. Le résultat fut l'un des films basques qui réussit le doublé tant convoité: acclamé par la critique et apprécié par le public. Grâce aux interminables discussions qu'il eut avec Elias Querejeta, Armendáriz l'autodidacte apprit énormément, car le producteur, originaire d'Hernani, avait déjà une grande expérience dans le monde du cinéma. Tous deux signèrent d'ailleurs le scénario du long métrage qu'il réalisa ensuite, *27 horas* (27 heures, 1986). Tous deux basèrent leur travail sur l'expérience avec les jeunes qu'avait vécu le Navarrais à Renteria, lorsqu'il était professeur d'électronique: la dépendance aux drogues et le nihi-

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

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

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

<sup>51</sup> El País, 9 March, 1984.

<sup>52</sup> Plusieurs auteurs, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Cinéma-thèque Basque/Festival Zinemaldia de Donostia-San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 1996, p. 167.

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



*Ander eta Yul* (Ana Díez)

Armendariz autodidaktak asko ikasi zuen Elías Que-rejetarekin izan zituen elkarrizketetatik, hernaniarrak esperientzia handia baitzuen jada zinemaren munduan. Biek batera sinatu zuten bere hurrengo metraje luzea izango zenaren gidoia, *27 horas-en* (1986). Nafarrak Erreterian elektronika-irakasle zebilela ezagutu zuen gazteriarekin izandako harremanetik abiatu ziren: gazteek drogekiko zuten menpekotasunak eta euren nihilismoak txundituta zeukaten zinemagilea, berak euren adinarekin zuen idealismoaren guztiz bestelakoak baitziren.<sup>53</sup>

Ez dugu tokirik hemen euskal zinemaren une historiko hartan parte hartu zuten gainerako zinemagileen filmak luze aipatzeko: Javier Rebollo eta Juan Ortuoste (*Siete calles*, 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno*, 1984), Juan Bautista Berasategui (*Kalabaza tripontzia*, 1985), Ernesto del Río (*El amor de ahora*, 1986), Javier Aguirre (*La monja alférez*, 1986), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera*, 1988), José María Tuduri (*Crónica*

*de la guerra carlista*, 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, 1988), etab... Eta, horretaz ari garela, benetako eklosio horren erdian, emakume bakarrak egin zuen bidea. Ana Díezek, bere *Ander eta Yul* (1988)<sup>54</sup> lan ausartarekin, leku nabarmena merezi du gure zinemari. Edonola ere, hurrengo bi hamarkadak aztertzean ikusiko dugunez, oso aktibo jarraitzen du gaur ere belaunaldi horren zati handi batek eta, zalan-tzarik gabe, eragin nabarmena izan dute laurogeita hamarreko hamarkadan heldu zirenengan, nahiz XXI. mendeko euskal zinemagileengan jarraian aztertuko dugun bezala.

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

<sup>53</sup> Egileari egindako elkarrizketa 2008/2/5.

lisme de cette jeunesse l'avaient énormément marqué, parce qu'ils étaient en contraste avec l'idéalisme que lui-même avait vécu à leur âge.<sup>53</sup>

Nous ne disposons pas ici de suffisamment d'espace pour pouvoir nous étendre sur les films des autres cinéastes qui participèrent à cette période historique du cinéma basque: Javier Rebollo et Juan Ortuoste (*Siete calles*, Sept rues, 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno*, Feu éternel, 1984), Juan Bautista Berasategui (*Kalabaza tripontzia*, 1985), Ernesto del Río (*El amor de ahora*, L'amour actuel, 1986), Javier Aguirre (*La monja alférez*, La nonne lieutenant, 1986), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera*, Vent de colère, 1988), José Maria Tuduri (*Crónica de la guerra carlista*, Chronique de la guerre carliste, 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, Scorpion, 1988), Antxon Ezeiza (*Ke arteko egunak*, Jours de fumée, 1989), etc. Certes, au milieu de cette belle éclosion de talents, il n'y eut de place que pour une seule femme, Ana Díez, qui avec son courageux *Ander eta Yul* (Ander et Yul, 1988),<sup>54</sup> mérite également une place particulière dans notre cinéma. Quoi qu'il en soit, une grande partie de cette génération continue, aujourd'hui encore, à être très active, comme nous le verrons en analysant les deux décennies suivantes, et il ne fait aucun doute qu'elle a exercé une influence notable sur ceux qui sont arrivés plus tard, dans les années 90, et sur les cinéastes basques du XXI<sup>e</sup> siècle.

<sup>53</sup> Entretien avec l'auteur, 05/02/2008.

<sup>54</sup> La critique d'Octavi Martí dans *El País* du 13/01/1989 disait ceci: «*Ander eta Yul* est une fiction qui se déroule dans un monde réel, imprégnée des caractéristiques de celui-ci, avec des personnages qui tentent de survivre au manichéisme. C'est un jeu difficile, risqué, qui fonctionne parce que le scénario, comme la réalisation, se sont efforcés d'utiliser seulement les éléments nécessaires, indispensables, échappant ainsi à l'accumulation d'informations, au naturalisme et à la redondance.»

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

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

<sup>53</sup> Interview with the author, 5 February, 2008.

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

---

# 90eko hamarkadatik gaur egunera

---

Des années 90 à aujourd'hui  
From the 1990s to the Present

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

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

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

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

<sup>56</sup> Decreto 174/1990 de 26 de junio por el que se acuerda la creación de la Sociedad Pública “Euskofilm S.A.”. En noviembre la sociedad pasará a llamarse Euskal Media

La période 1985-1989 a déjà été évoquée par certains auteurs comme une période de moindre importance, ou même de crise, au sein d'une décennie qui, globalement, a beaucoup compté pour le cinéma basque: il est vrai que les films produits durant ces quatre années rencontrèrent généralement moins de succès tant auprès de la critique que du public.<sup>55</sup> Les conditions de production changèrent également à partir de 1990, car le Gouvernement Basque mit en place une société anonyme publique à caractère commercial, dépendant du Département Basque de la Culture:

«Le soutien public à la production audiovisuelle a été développé par le biais de mécanismes d'aide à fonds perdus. Cependant, l'Administration Basque a envisagé la possibilité d'utiliser de nouvelles voies de promotion qui facilitent la création d'une industrie audiovisuelle capable d'être compétitive sur le marché. Il s'agit, en outre, d'augmenter la rentabilité des fonds publics appliqués aux fins de promotion indiqués, en rendant possible, dans une certaine mesure, la récupération de ces fonds par une participation directe dans des productions audiovisuelles, ainsi qu'une juste répartition et commercialisation des produits obtenus.»<sup>56</sup>

Les nouvelles mesures adoptées créèrent, dès le départ, une polémique parmi les cinéastes basques. Après avoir accusé l'administration basque de contrôle abusif, certains, parmi les cinéastes les plus importants de la décennie précédente, décidèrent de partir pour Madrid. Plus précisément, Pedro Olea et Imanol Uribe furent les premiers à s'exiler dans la capitale espagnole. Le premier débuta ainsi une nouvelle étape dans sa filmographie, avec des thématiques très variées: *El día que nació yo* (Le jour où je naquis,

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

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

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

<sup>55</sup> Opinion partagée notamment par Santiago de Pablo et Carlos Roldán Larreta.

<sup>56</sup> Décret 174/1990 du 26 juin portant création de la Société Publique «Euskofilm S.A.». en novembre, la société sera nommée Euskal Media.

<sup>55</sup> Santiago de Pablo and Carlos Roldán Larreta, for example, share this view.

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



*Secretos del corazón* (Montxo Armendariz)

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

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

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

1991), *El maestro de esgrima* (Le maître d'escrime, 1992), *Morirás en Chafarinas* (Tu mourras aux Zaffarines, 1995), et *Más allá del jardín* (Au-delà du jardin, 1996). Le second, après le tournage de *La luna negra* (La lune noire, 1990), et comme cela a déjà été dit, enchaîna plusieurs succès à partir du film *El rey pasmado* (1991): *Días contados* (Jours comptés, 1994), l'adaptation d'un roman de Juan Madrid; et *Bwana* (1996), une approche du phénomène de l'immigration. Dans les deux cas, les honneurs et les récompenses furent très nombreux: les années 90 confirmèrent Imanol Uribe comme l'un des grands noms du cinéma espagnol. En 1990, Montxo Armendariz partit également pour Madrid. Après avoir été le pionnier d'un cinéma dont les héros étaient des immigrés avec le film *Las cartas de Alou* (Lettres d'Alou, 1990), il retourna à son cinéma urbain et soucieux des inquiétudes de la jeunesse dans *Historias del Kronen* (Histoires du Kronen, 1994). Toutefois, ce fut son cinquième film, *Secretos del corazón* (Secrets du cœur, 1997), produit par Imanol Uribe et Andrés Santana, qui souleva le plus d'enthousiasme et reçut de très nombreux prix, ainsi qu'une nomination aux Oscars, en 1998, dans la catégorie des films non-anglophones.<sup>57</sup>

On pourrait penser que ce panorama complexe n'invitait pas à l'optimisme. Pourtant, une nouvelle génération de jeunes cinéastes basques fit son apparition, la plupart nés dans les années 60, qui vint renouveler les thèmes et les formes: Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968). Nous commencerons par évoquer Urbizu qui, en tournant son premier long métrage, *Tu novia está loca* (Ta fiancée est folle) en 1988, réalisa aussi la première comédie du cinéma basque. Ses références n'étaient autres que Howard Hawks, George

(Beyond the garden, 1996). The latter, after filming *La luna negra* (The black moon, 1990), and as has been noted, had a string of hits beginning with *El rey pasmado* (1991), the adaptation of a novel by Juan Madrid in *Días contados* (Running out of time, 1994), and an examination of the immigration phenomenon in *Bwana* (1996). Both filmmakers received major recognition and numerous awards, and Imanol Uribe was confirmed as one of the great names of Spanish cinema in the 1990s. Montxo Armendariz also moved to Madrid in 1990 where, after pioneering film portrayals of immigrants as central characters in *Las cartas de Alou* (Letters from Alou, 1990), he returned to his urban youth-oriented cinema with *Historias del Kronen* (Stories from the Kronen, 1994). However, he achieved still more renown with his fifth feature film, *Secretos del corazón* (Secrets of the heart, 1997), produced by Imanol Uribe and Andrés Santana, which received an endless list of awards and an Oscar nomination for best foreign language film in 1998.<sup>57</sup>

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

<sup>57</sup> Selon les données du Ministère de la Culture, le nombre de spectateurs fut de 1 200 086 et le montant des recettes de 4 274 071, 60 €.

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



Acción mutante  
(Alex de la Iglesia)



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

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

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

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

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

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





*El día de la bestia*  
(Alex de la Iglesia)

Cukor et Ernst Lubitsch, et il osa se lancer dans ce genre, ce que beaucoup ne lui pardonnèrent pas à la fin d'une décennie agitée sur le plan politique. Son second film, *Todo por la pasta* (1991), s'aventura sur le terrain du thriller dans une ville de Bilbao très «dégradée». Sur la couverture du scénario, on pouvait lire cette phrase: «Dans ce pays, 53 979 policiers veillent sur ta sécurité. Fais attention.» En effet, cette atmosphère de corruption policière et politique était omniprésente dans le film, et la critique –bien plus que le public– sut prédire à son réalisateur un grand avenir.<sup>58</sup> Urbizu a toujours revendiqué un cinéma sur mesure et ses deux projets suivants confirmèrent cette revendication, à une période qui fut sans doute celle de l'apprentissage:<sup>59</sup> *Cómo ser infiel y disfrutarlo* (Comment être infidèle et en profiter, 1994) et *Cuernos de mujer* (Infidélité, 1995). Son dernier film au XX<sup>e</sup> siècle, *Cachito* (1996), fut une adaptation d'un roman d'Arturo Pérez-Reverte, dont l'échec commercial donna à réfléchir au réalisateur de Bilbao sur la

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

<sup>58</sup> Ángel Fernández Santos écrivit dans le quotidien *El País* (31/08/1991): «Enrique Urbizu, jeune réalisateur espagnol qui compte seulement deux longs métrages dans sa carrière, est déjà un cinéaste fiable, avec de grandes et bonnes aptitudes à offrir au cinéma espagnol de sérieuses contributions, qui fera parler de lui et qui, d'ores et déjà, fait montre d'un talent singulier, outre une maîtrise peu commune de son métier.»

<sup>59</sup> Pour approfondir l'œuvre d'Enrique Urbizu, voir J. Angulo, C. F. Heredero et J. L. Rebordinos, *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Cinémathèque Basque-Fondation Caja Vital Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2003.

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

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



*Vacas* (Julio Medem)

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

<sup>61</sup> El País, Casimiro Torreiroren kritika, 1995/10/25.

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

nécessité de ne plus refaire de film avant d'avoir une histoire digne de ce nom. Il en conclut qu'il lui fallait s'asseoir pour écrire, ce qu'il fit en signant le scénario de *La neuvième porte* (1999) de Roman Polanski, avant de revenir à la réalisation, cette fois, comme nous le verrons, avec ses propres projets.

Álex de la Iglesia assura la direction artistique de *Todo por la pasta* de son ami Enrique Urbizu. Ainsi, comme il a coutume de l'affirmer sur le ton de la plaisanterie, ce fut la jalousie de voir autour de lui des gens capables de faire des films qui le poussa à la réalisation. Il partit donc pour Madrid et se présenta à la société de production de Pedro Almodóvar avec un scénario pour un court métrage qui allait devenir, au final, un long métrage intitulé *Acción mutante* (Action mutante, 1992). Dans ce film, clairement influencé par l'univers de la bande dessinée, un groupe terroriste, qui lutte contre les beaux et les «fils à papa», enlève la fille d'un puissant industriel. En ce sens, il s'agissait d'une satire des personnages qui peuplent les films d'Almodóvar.<sup>60</sup> En 1995, il sortit l'un de ses films les plus marquants, *El día de la bestia* (Le jour de la bête). Cette fois encore, il en écrivit le scénario avec son ami Jorge Guerricaechevarría: un curé basque tout droit sorti de l'univers de Baroja arrive, à Noël, dans un Madrid hostile où il doit faire le mal –en dépit de son apparente bonté–, afin de sauver l'humanité. Cette comédie satanique, non dénuée de critique sociale, remporta six «Goya», dont celui du meilleur réalisateur. Le succès du deuxième film de sa filmographie confirma son talent narratif, son sens de l'humour, et sa volonté transgressive,<sup>61</sup> et le contraignit à changer de direction dans son film suivant: *Perdita Durango* (1997). Adapté d'un roman de Barry Grifford, il fut produit par Andrés Vicente Gómez et coûta plus de mille millions de pesetas. Ses deux

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

<sup>60</sup> C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Festival de Cinéma d'Alcalá de Henares, Madrid, 1997, p. 483.

<sup>61</sup> El País, critique de Casimir Torreiro, 27/10/1995.

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

<sup>61</sup> Review by Casimiro Torreiro, El País, 27 October, 1995.

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

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

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

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

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



*Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa)

plus grands succès publics arrivèrent à la fin du XX<sup>e</sup> siècle avec *Muertos de risa* (Morts de rire, 1999) et *La comunidad* (La communauté, 2000).

Julio Medem est l'un des cinéastes qui se distinguèrent d'une manière extraordinaire au cours des années 90. Son premier long métrage, *Vacas* (Vaches, 1992), immergé dans un environnement profondément rural, raconte la rivalité entre deux familles basques dont les fermes sont séparées par un bois. La nature est toujours très présente dans le cinéma poétique de Medem. En 1993, il réalisa *La ardilla roja* (L'écureuil rouge), qui marqua une nouvelle étape dans sa carrière: ses deux premiers films furent récompensés par 48 prix internationaux. Son film *Tierra* (Terre, 1996) obtint même de faire partie de la Sélection Officielle du Festival de Cannes, mais son véritable succès public fut *Los amantes del Círculo Polar* (Les amants du Cercle Polaire, 1998), un film sur l'amour, mais avec de multiples facettes: relations familiales, réconciliation, histoire contemporaine du Pays Basque, etc.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Pour approfondir le cinéma de Julio Medem, voir J. Angulo et J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Cinémathèque Basque/Festival du Cinéma de

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

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



Yoyes (Helena Taberna)

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

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

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

Pour différentes raisons, les réalisateurs Juanma Bajo Ulloa et Daniel Calparsoro furent peut-être moins prolifiques, mais leur apparition, dans ces années-là, rencontra un écho certain, tout particulièrement grâce à leurs premières œuvres respectives: *Alas de mariposa* (Ailes de papillon, 1991) et *Salto al vacío* (Saut dans le vide, 1995). Le premier film du cinéaste originaire de Vitoria-Gasteiz, produit par Gasteizko Zinema (sa propre maison de production) et Fernando Trueba (l'année même où il tourna le film oscarisé *Belle Époque*), ne fut pas seulement admis dans la sélection officielle du Festival de Donostia-San Sebastián, mais il y remporta la «Concha» (Coquille) d'or, ce qui ne s'est plus jamais produit pour la première œuvre d'un cinéaste basque. La *madre muerta* (La mère morte, 1993), son second long métrage, fournit une nouvelle preuve de son talent à créer des images stupéfiantes. Selon Roldán Larreta, le cinéaste accorde davantage d'importance à la «manière» de raconter qu'à la «matière» racontée.<sup>63</sup> En 1997, Bajo Ulloa réalisa le film qui, à ce jour, reste le film basque ayant fait le plus d'entrées, *Airbag*, un road-movie à l'humour licencieux et à l'action échevelée. La plupart des critiques ne lui pardonnèrent pas son changement de direction. Par ailleurs, les trois premiers films de Daniel Calparsoro furent tournés au Pays Basque, et celui qui eut le plus d'impact fut sans conteste *Salto al vacío* (1995), dont la violence crue et le désespoir captivèrent le Festival de Berlin et contribuèrent à placer son nom dans la liste des cinéastes promis à un grand avenir (Almodóvar en personne produisit son second film). Dans cet univers d'auteurs très majoritairement masculin, Ana Díez revint au long métrage, en alternant

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

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

Huesca, Donostia-San Sebastián, 2005 et Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Festival de Málaga/Cátedra, Madrid, 2010.

<sup>63</sup> Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) à Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 314 et 338.

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

---

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

---

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

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



fiction avec *Todo está oscuro* (Tout est obscur, 1996) et *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (Certaines filles croisent les jambes quand elles parlent, 1999), et documentaire avec *La mafia en La Habana* (La mafia à La Havane, 2000). Arantza Lazkano parvint à faire un seul et unique film, *Urte ilunak* (Les années sombres, 1991), et il en fut de même pour Mirentxu Purroy avec *Detrás del tiempo* (Derrière le temps, 1993) et Nuria Ruiz Cabestany avec *Viaje de ida y vuelta* (Voyage aller et retour, 2000). La cinéaste basque qui obtint les meilleurs résultats avec son premier travail fut Helena Taberna avec son film *Yoyes* (2000), qui attira plus de 200 000 spectateurs dans les salles, et reçut de nombreuses récompenses internationales.

En reprenant la liste des cinéastes basques les plus importants des décennies 80 et 90, il apparaît évident qu'après les trois premiers projets produits au Pays Basque, il existe un processus de migration vers Madrid quasi-identique pour tous. Si les Uribe, Olea ou Armendáriz finirent par s'installer dans la capitale espagnole après avoir pu tourner et financer leurs films «à la maison», dans les années 80, le même phénomène va toucher la génération suivante. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les Medem, De la Iglesia ou Urbizu sont déjà à Madrid, et l'explication de cette migration est la même: le Pays Basque n'a pas développé une industrie cinématographique permettant à tous ces talents qui apparaissent périodiquement en terre basque, de faire du cinéma. Certes, il existe des exceptions, mais les mécanismes se répètent car les symptômes sont les mêmes aujourd'hui. Avant d'examiner la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, il nous faut souligner deux faits.

En premier lieu, les deux générations de cinéastes d'après la dictature franquiste que nous avons étudiées se retrouvent aujourd'hui dans les salles de cinéma, même si leurs travaux sont, pour la plupart, produits par des entreprises extérieures au Pays Basque. Parmi les vétérans, Antonio Mercero s'est



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

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

First of all, the two generations of Basque filmmakers since the end of the Franco regime coincide today on the billboards although the vast majority of their work



Obaba (Montxo Armendariz)



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

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

<sup>64</sup> Egileari 2006ko abuztuan egindako elkarrizketa.

montré assez actif: après avoir tourné *La hora de los valientes* (L'heure des braves, 1998), il a réalisé avec succès *Planta 4ª* (4<sup>e</sup> étage, 2002) et, plus modestement, *Y tú quién eres* (Et toi, qui es-tu, 2007) sur le thème de la maladie d'Alzheimer qu'il finit par contracter et qui l'empêcha de recevoir en personne le Goya d'Honneur destiné à lui rendre hommage en 2010. Toujours inquiet, Pedro Olea n'a tourné qu'un seul film au cours de ce siècle, *Tiempo de tormenta* (Temps orageux, 2003). Toutefois, à l'heure où nous écrivons ces lignes, il est engagé dans un nouveau tournage, a été responsable de l'adaptation au théâtre de l'œuvre *El pisito* (Le petit appartement), et a exercé également une activité de producteur. De fait, c'est lui qui a impulsé la réalisation, en 2003, de ce qui allait être le dernier film de son ami Eloy de la Iglesia, *Los novios búlgaros* (Les fiancés bulgares), avant que celui-ci ne meure en 2006. Montxo Armendáriz et Imanol Uribe ont continué à tourner, de manière épisodique. Le Navarrais, toujours fidèle à ses idées, l'a fait en portant à l'écran notre passé occulte (*Silencio roto* - Silence brisé, 2001), en utilisant la musique comme axe de travail (*Escenario móvil* - Scénario mobile, 2004), en adaptant une œuvre majeure de la littérature basque (*Obaba*, 2005), ou en abordant des drames sociaux sans fascination morbide (*No tengas miedo* - N'aie pas peur, 2011). Sa caméra, comme celle de Rossellini, recherche constamment «à utiliser le cinéma afin de comprendre le présent et pour construire un avenir plus juste et plus humain.»<sup>64</sup> Uribe a emprunté le chemin des adaptations littéraires avec ses trois longs métrages en solitaire: *Plenilunio* (Pleine lune, 2000), *El viaje de Carol* (Le voyage de Carol, 2002), et *La carta esférica* (La carte sphérique, 2007). Récemment il a coréalisé, avec Carlos Álvarez et Sigfrid Monleón, un documentaire historique: *Ciudadano Negrín* (Citoyen Negrín, 2010).

<sup>64</sup> Entretien avec l'auteur en août 2006.

is produced by non-Basque companies. Amongst the veterans, Antonio Mercero has remained quite active. After *La hora de los valientes* (A time for defiance, 1998), he also filmed *Planta 4ª* (The 4th floor, 2002), which did very well at the box-office and the more modest *Y tú quién eres* (Do I know you? 2007). The latter addresses the subject of Alzheimer's, an illness he would eventually suffer from and which prevented him from receiving an honorary Goya in person which he was awarded in 2010. Always restless, Pedro Olea has directed only one film so far this century – *Tiempo de tormenta* (Stormy weather, 2003) – yet he is already embroiled in another shoot while I write these lines. He has also been responsible for adapting *El pisito* (The little apartment) for the stage, and he has also worked on several projects as a producer, among other things. In fact, it was he who encouraged his friend, Eloy de la Iglesia, to make what would be his last film, *Los novios búlgaros* (Bulgarian lovers) before he died in 2006. Montxo Armendariz and Imanol Uribe have carried on producing now and again. The Navarrese, always faithful to his ideas, has done so by bringing to screen our hidden past (*Silencio roto*, Broken silence, 2001), using music as a focus (*Escenario móvil*, Mobile stage, 2004), adapting an outstanding work of Basque literature (*Obaba*, 2005), or exploring social drama without any trace of morbid fascination (*No tengas miedo*, Don't be afraid, 2011). His camera, like that of Rossellini before him, constantly looks for “film to help us understand the present and build a fairer and more human future.”<sup>64</sup> Uribe began a series of literary adaptations with his three solo feature length films, *Plenilunio* (Plenilune, 2000), *El viaje de Carol* (Carol's journey, 2002) and *La carta esférica* (The nautical chart, 2007); while recently he co-directed (together with Carlos Álvarez and Sigfrid Monleón) a historical documentary, *Ciudadano Negrín* (Citizen Negrín, 2010).

<sup>64</sup> Interview with the author in August 2006.



*No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu)

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

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

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

<sup>65</sup> Jesús Angulo eta Antonio Santamarina Álex de la Iglesia ir buruzko liburua prestatzen ari dira gaur egun, eta Euskal Filmmategiak argitaratuko du.

La génération suivante de cinéastes basques a connu un sort différent dans les dédales complexes de l'industrie cinématographique espagnole. De la Iglesia et Medem ont été capables de mener à bien quatre longs métrages chacun, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. De la Iglesia s'est même aventuré à produire *800 balas* (800 balles, 2002), un pari sincère sur l'émotion et un hommage au cinéma à partir d'un regard dépourvu de l'ironie habituelle dont ses autres films étaient empreints. Avec *Crimen ferpecto* (Crime farpait, 2004), il récupéra une partie du public perdu et avec *Los crímenes de Oxford* (Les crimes d'Oxford, 2008), tourné en anglais, il franchit un nouveau pas vers l'international, aidé par un casting conduit par John Hurt et Elijah Wood. Peu après, il entama une nouvelle étape: le 21 juin 2009, il fut choisi pour être président de l'Académie des Arts et des Sciences Cinématographiques d'Espagne, devenant ainsi le premier cinéaste basque accédant à cette responsabilité. Pendant près de deux ans, il joua un rôle de premier plan dans la vie culturelle du pays, s'affirmant comme un promoteur charismatique d'une nouvelle manière d'envisager la relation du cinéma espagnol avec son public. Entretemps, il réalisa et écrivit, cette fois sans son habituel scénariste Jorge Guerricaecheverría, *Balada triste de trompeta* (Triste ballade à la trompette, 2010), qui obtint deux lions d'argent au Festival de Venise, pour le meilleur scénario et la meilleure réalisation. Le fait que son prochain film, *La chispa de la vida* (L'étincelle de la vie, 2011) soit déjà terminé témoigne de son intense activité au cours de ces dernières années.<sup>65</sup> Julio Medem, natif de Donostia-San Sebastián, entama le XXI<sup>e</sup> siècle en poursuivant son idylle avec le public grâce à son film *Lucía y el sexo* (Lucia et le sexe, 2001), et enchaîna avec *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (La pelote basque, la peau contre la pierre,

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

Julio Medem from Donostia / San Sebastián began the twenty-first century by continuing his love-affair with the box-office in *Lucía y el sexo* (Sex and Lucia, 2001); and then became involved in *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (The Basque ball, skin against

<sup>65</sup> Jesús Angulo et Antonio Santamarina sont actuellement en train de préparer un livre sur Álex de la Iglesia, qui sera publié par la Cinémathèque Basque.

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



Claude Chabrol - Enrique Urbizu

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

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

2003), un documentaire sur la situation politique au Pays Basque, qui génère une énorme polémique avant même sa présentation au 51<sup>e</sup> Festival International de Donostia-San Sebastián, en septembre 2003. Cela confirme que son film était très directement lié, dès le début, à la période de tension vécue par l'Espagne à la fin de la seconde législature du Parti Populaire. Les médias liés à la droite espagnole s'en prirent au cinéaste basque au cours d'une campagne bien peu démocratique. Medem provoqua l'un de ces moments où le cinéma devient un acteur direct de l'histoire avant même d'être un document historique.

Le cinéaste de Donostia-San Sebastián accentua encore, dans ses deux films suivants, *Caótica Ana* (Ana chaotique, 2007) et *Habitación en Roma* (Chambre à Rome, 2010), certains de ses choix esthétiques et narratifs, avec moins de succès dans les salles. Enrique Urbizu présente, en 2002, *La caja 507* (La boîte 507), un projet personnel qui confirma, aux yeux de beaucoup, les attentes suscitées par ses premiers travaux. Avec *La vida mancha* (Marques de vie, 2003), il donna une nouvelle impulsion à ces espérances et reçut des mains de Claude Chabrol, en personne, le prix Jules Verne du meilleur film au Festival du Cinéma Espagnol de Nantes. Le fait qu'il ait fallu à un cinéaste comme Enrique Urbizu presque huit ans pour sortir son projet suivant, *No habrá paz para los malvados* (Il n'y aura pas de paix pour les méchants, 2011), met en évidence certains des problèmes auxquels doit faire face l'industrie espagnole. On pourrait quasiment dire la même chose à propos de Bajo Ulloa ou Calparsoro, qui n'ont pas tourné de fiction depuis 2005 (pour l'un *Fragil* et pour l'autre, *Ausentes*). Les deux femmes cinéastes basques qui ont le parcours le plus remarquable à l'heure actuelle, Ana Díez et Helena Taberna, se sont également tournées vers le documentaire: *Galíndez* (2002) pour la première, et *Extranjeras* (Étrangères, 2003), ainsi que *Nagore* (2008), pour la seconde. *Paisito* (Petit pays, 2009) et *La buena nueva* (La bonne nouvelle, 2008) sont, respectivement, les seules

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

In 2002, Enrique Urbizu premiered *La caja 507* (Box 507), a personal project which confirmed for many the expectations created with his early works and who saw once more another stimulus with his *La vida mancha* (Life marks, 2003). It received the Jules Verne Award at the Festival of Spanish Cinema in Nantes, and the director from Bilbao was handed the award personally by Claude Chabrol. That is has taken a director like Enrique Urbizu almost eight years to bring out a new project, *No habrá paz para los malvados* (There will be no rest for the wicked, 2011), demonstrates some of the problems the Spanish film industry has faced. One might say the same thing as regards Bajo Ulloa or Calparsoro, who have not made a fiction film since 2005 (*Fragil*, *Fragile* and *Ausentes*, *The absent*, respectively). The two most outstanding current female Basque directors, Ana Díez and Helena Taberna, have also taken the documentary path: *Galíndez* (2002) in the case of the former and *Extranjeras* (Foreign women, 2003) and *Nagore* (2008) in the case of the latter. *Paisito* (Small country, 2009) and *La buena nueva*



*Pagafantas* (Borja Cobeaga)

goentzat eredu bihurtu da eta mugez gaindiko laudorioak jaso ditu.<sup>66</sup> Euskal zinemaren mesederako, talentuzko gazte talde bat sortu edota garatzea izan da bere meriturik handiena. Horietako askok metraje luzerako saltoa eman dute, baina badira beste asko film laburra baliozko formatu gisa aldarrikatzen dutenak. Oso luzea da Kimuak programatik igaro eta gutxira zerranda komertzialetan agertu diren zuzendarien zerranda: Asier Altuna, Aitzol Aramaio, Luiso

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

Berdejo, Borja Cobeaga, Telmo Esnal, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Tinieblas González, Pablo Malo, Gorka Merchán, Oskar Santos, Koldo Serra, Nacho Vigalondo, Txabi Basterretxea, Joxean Muñoz, etab.<sup>67</sup> Zerren-

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



œuvres de fiction qu'elles aient tournées à ce jour. Aizpea Goenaga avec *Sukalde kontuak* (Histoires de cuisine, 2009), et Maitena Muruzabal associée à Candela Figueira pour *Nevando voy* (Sous la neige, 2008) ont également fait leurs débuts dans le cinéma.

En second lieu, il faut ajouter à tout ce qui a été dit l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes basques qui, à l'heure actuelle, tournent et produisent encore majoritairement au Pays Basque. Pour parler de la plupart d'entre eux, il nous faudra revenir en arrière, en 1998, lorsque le Département de la Culture du Gouvernement Basque, après un processus de réflexion mené conjointement avec l'unité de cinéma de Donostia Kultura (Mairie de Donostia-San Sebastián), décida de mettre en œuvre le programme *Kimuak* (Les jeunes pousses), dans le but d'intensifier la promotion nationale et internationale des courts métrages basques. À partir de l'année 2000, le programme se trouva extraordinairement consolidé, et par le biais de ses catalogues de courts métrages sélectionnés par un comité de professionnels, parvint à toucher des festivals, des télévisions et des distributeurs partout dans le monde. Il devint un modèle pour d'autres communautés autonomes et reçut des éloges bien au-delà de nos frontières.<sup>66</sup> Son principal mérite fut d'avoir favorisé l'émergence et/ou le développement de nombre de jeunes talents pour le cinéma basque. Beaucoup d'entre eux sont passés au long métrage, mais nombreux sont ceux qui revendiquent, à juste titre, le court métrage comme un format de grande valeur. Longue est la liste des réalisateurs qui ont bénéficié du programme *Kimuak* et qui, peu de temps après, ont fait leur entrée dans le circuit commercial: Asier Altuna, Aitzol Aramaio, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, Telmo Esnal, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Tinieblas González, Pablo Malo, Gorka Merchán, Oskar Santos,

(The good news, 2008) were, respectively, their only fictional features so far this century. Aizpea Goenaga debuted with *Sukalde kontuak* (Kitchen stories, 2009), as did Maitena Muruzabal, together with Candela Figueira in *Nevando voy* (Under the snow, 2008).

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

<sup>66</sup> J. Angulo, J. L. Rebordinos et A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Cinémathèque Basque/Députation Forale du Gipuzkoa, Donostia-San Sebastián, 2006.

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



80 egunean (Jose Mari Goenaga, Jon Garaño)

da bereziki luzea da, baina metraje laburra jorratzen hasi zen aurreko belaunaldiaren aldean, oraingo belaunaldiko kideek zuzendari gisa beren ibilbidea has-tean eragin oso onuragarria duen tresna du. Arreta aipatuengan jartzen badugu, zaila da ardatz tematiko handiak, joera formalak eta, orobat, eskolak ezar-tzea. Aniztasuna da nagusi berriz ere, genero ugari jorratzen dira. Arazo sozialen batekin azpildutako ko-mediak presentzia handia du Borja Cobeagarengan lanean (*Pagafantas*, 2009; *No controles*, 2010), Al-tuna eta Esnalengan (*Aupa Etxebeste*, 2005), Garaño eta Goenagarengan (*80 egunean*, 2010) eta –zientzia fikziorako joera handiagoarekin– Vigalondorengan (*Los cronocrímenes*, 2007; *Extraterrestre*, 2011). Beldurrezko zinemak eta *thriller*-ek ere jarraitzaile asko egin dituzte: zuzendari berrienarentzako Goya irabazi zuen Pablo Malo (*Frío sol de invierno*, 2004; *La sombra de nadie*, 2006), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, 2010) eta Luiso Berdejo (*The new daughter*, 2010). Doku-mentalari dagokionez, eragin nabarmeneko adibi-

deak ditugu, besteak beste, Arregi eta Goenagaren *Lucio* (2007), Goya sarietarako hautagai izan zena, edo Asier Altunaren *Bertsolari* (2011), 2011ko Zine-maldiko Sail Ofizialean sartu zena. Euskal gaztakari buruzko adibide bakarra aurki daiteke: *La casa de mi padre* (2008) Gorka Merchánena. Arrazoi soziologiko nahiz historikoak ere argudiatu litezke belaunaldi gazte horrek euskaraz aurreko belaunaldiak baino maizago eta naturalago filmatzen duela azaltzeko.<sup>68</sup> Edonola ere, ordezkarietako batzuk Madrilera egin dute jada (Borja Cobeaga) euren proiektuek eska-tzen duten industriaren bila, baita Estatu Batuetara

<sup>68</sup> Euskarazko zinemari dagokionez, jada aipatu ditugun Gotzon Elortza (50eko eta 60ko hamarkadetan) edota Juanmi Gutiérrez eta Antxon Ezeiza (70eko eta 80ko hamarkadetan) bezalako aitzindarietz gain, azpimarrat-zekoa da Euska Jaurilaritzak 1985ean euskarazko litera-tura lanetan oinarritutako hiru metraje ertain egin zuen ahalegina: *Hamaseigarrenean aidanez* (Anjel Lertxun-di), *Ehun metro* (Alfonso Ungría) eta *Zergatik panpox* (Xabier Elorriaga).

Koldo Serra, Nacho Vigalondo, Txabi Basterretxea, Joxean Muñoz, etc.<sup>67</sup> Si la liste est longue, peut-être la principale nouveauté, par rapport aux générations précédentes qui avaient également commencé par le court métrage, tient au fait qu'aujourd'hui les cinéastes disposent d'un nouvel outil qui a réellement un effet très positif sur leur début de carrière. Si nous nous attardons sur ceux qui ont été cités, il est difficile d'établir des axes thématiques, des courants formels ou, en somme, une quelconque école. La diversité règne à nouveau en maître et les genres abordés sont extrêmement variés. La comédie plus ou moins jalonnée de problèmes sociaux est très présente chez Borja Cobeaga (*Pagafantas*, Le bon copain, 2009; *No controles*, Ne me dis pas ce que je dois faire, 2010), Altuna et Esnal (*Aupa Etxebeste*, Allez Etxebeste, 2005), Garaño et Goenaga (*80 egunean*, En 80 jours, 2010), et avec une plus grande tendance à la science-fiction, chez Vigalondo (*Los cronocrímenes*, Les chrono-crimes, 2007; *Extraterrestre*, 2011). La terreur et le thriller ont également trouvé de nombreux disciples: Pablo Malo, qui reçut le Goya du meilleur réalisateur débutant (*Frío sol de invierno*, Froid soleil d'hiver, 2004; *La sombra de nadie*, L'ombre de personne, 2006), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, Forêt d'ombres, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, Le pacte du mal, 2010) et Luiso Berdejo (*The new daughter*, La nouvelle fille, 2010). Le documentaire est illustré par des exemples qui ont connu un certain retentissement comme *Lucio* (2007) de Arregi et Goenaga, qui fut nommé aux

<sup>67</sup> Plus précisément, ces deux derniers ont réalisé quelques-unes des productions les plus remarquables en matière d'animation basque (*La isla del cangrejo*, L'île du crabe, 2000), dont nous n'avons pas parlé faute de place. Parmi les représentants les plus éminents de ce courant, on trouve également Juanba Berasategi (*Ahmed, príncipe de la Alhambra*, Ahmed, prince de l'Alhambra, 1998), Iñigo Silva et Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio*, La légende de la licorne, 2001), Gregorio Muro et Carlos Zabala (*El rey de la granja*, Le roi de la ferme, 2002), etc.

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

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



*Bertsolari* (Asier Altuna)

ere (Luiso Berdejo).<sup>69</sup> Jakina, badira Kimuak programarekin loturarik ez duten salbuespenak, besteak beste, Roberto Castónek *Ander* filmatu zuen 2009an eta Pedro Aguilerak bi metraje luze egin ditu orain arte, *La influencia* (2007) eta *Naufragio* (2011).

<sup>69</sup> «Kimuak belaunaldi» horrek mugak gainditzeko duen borondatearen adibide gisa eta lan horretan beste euskal zinemagile batzuekin batera lortutako arrakasta erakusteko, Nanteseko 21. Festival du Cinéma Espagnol festibalean (2011ko apirila), euskal zinemagileek jaso zituzten banatu beharreko sei sarietako lau: Álex de la Iglesia, Borja Cobeaga, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Txaber Larreategi eta Josu Martínez. (DEIA, 2011/4/5). 2001az geroztik, “La fenêtre basque” sail finkoa eskaintzen zaio festibalean euskal zinemari, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren laguntzarekin.

*Goya*, ou *Bertsolari* (Improvisateur, 2011) de Asier Altuna, qui fit partie de la sélection officielle du Festival Zinemaldia de Donostia-San Sebastián, en 2011. Sur le conflit basque, on ne trouve qu'un exemple avec *La casa de mi padre* (La maison de mon père, 2008), de Gorka Merchán. On pourrait également trouver des explications sociologiques et historiques au fait que cette jeune génération tourne plus fréquemment et plus naturellement en langue basque que ses prédécesseurs.<sup>68</sup> Cela dit, certains de ses représentants ont d'ores et déjà émigré vers Madrid (Borja Cobeaga) ou même aux États-Unis (Luiso Berdejo), en quête de l'industrie nécessaire à leurs projets.<sup>69</sup> Il existe, bien évidemment, quelques exceptions qui ne sont pas liées au programme *Kimuak* et qui viennent compléter le paysage, notamment Roberto Castón, qui a tourné *Ander* en 2009, et Pedro Aguilera, qui a réalisé deux longs métrages à ce jour, *La influencia* (L'influence, 2007) et *Naufragio* (Naufrage, 2011).

<sup>68</sup> Dans le domaine du cinéma en langue basque, outre les précurseurs déjà cités comme Gotzon Elortza dans les années 50 et 60, Juanmi Gutiérrez et Antxon Ezeiza dans les années 70 et 80, il convient de souligner l'effort réalisé par le Gouvernement Basque pour produire, en 1985, trois moyens métrages inspirés d'œuvres littéraires en langue basque: *Hamaseigarrenean aidanez* de l'écrivain Anjel Lertxundi (qui, deux ans plus tard, tourna aussi intégralement en euskara le long métrage *Kareletik*), *Ehun metro* de Alfonso Ugría, et *Zergatik panpox* de Xabier Elorriaga.

<sup>69</sup> Pour preuve de la volonté de cette génération «*Kimuak*» de dépasser les frontières et, avec d'autres cinéastes basques, de sa réussite en la matière, il nous faut souligner ici que lors de la 21<sup>e</sup> édition du Festival du Cinéma Espagnol de Nantes (avril 2011), quatre récompenses, sur les six attribués, revinrent à des réalisateurs basques: Álex de la Iglesia, Borja Cobeaga, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Txaber Larreategi et Josu Martínez. (DEIA, 5/04/2011). Ce Festival consacre, depuis 2001, une section spécifique au cinéma basque, «*La fenêtre basque*», avec le soutien du Département de la Culture du Gouvernement Basque.

in *La casa de mi padre* (Black Listed, 2008) by Gorka Merchán. One can also find sociological and historical explanations for the fact that this young generation films more often and more naturally in Euskara than previous generations.<sup>68</sup> That said, some members have already moved to Madrid (Borja Cobeaga) or even the United States (Luiso Berdejo) in search of the necessary industry for their projects.<sup>69</sup> There are also, of course, certain exceptions not linked to the *Kimuak* programme that complete this landscape: amongst others, Rodolfo Castón filmed *Ander* in 2009 and Pedro Aguilera has shot two feature length films to date: *La influencia* (Influence, 2007) and *Naufragio* (Shipwreck, 2011).

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

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

---

# Ondorioak

---

Conclusions

Conclusions

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

Ce rapide coup d'œil sur plus d'un siècle de cinéma au Pays Basque, à travers ses principaux réalisateurs, a souvent effleuré l'aspect plus industriel pour privilégier une perspective centrée sur le cinéma en tant qu'art. Cependant, il est indéniable que les deux approches sont intrinsèquement liées. La modeste industrie du cinéma muet en terre basque fut tout juste capable de porter à l'écran une poignée de films dans les années 1920. Le passage au sonore, qui coïncida avec la période républicaine, ne permit pas non plus un important saut quantitatif. Ultérieurement, la Guerre Civile conduisit le premier Gouvernement Basque de l'histoire à impulser un cinéma indissociablement lié à l'effort de guerre contre le fascisme, qui donna des résultats notables compte tenu des difficultés rencontrées: *Guernika* (1937) de Nemesio Sobrevila en est le meilleur exemple. L'exil forcé de l'équipe de propagande cinématographique basque fut l'une des conséquences des multiples mécanismes de contrôle imposés dans tous les domaines par la sanglante dictature franquiste. Tout cela provoqua une absence quasi-totale de productions propres, à un moment où le cinéma était extraordinairement populaire. Les expériences avant-gardistes et documentaristes (certains travaux réunissant ces deux caractéristiques), prédominantes durant cette période, n'étaient que la conséquence de l'attitude «rupturiste» liée au contexte politique des dernières années du franquisme. *Ama Lur* (1968), de Basterretxea et Larruquert, fut la seule oasis dans cette traversée du désert sans le moindre long métrage produit en terre basque.

Seuls ceux qui partirent pour Madrid parvinrent à s'insérer normalement dans la modeste industrie cinématographique espagnole de cette époque: dans certains cas, les résultats ont été qualifiés d'excellents par l'historiographie du cinéma espagnol (Erice, Zulueta, etc.). La mort du dictateur et le début de la Transition vers la démocratie suscitèrent des débats sur la nature du cinéma basque,

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

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



Jose Luis Rebordinos eta Alex de la Iglesia (Donostia Zinemaldia)  
 José Luis Rebordinos et Álex de la Iglesia (Festival international du  
 film de Saint-Sébastien) Jose Luis Rebordinos and Alex de la Iglesia  
 (International Film Festival, Donostia/San Sebastian)

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



mais il fallut attendre l'adoption du Statut d'Autonomie, en 1979, pour que le Gouvernement Basque, par l'attribution de moyens économiques, facilite la naissance d'une extraordinaire génération de cinéastes basques (Armendáriz, Uribe, Olea, etc.). Après le départ de ces créateurs pour Madrid, une autre génération, tout aussi talentueuse, assura la relève, rencontra à son tour les mêmes difficultés, et emprunta le même chemin (Urbizu, de la Iglesia, Medem, etc.). On peut penser que c'est également ce qui est en train de se passer pour le groupe conséquent de jeunes cinéastes basques ayant bénéficié du programme *Kimuak* de création et promotion de courts métrages, initié par le Gouvernement Basque dès 1998, avec toujours la même explication à la clé: l'absence d'une industrie capable de concurrencer les aimants que représentent Madrid et Hollywood. Il est impossible, dans ces conditions, de prédire l'avenir, mais qu'il nous soit permis de constater que si les trois dernières décennies se sont montrées particulièrement généreuses quant à l'émergence de talents basques pour notre cinématographie, rares sont les cinéastes qui peuvent se permettre de rester «à la maison», sans céder aux séduisants chants des sirènes en ces temps de crise et de révolution audiovisuelle. Au Pays Basque, il y a toujours eu plus de talents que d'industrie dans le domaine du cinéma. Cette équation sera difficile à résoudre si l'une des variables ne fait pas l'objet d'un changement radical. Et il va sans dire que nul ne peut souhaiter que la première s'amenuise...

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

## Euskal zinemagileen film ikusienak\*

Les films de cinéastes basques qui ont fait le plus d'entrées

The Most Popular Films by Basque Filmmakers

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

\* Espainiako Kultura Ministerioaren datuetan oinarrituta berriaz osatutako taula: [www.mcu.es](http://www.mcu.es).

Tableau réalisé par l'auteur à partir des données du Ministère de la Culture espagnol: [www.mcu.es](http://www.mcu.es).

Table designed by the author based on data from the Spanish Ministry of Culture: [www.mcu.es](http://www.mcu.es).

# Argazkiak\*\*

## Photographies

## Photographs

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

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

(26) © Jesús Elosegui Irazusta.

(84, 96) © Montxo Armendáriz.

(95) © Pablo Malo.

(96) © Jose Luis Lopez Zubiria.

(98, 110) © Donostiako Zinemaldia.

(100) © Joxean Fernández.

(104) © Moriarti-Irusoin.

(106) © Asier Altuna.

\*\* Parentesi artean doaz argazkiak azaltzen diren orrien zenbakiak.

Les numéros des pages sur lesquelles figurent les photographies sont indiqués entre parenthèses.

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

## Bibliografía

### Bibliographie

### Bibliography

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

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

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

PABLO, Santiago de, *Cien años de cine en el País Vasco*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996.

PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Antso Jakituna Fundazioa, Gasteiz, 1998.

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

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

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

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

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

UNSAIN, J. M., *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985.

UNSAIN, J. M., *Hacia un cine vasco*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1986.

UNSAIN, J. M., *Nemesio Sobrevila, pelicularo bilbaíno*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1988.

UNSAIN, J. M. (ed.), *Haritzaren negua. "Ama Lur" y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1993.

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



Joxean Fernández (Donostia / San Sebastián, 1973)

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

**Joxean Fernández.** Directeur de la Cinémathèque Basque depuis décembre 2010 et membre du Comité Directeur du Festival International du Cinéma de Donostia-San Sebastián depuis janvier 2011. Professeur titulaire de l'Université de Nantes, en disponibilité, spécialiste de l'Histoire Contemporaine et de l'Histoire du Cinéma. Titulaire d'un doctorat de l'Université de Zaragoza et de l'Université de Nantes avec une thèse en cotutelle intitulée: *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, Cinéma et Guerre Civile au Pays Basque (1936-2006). Membre depuis 2001 du Comité Directeur du «Festival du Cinéma espagnol» de Nantes, dont on a célébré le 20<sup>e</sup> anniversaire en 2010 et qui a reçu le Prix González Sinde de l'Académie des Arts et des Sciences Cinématographiques en 2007 pour son travail en faveur de la promotion et de la diffusion de la culture cinématographique en France. Auteur de nombreux articles sur l'histoire contemporaine du Pays Basque et du cinéma. Il a co-réalisé avec Marta Horno le documentaire *A las puertas de París* (Aux portes de Paris, 2008).

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



## Euskal Kultura Saila

Collection Culture Basque / Basque Culture Series



KULTURA SAILA  
DEPARTAMENTO DE CULTURA