

LA FINANCIACIÓN AUTONÓMICA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA: UN ACERCAMIENTO AL CINE POLÍTICO VASCO¹

Josefina Martínez Álvarez

UNED

jmartinez@geo.uned.es

ORCID: 0000-0003-0195-7448

Introducción

El 24 de noviembre de 1982, el parlamento vasco aprobaba la Ley básica de normalización del uso del Euskera.² Su artículo III se refería específicamente a los medios de comunicación y anunciaba el interés del Gobierno en adoptar «las medidas encaminadas a la promoción y protección del uso del euskera potenciando en todo caso su difusión y posibilidades de utilización efectivas». A partir de este momento, y haciendo posibles las aspiraciones de los ideólogos y cineastas del cine vasco expresadas con tenacidad en Jornadas y Congresos desde 1976, el Gobierno autonómico inició un largo camino para fomentar el uso del euskera en la pantalla, desarrollar la industria cinematográfica vasca y producir, en palabras del Consejero de Cultura del Gobierno vasco en 1985, Luis María Banderés: «Un cine total y absolutamente vasco».³

A la par que se promulgaba esta ley, la victoria el 28 de octubre del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones generales iba a facilitar un mayor desarrollo de las autonomías y, por ende, apoyar la diversidad lingüística que reclamaban las comunidades históricas. Tanto el Gobierno central como los autonómicos tenían la intención de mostrar una nueva identidad

nacional más diversa, alejada del nacionalismo españolista monolítico de la dictadura anterior, esa «España de las nacionalidades» que formaba parte del debate identitario nacional de finales de los 70 y que, con la llegada del PSOE, pasó del marco constitucional al Parlamento y a las calles.

Por otra parte, en Occidente se había establecido el descontento de los más jóvenes, quienes culpaban a las administraciones de oprimir y explotar a propios y extraños en connivencia con las grandes empresas. Acusaban a sus mayores de pasividad y complacencia, de molición y complicidad con los atropellos de los Estados capitalistas e imperialistas frente a los cuales ya solo había una respuesta posible: la violencia.

El cine resultó ser uno de los instrumentos más apropiados, tanto para los jóvenes europeos como para la nueva democracia española, a la hora de revelar una imagen renovada y plural de las aspiraciones sociales de ambos. El escaparate que ofrecía el lienzo blanco recogió de consuno las aspiraciones de una nueva generación de cineastas, del Gobierno español y del anhelo particular de las autonomías para perfilar sus rasgos definitorios y exponer sus dilemas particulares, alejándose del cine tradicional y comercial. Y en este contexto, tanto el Gobierno central como el vasco, el catalán o el

gallego dispusieron unos generosos medios económicos para facilitar la consecución de obras cinematográficas de calidad y la formación de nuevos técnicos y artistas; en última instancia también se aspiraba a afianzar una industria cinematográfica capaz de competir en los mercados internacionales. Sin embargo, como en los países pequeños, las autonomías apostaron por crear un cine que resaltara el «valor de la rareza»,⁴ ese retrato característico y costumbrista propio que les diferenciaba. Para las recién nacidas Comunidades Autónomas era una cuestión de reconocimiento y de prestigio tener en las salas películas que pudieran competir con la producción comercial, configurando alrededor de su lengua y cultura específicas la producción local, para apostar por un cine particular.

A lo largo de este texto, y basándose en la documentación conservada en el Archivo General de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma de Euskadi (AGAP-CAE) y en el Archivo General de la Administración (AGA),⁵ se analizarán las políticas culturales cinematográficas entre 1981 y 1991. Una etapa caracterizada por la concesión de generosas subvenciones por parte de ambas administraciones para la realización de películas. Esta benévola situación, así como las condiciones fijadas por el Gobierno vasco influirán en las tramas, produciendo un significativo número de filmes relacionados con uno de los temas más candentes y dolorosos de los ochenta, la presencia del terrorismo en las sociedades occidentales a partir de la deriva radical del 68, asunto reflejado en gran parte de la filmografía europea de la década.⁶ Así pues, tras la descripción de un marco económico y político de Europa en general y de España en particular, este artículo se adentrará específicamente en los filmes políticos rodados en Euskadi y apoyados económicamente por su Administración.

Terrorismo en las calles, cine militante y político en las pantallas

A mediados de los sesenta, había quedado sepultado en Occidente el fantasma de la Se-

gunda Guerra Mundial. No sin dificultades, se había conseguido concluir su reconstrucción, mantener unos regímenes democráticos consolidados en Europa y guardar un complejo equilibrio entre capitalismo y comunismo. Y en este escenario más o menos amable, la mayoría de los países tuvieron que enfrentarse con un conflicto letal de mayor o menor intensidad, difícil de prever, surgido prácticamente a la vez en todo el mundo: el terrorismo interior. Desde 1968 hasta mediados de los ochenta, se vivió una nueva tragedia causada tanto por activistas de extrema izquierda como de extrema derecha⁷ a la que los Gobiernos respondieron con todos los instrumentos a su servicio. Grupos como *Weather Underground Organization* o *Black Panther Party* en Estados Unidos, *Action Directe* en Francia, las *Brigate Rosse* u *Ordine Nuovo* en Italia, el *Rote Armee Fraktion* alemán, el IRA en Irlanda o el Batallón Vasco Español, ETA o GRAPO en España, en algunos casos interconectados entre sí, pusieron en jaque a gran parte del mundo desarrollado. Entre 1970 y 1985, se produjeron 26.911 atentados terroristas en el mundo; 16.000, tuvieron lugar en Occidente.⁸ De hecho, solo en 1985, en Europa Occidental hubo 451 víctimas mortales por atentados, cerca del cuádruple que en 2017 (121).

Un terrorismo que tenía como objetivo acabar con los sistemas jurídicos, económicos y de seguridad de los distintos países, un terrorismo en muchos casos alentado por intelectuales que, a través de las páginas de diarios, de ensayos o de películas, justificaban el anticolonialismo, el antimperialismo y anticapitalismo de cuantos utilizaban la violencia para liberar de la opresión a los pueblos. Sobre todo será la «nueva izquierda», nacida en las universidades y que rechazaba de manera global el *statu quo* de Occidente, la que alimentará los diferentes procesos de radicalización de los grupos extremistas. A través de sus argumentos, se llegaba a la conclusión de que el terrorismo suponía una respuesta a la injusticia, dando por sentado que, de haber justicia social y política, no existiría esta lacra y que,

por lo tanto, la única forma de reducir la probabilidad del terrorismo era abordar los agravios, las angustias y las frustraciones subyacentes.⁹

Entre los jóvenes de mediados de los sesenta, comenzaron a surgir grupos cuya intención no iba más allá de generar un cambio cultural y minar tres ámbitos: la familia, la enseñanza y los medios de comunicación. Un cambio que se inspiraba más en canciones de Bob Dylan, Janis Joplin o Pink Floyd que en tratados políticos—salvo *El libro Rojo* de Mao— o filosóficos, los cuales vendrían después. Los manifiestos se recogían en esas letras que giraban en los vinilos. La liturgia hippie se formalizó en San Francisco durante el *Summer of Love* de 1967 y en el Festival de Woodstock de 1969, cenit del movimiento. Los jóvenes, a partir de este momento, se constituyeron en un actor colectivo y motor del cambio social.

Pero entre los pacifistas también existían individuos exaltados dispuestos a exigir ya los cambios que los Gobiernos no atendían—«*Si el voto no sirve, tomemos el fusil*», se coreaba en Italia—. De este modo, adoquines, cócteles molotov y botes de humo sobrevolaron los centros urbanos desde París a Praga en la primavera de 1968. Las protestas estudiantiles y obreras exigían mejores condiciones laborales, finalizar la guerra de Vietnam, evitar las restricciones al acceso a la universidad¹⁰ y, de paso, subvertir la moral burguesa considerada hipócrita y falaz.

Ante tales circunstancias, los gobiernos reforzaron su autoritarismo y, a su vez, los jóvenes mantuvieron su desconfianza frente al poder. Así, de la contracultura libertaria y pacifista se pasó a un activismo violento que incendió el mundo, a una «crisis de civilización», al decir de Pompidou, Primer Ministro francés. En Estados Unidos los jóvenes se rebelaron contra el engaño del sacrificio exigido en Vietnam. En Berlín, tampoco se olvidó la muerte del estudiante Benno Ohnesorg por un tiro de un policía en la manifestación del 2 de junio de 1967, convocada con motivo de la visita del Sha de Persia. En

conmemoración de su muerte se constituyó el grupo guerrillero urbano Dos de Junio dedicado a atacar contra comercios berlineses occidentales. Poco después, los activistas Gudrun Ensslin y Andreas Baader incendiaron grandes almacenes, siendo arrestados el 2 de abril de 1968. La periodista Ulrike Meinhof publicó varios artículos en su favor en la revista *Konkret*. Poco después, los tres constituirían la Fracción del Ejército Rojo (RAF), conocida como la Baader-Meinhof.¹¹ Entre tanto, en España, el 7 de junio de 1968, en Guipúzcoa, la banda terrorista ETA cometía su primer asesinato al descerrajar cinco tiros al guardia civil José Antonio Pardines.

En este ambiente de violencia generalizada, un numeroso grupo de cineastas se implicaron en el proceso. Cine militante en Francia o cine político en Italia, cine activista en cualquier parte del mundo; allá donde hubiese una cámara y un micrófono los jóvenes los instalaron en el epicentro de los conflictos, entre los trabajadores, los vecinos, los emigrantes, los conciertos. Imágenes que testimoniaban los anhelos, deseos y luchas contrarias al imperialismo y al totalitarismo.¹² Documentales que, a modo de informativos, al poco de filmarse eran proyectados en cineclubs universitarios, festivales de cine, salas de Arte y Ensayo e, incluso, en salas comerciales. Filmes franceses como *Le droit à la parole* (M. Andrieu y A. Glucksmann, 1968) recorrieron gran parte de las universidades galas, o cintas italianas como *Amore e rabbia* (P. P. Passolini, J. L. Godard, M. Bellocchio, B. Bertolucci, 1969), donde se reinterpretaban los aspectos más sociales del Evangelio, fueron exhibidas en el Festival de Berlín de 1969. En Estados Unidos, *El restaurante de Alicia*, dirigida por Arthur Penn, sobre los avatares de un joven y su música que, entre protestas y cambios, busca su un lugar en el mundo, fue nominada a los Oscar de 1969 en la categoría de Mejor Director. Las carteleras se llenaron de filmes que cuestionaban al espectador los costes del imperialismo y el precio del capitalismo, la doble moral burguesa y las decadentes tradiciones. Así ocurría Incluso en películas es-

pañolas como *Peppermint frappé* de Carlos Saura, aplaudida en el Festival de Cannes en plena revolución de 1968 o *Los desafíos*, de José Luis Egea, Pedro Olea y Claudio Guerin, premiada en el Festival de San Sebastián de 1969.

La gran pantalla se convirtió en el medio reivindicativo por excelencia. La juventud, avezada lectora de códigos encriptados, se reunía para contemplar metros y metros de celuloide que insuflaban deseos de libertad e increpaban a los gobiernos exigiendo su desintegración como estructura opresiva. Los Estados, por su parte, en aras a mantener unos cines nacionales continuamente atezados por la industria norteamericana, financiaban la formación de sus jóvenes valores y dictaban normas de protección y fomento para salvar la industria y la cultura local.

Las administraciones públicas y la financiación del cine

Con la idea de paliar el dominio cada vez mayor de los filmes norteamericanos, a pesar de las cuotas de exhibición y de pantalla, ya que el público acudía el doble a las películas estadounidenses que a las nacionales,¹³ las administraciones centrales y regionales europeas dictaron una serie de normas por las que gracias a premios, créditos y subvenciones, los jóvenes autores pudieron experimentar y disfrutar de nutridos presupuestos y libertades creativas que ahora servían para criticar las políticas nacionales e internacionales de los Gobiernos.

A la cabeza de esta oposición se encontraban autores franceses ya consagrados, como Jean-Luc Godard, quien decidió poner su arte al servicio de los movimientos revolucionarios e iniciar una nueva etapa de fuerte compromiso político. Así lo demostró en *Tout va bien*, donde reflexionaba acerca de la crisis de la sociedad francesa, su cine, el amor o la revolución, o sobre «el teatro de la imagen» en el documental *Ici et Ailleurs* (1976) que cuestionaba la tranquilidad de la burguesía, la cual observaba a través

de la televisión la vida de los palestinos en los campos de entrenamiento. Sus filmes abrieron el camino a obras de prestigiosos autores como François Truffaut, Agnès Varda o Claude Lelouch. Igualmente ocurría en Italia donde cineastas como Passolini, Rosi o Pontecorvo decidieron acusar abiertamente la corrupción de los partidos y de la administración en connivencia con la burguesía. En Alemania, Volker Schlöndorff, Rainer W. Fassbinder o Werner Herzog reprobaron la acción del Estado y el conformismo de su sociedad.

Aunque se constituyan en cooperativas para hacer cine marginal y experimental, la mayoría de estos cineastas van a producir sus grandes películas gracias a las ayudas gubernamentales. Las primeras en establecerse serán las francesas, a través del sistema de *Avance sur recette*, de subvención anticipada, creado por André Malraux ya en 1959 para el fomento y apoyo a los proyectos originales y de calidad.¹⁴ Con distintas variantes, a lo largo de los años sesenta, los restantes países europeos atajaron el dominio norteamericano ajustando sus normativas para promocionar e impulsar sus industrias nacionales.¹⁵ Solamente en la Alemania ocupada por los vencedores de la guerra mundial, donde su compleja estructura impedía el establecimiento de unas leyes comunes para el fomento de la cinematografía, se apostaba por películas muy comerciales, hasta que en 1971 trece directores se asociaron en la *Filmverlag der Autoren* para llevar a cabo proyectos arriesgados. Así pues, en gran parte de Europa occidental, gracias a las normas de fomento y protección, los cineastas tuvieron acceso a la experimentación estilística, a la vez que los comités censores de cada país fueron, en muchos casos, benévolos con el lenguaje de los nuevos realizadores.

Siguiendo estos modelos, y analizando el comportamiento de su público, el Gobierno español ya había establecido durante el franquismo una serie de normas encaminadas a conseguir los mismos objetivos que los restantes países, pues también en España se solían preferir

las películas estadounidenses.¹⁶ El modo de primar a la industria nacional había sido, en unos tiempos con criterios objetivables como los ingresos en taquilla (apostando por los productos y el capital), y en otros, siguiendo criterios subjetivos (a través de comisiones de expertos que valoraban la calidad estética de los equipos técnicos y artísticos). Esta segunda fórmula fue la que primó con la llegada del Gobierno socialista.¹⁷ El Real Decreto 3304/1983, el «Decreto Miró», introducía por primera vez el concepto de *subvención anticipada* para las películas de calidad, las de nuevos realizadores, las de carácter experimental o las dirigidas a la infancia. A través del Fondo de Protección, la suma de subvenciones a un filme podría alcanzar hasta el 65% del coste reconocido. A estas ayudas se añadirían: por una parte, la de los acuerdos firmados entre el Ministerio y Televisión Española en 1983 que garantizaban un 25% de la cuota de emisión a los largometrajes españoles y la facultad de adquirir derechos de antena y, por otra parte, se sumaban también los beneficios que las administraciones autonómicas pusieron a disposición de los cineastas en aras de mostrar la identidad específica, denunciar los dramas sociales y potenciar la cultura y la industria local.

La identidad autonómica y el apoyo a través del cine

Una de las primeras medidas tomadas por los Gobiernos autonómicos fue la de asumir el área de Cultura. En Galicia, aunque los inicios resultaron bastante complicados, en 1983 la Consellería de Educación y Cultura de la Xunta, a través de un concurso público, comenzó por subvencionar siete cortometrajes de ficción con 700.000 pts. De ellos, el titulado *Mamasunción* de Chano Piñeiro, amargo reflejo costumbrista de la Galicia rural víctima de la emigración, fue presentado en el Festival de Bilbao de 1984. Lamentablemente, las propuestas progresistas del *conselleiro* Luis Álvarez Pousa chocaron con la mayoría conservadora de la Xunta, haciendo naufragar toda posibilidad de modernización en

la producción cultural gallega. Las agrias críticas provocaron su dimisión al ser tachado de «marxista-leninista», «agente soviético» e «infiltrado pro-chino».¹⁸ Con lentitud, en los años siguientes la Xunta se esforzó en apoyar la producción de cortometrajes y el formato vídeo. A partir de 1987 la Xunta participó en la financiación de cinco largometrajes de ficción, los dos primeros, *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987) y *Divinas palabras* (J. L. García Sánchez, 1987) que, en tono tragicómico, reflejaban la idiosincrasia gallega, para ya en 1989 apoyar tres filmes que recogieron las realidades locales más dramáticas: la vida en las aldeas y la necesaria emigración en *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro, la prostitución y el contrabando en *Continental* de Xavier Villaverde y, por último, el mundo mágico de la mujer, *Urxá* (C. L. Piñeiro y A. García Pinal).

Por su parte, en Cataluña, donde ya existía una larga tradición cinematográfica, la lengua supuso una constante reivindicación, presente desde 1977 en la *Declaració dels cineastes catalans integrats a l'ambient cinema del Congrés de Cultura Catalana*. En dicho Congreso se definió el concepto de Cine Catalán como aquel «que sea producido y realizado por ciudadanos que viven y trabajan en *els Països Catalans*, que refleje directa o indirectamente la realidad nacional de estos países y que utilice la lengua catalana para la expresión».¹⁹ Tanto la idea de filmar en catalán como la de contemplar el doblaje al catalán de los filmes extranjeros, chocaba con las propuestas de quienes apostaban por las versiones bilingües—más cercanas a la realidad lingüística de la sociedad, argumentaban— y, por supuesto, con los intereses del sector de la exhibición, que se negaba por razones económicas a proyectar películas solo en catalán. La publicación del *Estatut d'Autonomia* en diciembre de 1979 inició todo un proceso legislativo, cuyas primeras órdenes dictadas en 1982 por el Departamento de Cultura se dirigieron a crear un registro de empresas, regular la cuota de pantalla y convocar concursos públicos para otorgar premios. Posteriormente se dictará una extensa norma-

tiva al objeto de financiar el doblaje de películas realizadas en Cataluña por empresas allí radicadas. Lejos quedaban las reivindicaciones de quienes deseaban una cuota de exhibición para el idioma catalán en paridad con el castellano y utilizar el cine como vehículo para la normalización lingüística. La política de la Generalitat y los intereses particulares de la industria abandonaban las propuestas más extremistas. Para el sector de la exhibición la crisis ya era suficientemente angustiosa como para excluir a los espectadores castellanoparlantes: entre 1974 y 1985 Barcelona había perdido la cuarta parte de sus salas y el resto de Cataluña, la mitad. Aunque los derechos de antena iban a constituir la tabla de salvación para los productores, la multiplicación de canales de televisión actuaría en detrimento de los exhibidores.

Desde 1982, en que la Generalitat inició su política de ayudas, hasta 1989, en Cataluña se produjeron 24 filmes, entre los que destacan *La plaza del diamante* (F. Betriu, 1982), *Victoria* (A. Ribas, 1983), *Últimas tardes con Teresa* (G. Herralde, 1984), *Lola* (B. Luna, 1986), *Tras el cristal* (A. Villaronga, 1986) o *Si te dicen que caí* (V. Aranda, 1989). Todos ellos, de una extremada calidad, recibieron un amplio reconocimiento nacional e internacional. Son películas que enaltecen un pasado épico y que mantienen como constantes el análisis de la familia y el de la sexualidad.²⁰ Además de estos filmes, los géneros más transitados en la década de los ochenta fueron la intriga –*Fanny Pelopaja* (V. Aranda, 1984)–, el drama

social –*Yo, «El Vaquilla»* (J. De la Loma, 1985)– o la comedia –*Un par de huevos* (F. Bellmunt, 1984).

En la misma línea que Galicia o Cataluña, el Gobierno vasco, tras el enorme éxito en su apuesta por *La fuga de Segovia* (I. Uribe, 1981), y con la idea de crear un «cine popular-nacional al servicio de los intereses peculiares del pueblo vasco»,²¹ muy pronto dispuso de una partida presupuestaria para el fomento de la cinematografía. Las propuestas de los cineastas vascos se acercaban más al drama que las de los gallegos o catalanes, género que se acomodaba mejor a esa idea de aislamiento secular de los vascos y que, en sus primeros momentos, llevará a menospreciar las comedias desarrolladas en ámbitos urbanos, hasta negarles las subvenciones, caso de *Siete Calles* (J. Ortueste y J. Rebollo, 1981) que solo recibió una ayuda para su traducción al euskera,²² o aquellas que se apartaban de «la realidad y la temática vasca»;²³ *El anillo de niebla* (A. Gómez-Olea, 1985), *Adiós pequeña* (I. Uribe, 1986) o *Tu novia está loca* (E. Urbizu, 1988). El Gobierno vasco castigaba así las «veleidades».²⁴

El tema que más preocupó tanto a los cineastas como a la Administración y a gran parte de la sociedad vasca fue el del terrorismo y sus consecuencias. En sus orígenes ETA había justificado su actuación como lucha contra el franquismo, sin embargo, llegada la democracia, su actividad se había intensificado, siendo los años ochenta los más sangrientos de su historia. De combatir contra Franco y su dictadura, se pasó a luchar contra la democracia y contra vascos

Tabla I. Aportación del Gobierno vasco a la realización de los filmes.

AÑO	TÍTULO	PRESUPUESTO PROVISIONAL	FINANCIACION DEL G. VASCO	OTRAS APORTACIONES DEL G. VASCO
1981	La fuga de Segovia	68.000.000	10.000.000	3.700.000
1983	La muerte de Mikel	42.776.250	10.693.062	1.069.306
1983	Los reporteros	23.516.559	6.000.000	
1985	Golfo de Vizcaya	61.938.000	15.484.000	
1986	El amor de ahora	82.283.000	20.000.000	
1988	Ander eta Yul	101.803.295	36.303.296	31.500.000 ²⁵
1989	Días de humo	124.120.000	25.000.000	5.000.000

Fuente: Expedientes de las películas del AGA y del AGAP-CAE.

y españoles. Este estado de violencia hizo que de los 31 proyectos subvencionados por el Gobierno vasco entre 1981 y 1989, siete tuvieran relación directa con el terrorismo (Tabla 1).

La fuga de Segovia: un éxito que marcó una política

Antes de establecer cualquier tipo de normativa para fomentar la cinematografía vasca, la administración autonómica apoyó el segundo largometraje de Imanol Uribe, *La fuga de Segovia*, visto el magnífico resultado de *El proceso de Burgos*. Terminada esta película, en enero de 1981, Imanol Uribe se instaló en San Sebastián y decidió embarcarse en el rodaje de un filme inspirado en *Operación Poncho*, escrito por el periodista y participante del mismo Ángel Amigo. La obra relataba la fuga organizada por ETA político-militar en 1976 para liberar a 24 de sus miembros condenados por delitos de terrorismo, a los que se unieron cinco catalanes, hasta la detención nuevamente de 24 de ellos.

Sin conseguir un productor que quisiera embarcarse en tan compleja aventura, animado por Uribe y bajo el paraguas legal de Frontera Films S.L., el propio Ángel Amigo se hizo cargo de la producción de la cinta, recogiendo aquí y allá dinero de conocidos, de familiares, de organismos públicos y privados.²⁶ Instalados en una suite del hotel María Cristina, diseñaron y planificaron un largometraje de ficción, bastante comprometido políticamente, en un momento difícil para la democracia española. Sin ir más lejos, durante la preproducción tuvo lugar la entrada de Tejero en el Congreso, lo que hizo desaparecer con gran rapidez cualquier vestigio del proyecto en la suite del hotel.²⁷ Por otra parte, los asesinatos de ETA desangraban a la sociedad española: 1980 había sido el año más letal de la joven democracia, con 93 homicidios. Al año siguiente, una bien estructurada acción de los Cuerpos de Seguridad y una amnistía encubierta («paz» por presos) permitió que los *polismilis* abandonasen las armas. La reinserción facilitó su integración en la vida civil, otro factor determinante en el

descenso de la violencia, lo que redujo las muertes a 32. Esta fue la mayor aportación de UCD y *Euskadiko Ezkerra* a la convivencia democrática en España.²⁸

En este clima de violencia, discretamente se inició el rodaje de *La fuga de Segovia*. Se filmaron más de tres horas de material, del que gran parte fue descartado.²⁹ Y aún más, tras la *première* en el Festival de San Sebastián, atendiendo a las observaciones recibidas, Uribe cortó más de veinte minutos que ralentizaban el ritmo de la cinta.³⁰

En su financiación participaron el ayuntamiento de San Sebastián y el Gobierno vasco, con diez millones de pesetas cada uno:³¹ el Ministerio de Cultura con siete millones, de los que entregó tres anticipadamente; dos millones concedió la Diputación Foral de Guipúzcoa, uno y medio, el Casino de San Sebastián, además de otras aportaciones más modestas.³² Su triunfo en el Festival le granjeó el interés en Guipúzcoa. La recaudación en taquilla del primer momento superó los 15 millones de pesetas solo en San Sebastián y los pueblos aledaños. A 31 de diciembre de 1981 los ingresos sobrepasaban los 60 millones de pesetas; el coste había sido algo superior a los 68 millones.³³ Ante la necesidad de promocionar *La fuga de Segovia* para su exhibición en el resto de España y en festivales extranjeros, Amigo solicitó a la Consejería de Cultura del Gobierno vasco una ayuda suplementaria de dos millones para la promoción y 1.700.000 pesetas para el tiraje de copias subtituladas en francés e inglés, ya que la Dirección General de Cine había denegado hacerse cargo de la promoción de este filme en el extranjero y, por ende, del tiraje de copias subtituladas y su traslado en valija diplomática.³⁴ Aunque el 30 de septiembre de 1982 ETApM hubiera anunciado su disolución, los 41 asesinatos habidos hasta ese noviembre no facilitaban el apoyo de la administración de la UCD a la promoción del filme.

No obstante, para su lanzamiento en el resto de la Península se había diseñado una ambiciosa

campana publicitaria. De hecho, el silencio había imperado durante el rodaje, apareciendo solamente seis artículos en las 14 semanas de filmación. La idea era presentar *La fuga de Segovia* en todo momento como un filme de aventuras, para así atraer capital durante la producción y, una vez terminada, interesar a los exhibidores y al público. Con la intención de que su distribución funcionara con total normalidad, sin problemas políticos, se presentó en el Festival de San Sebastián—donde recibió el Premio de la Crítica— para recabar buenos comentarios y comercializarla en el exterior. A la vez se planificó una campana publicitaria en los principales medios de las capitales de provincia más importantes: se enviaron 725 dosieres de prensa y se presentó en los Festivales franceses de Vittel, París y Orleans, en el de El Cairo y en FILMEX de Los Ángeles. Para la *première* en Madrid, cinco personas se ocuparon de cumplir con la amplia cobertura mediática. Tras el éxito del estreno, se realizaron nueve viajes promocionales por el resto de España, cobertura poco frecuente entonces en la producción de un filme de mediano presupuesto. Al final, el dossier de prensa se componía de 66 páginas de revista y 38 de diarios que ensalzaban el tratamiento de la carga política del filme «de una manera limpia, no manipulada, mostrando los hechos (...) donde no existen buenos ni malos sino sistemas distintos de muchas cosas: convivencia, vida, lucha, intereses creados, compañerismo, errores... todo válido para ambos bandos»³⁵.

Entre las críticas destacaba la de Diego Galán en *El País*, quien afirmaba que se trataba de

una de las películas más inteligentes y bien realizadas que este género político nos ha ofrecido (...) Lo que más sorprende es el brío narrativo de su director. Es tal su seguridad en lo que cuenta y la eficacia de su buen hacer que acaba siendo doblemente ejemplar, tanto es una recia película del género de aventuras como una crónica histórica que interesa por su verosimilitud.³⁶

En definitiva, *La fuga de Segovia* tuvo una magnífica acogida en el extranjero y en la propia

España, donde en agosto de 1982 había sido vista por más de medio millón de espectadores y obtenido una recaudación cercana a los 96 millones de pesetas. La mitad de este taquillaje se logró en el País Vasco. A la vista de los buenos resultados, las previsiones se acercaban a conseguir en el primer año los 130 millones de recaudación. Aunque estas cifras no se alcanzaron, se exhibió ante 658.634 espectadores y su recaudación final sumaba la nada desdeñable cifra de 119.561.050 pesetas.³⁷ Su calidad, su aceptación en España, un ambiente proclive y las críticas favorables permitieron su venta en Noruega, Yugoslavia, Israel, Líbano, Irán, Cuba, Estados Unidos, Alemania y Holanda. Su amplia promoción supuso unos gastos definitivos cercanos a los 90 millones de pesetas, que se cubrirían en los dos años siguientes previstos para su amortización, más la venta a Euskal Telebista (ETB). Frontera Films pronosticaba, a los tres años de explotación de la película, unos beneficios finales de 15 millones de pesetas, con los que iniciar otro proyecto, *La conquista de Albania*. Uribe, por su parte, creaba en 1983 su propia productora, Aiete Films, en Guipúzcoa para iniciar *La muerte de Mikel*.

La puesta en marcha de las ayudas del Gobierno vasco

A mediados de septiembre de 1981, Ángel Amigo había solicitado cinco millones de pesetas a la Consejería de Cultura del Gobierno vasco en concepto de adelanto a cuenta de las «diversas ayudas que iba a poner en marcha la Consejería para atender a una serie de gastos urgentes tras haber desembolsado una cantidad superior a los 52 millones de pesetas»³⁸ para *La fuga de Segovia*, dinero que le será librado quince días después. Este libramiento, sin ningún tipo de cortapisas, viene a confirmar la opinión vertida por el propio Amigo en declaraciones a Carlos Roldán:

Las ayudas primeras que dio el Gobierno Vasco no obedecieron a ninguna política cinematográfi-

ca. Obedecían casi a un plan de reinserción, fíjate lo que te digo. A mí me dieron el dinero para *La fuga...* y esta película, lo han comentado privadamente, como una ayuda para que nos dedicáramos a hacer películas en vez de pegar tiros.³⁹

De las tensiones vividas por Ángel Amigo, ante el miedo de que la rama militar de ETA o de algún nostálgico interrumpiera el delicado proceso, da cuenta en sus memorias. Por su parte, el Gobierno vasco y el propio Ministerio del Interior apoyaron la «reconversión de los antiguos miembros de ETAp hacia el mundo de la cultura, y en concreto del cine».⁴⁰

Al año siguiente, la Administración vasca ya disponía de una fórmula legal sencilla para financiar las películas que se realizaran en su territorio. Hasta que no se dictó de Ley de Protección a la Cinematografía en 1983, a través de un convenio compuesto de 18 cláusulas y firmado, de un lado por el consejero de Educación y Cultura en nombre del Gobierno vasco, basado en «el deseo de ayudar y a la vista del interés que por tal ayuda»⁴¹ y, de otro lado, por un «único responsable» literario y artístico de la obra objeto del convenio. Entre ambos se acordaba un somero condicionado para entregar a fondo perdido el 20% del coste presupuestado provisionalmente de cada película inferior a los 35.000.000 pesetas, y un 25% a las de un presupuesto superior. La administración no asumía incrementos mayores del 10% de la cantidad estipulada y obligaba a que se ejecutase el gasto en una fecha determinada, penalizando su incumplimiento.⁴² El fin era realizar películas en 35mm. para su exhibición en salas comerciales. De dichas películas se haría «cuanto menos una versión doblada al euskera con subtítulos en castellano»⁴³ que se entregaría al Departamento de Cultura para su exhibición discrecional fuera de los circuitos comerciales.

Al igual que en Cataluña, las exigencias de quienes deseaban hacer del cine un vehículo para la expansión del euskera, deberían contentarse con la existencia de una copia en dicha

lengua dado el coste del tiraje de la misma y las dificultades para su exhibición en las salas comerciales. De hecho, gran parte de los actores, los técnicos o los guionistas no lo hablaban. El propio Gobierno no contemplaba que los filmes en euskera fueran a tener una gran aceptación entre el público, y la inversión resultaba bastante elevada. En la mayoría de los presupuestos se incluía una partida para la traducción al euskera del guion que oscilaba entre las 60.000 y las 100.000 pts.

El acuerdo obligaba a filmar todos los exteriores en el País Vasco y a que, salvo los cabezas de cartel, el 75% de los pagos por la labor artística y técnica fueran «a vecinos o razones sociales locales». Los desembolsos se librarían en cuatro fases: la primera, del 50%, a la firma del contrato; el 20% siguiente a la presentación de la obra terminada, el copión; otro 20%, a la vista de las copias definitivas y el 10% restante a la entrega de la copia en euskera. Quedaba también recogida la obligación de presentar la justificación de los pagos y el envío, durante la vigencia de los derechos de distribución y exhibición, cada año de un informe detallado de la comercialización del filme, incluyendo referencias a los ingresos, impuestos, subvenciones, cesiones de derechos, etc.

El procedimiento para la elaboración de una ley sobre el fomento de la creación cinematográfica se había iniciado el 31 de diciembre de 1982 cuando el *Boletín Oficial del Parlamento Vasco* recogió la propuesta presentada por el grupo socialista para su desarrollo. Entre tanto, la Consejería había dispuesto de 30 millones de pesetas para las subvenciones en 1982 y de casi 17 para 1983. Las ayudas del primer año se otorgaron a dos proyectos cuyas tramas se desarrollaban en un pasado lejano—*Akelarre* de Pedro Olea y *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría—. Sin embargo, las de 1983 se concedieron a dos proyectos que se acercaban a la actualidad más candente, *La muerte de Mikel*, de Imanol Uribe, y *Los reporteros*, de Iñaki Aizpuru. Ambas películas se centraban en el presente político y social vasco:

las elecciones locales, la actualidad informativa, la violencia de las fuerzas de seguridad, la intolerancia de los compañeros, de los amigos, de la familia y, en última instancia, en la violencia personal. De hecho, la *Muerte de Mikel* terminaba, o empezaba, con la vida del protagonista. El guion original giraba en torno a un farmacéutico de un pequeño pueblo, desprestigiado social y familiarmente por su homosexualidad hasta ser excluido de las listas municipales.⁴⁴ Al ser incapaz de afrontar el ostracismo, se suicidaba tomando unas pastillas de su botica. Sin embargo, al ocurrir su muerte tras pasar unos días en una comisaría, era reivindicado por sus colegas como un mártir abertzale.⁴⁵ En la versión definitiva, el desenlace permanece abierto para que el espectador reflexione sobre la manipulación política y el rechazo de la homosexualidad por amigos y familia. El plano estático de la madre, al final del filme, metáfora del hermetismo ancestral y asfixiante de la sociedad vasca, queda impresa con todo su simbolismo, con todas sus dudas, en la retina del espectador. Un gran hallazgo por parte del director.

Con un presupuesto provisional de 42.776.250 para realizar *La muerte de Mikel*, Javier Aguirresarobe, director de fotografía y gerente de Aiete Films, solicitó en enero de 1983 una ayuda al Gobierno vasco. «Un presupuesto ridículo»⁴⁶—indicará él mismo años después—, lo que le obligó a filmar en algunas escenas menos planos de los necesarios. Sobre este coste, en mayo de 1983, se concedió el 25% estipulado, 10.693.062 pesetas. Tras librarse el primer pago, con un crédito de diez millones del Banco Industrial y ocho de aportaciones particulares, se iniciaron en Lequeitio seis semanas de rodaje maratonianas.

En enero de 1984, cuando se abordaba el doblaje al euskera, el descubierto de las productoras alcanzaban los dos millones de pesetas y el coste ya había superado los 48 millones, por lo que se solicitó a la Consejería el 10% adicional que figuraba en el convenio para concluir la cinta. Justo en mayo, se presentaba la obra

terminada a la Comisión de Clasificación del Ministerio de Cultura y un presupuesto más ajustado de 51.200.000 pesetas para solicitar la subvención.⁴⁷ Finalmente, el coste reconocido por la Subcomisión Técnica del Ministerio ascendió a 67.611.985 pesetas. Uribe se acogerá, a continuación, a la nueva normativa para optar a los premios de Especial Calidad e Interés Especial recogidos en el decreto Miró.⁴⁸ *La muerte de Mikel* constituyó un gran éxito, superando el millón de espectadores y 280 millones de recaudación.

Cinco películas más solicitaron la ayuda en 1983, entre ellas, *El arreglo* (J. A. Zorrilla, 1983) y *Feroz* (M. Gutiérrez Aragón, 1984), siéndoles denegada por falta de recursos. Lo mismo ocurrió con *El pico* (E. de la Iglesia, 1983), aunque, en este caso, sí se trataba con toda crudeza la realidad vasca del presente, aunque tampoco cumplía con el condicionado, a pesar de las alegaciones procuradas por la productora catalana Ópalo Film. Defendía el productor que *El pico* era una coproducción catalano-vasca donde el guionista Gonzalo Goicoechea—representante de la productora vasca— era navarro; el director y también guionista Eloy de la Iglesia, el compositor Carmelo Bernaola y los ayudantes de dirección, de producción y de sonido, eran guipuzcoanos. Además, se habían incluido cinco actores secundarios vascos, un grupo de *dantzaris* y 125 figurantes. En su opinión, y aunque habían rodado diez días en Bilbao, «dado el desmantelamiento del cine vasco, y la casi carencia de técnicos y actores»⁴⁹, resultaba imposible cumplir con las exigencias de la Consejería. Pero, sobre todo, apuntaba el productor, «hacemos constar nuestra convicción de que la película refleja una realidad vasca, y puede ayudar a la comprensión exterior de Euskadi, en algunos aspectos del entorno social del País Vasco»⁵⁰. Ciertamente, *El pico* se adentra en realidades tan candentes como las encontradas posturas políticas de la sociedad vasca, la droga, la reconversión industrial, el paro y la homosexualidad. Al ser denegada la subvención vasca, se rodó con el adelanto

del 40% del Ministerio de Cultura, sobre un presupuesto de algo más de 58 millones de pesetas. *El pico* también resultó ser otro éxito de taquilla, sobrepasando los 200 millones de recaudación, por lo que recibió del Ministerio los premios de Especial Calidad y Especial Interés.

Lamentablemente, el triunfo no acompañó a la tercera película relacionada con la violencia política y financiada por el Gobierno vasco, *Erreporteroak-Los reporteros*. El 9 de abril de 1983, el reportero Iñaki Aizpuru presentaba a la consejería de Cultura un presupuesto algo superior a los 26 millones de pesetas y un *storyboard* para su futura película en la que dos amigos *freelance* desarrollan su profesión a finales de 1980 y principios de 1981. Afectados por el caos general, las posturas vitales de ambos, cada vez más divergentes, acabarán por romper la relación y animarán a uno a acercarse a la lucha armada.⁵¹

El Gobierno vasco aceptó la propuesta porque, además, Aizpuru ofrecía rodar con sonido directo en ambas lenguas. Con el 20% correspondiente, seis millones de pesetas y el capital de la productora, el 25 de julio de 1983 se iniciaba el rodaje en euskera. El coste definitivo alcanzó algo más de los 33 millones de pesetas. Su presentación tuvo lugar en la sección de Nuevos Realizadores del Festival de San Sebastián de 1984, donde recibió «una fría acogida por parte de los espectadores y de la crítica»⁵². Estrenada en noviembre en Madrid, apenas recaudó 13 millones de pesetas. No obstante, Aizpuru solicitó al Ministerio la subvención de Especial Calidad, alegando ser la primera película rodada en euskera con sonido directo. La Subcomisión de Valoración, siguiendo las líneas maestras de su política cultural de apoyar las señas de identidad autonómicas, se la concedió.⁵³

Tampoco disfrutó de una buena acogida la obra más polémica, *Golfo de Vizcaya* que, junto a *Tasio* (M. Armendáriz), *Fuego eterno* (J.A. Rebollo) y *Otra vuelta de tuerca* (E. de la Iglesia) fueron las cuatro obras subvencionadas en 1984. La partida presupuestaria ascendió a 70.609.000 pesetas.

El 20 de diciembre de 1984 se firmaba el convenio por el que se produciría el filme titulado *La aguja de marear (Golfo de Vizcaya)*, dirigido por Javier Rebollo y producida por Lan Zinema, una de las pocas empresas vascas con cierta raigambre, activa desde 1977.⁵⁴ Sobre un coste provisional de 61.938.000 pesetas, la Administración vasca le concedió el 25%, de subvención, algo más de 15 millones, a la que se sumarían otros 15 de la subvención anticipada del Ministerio de Cultura.

Pensada en principio para Imanol Arias y Victoria Abril, finalmente fue protagonizada por Omero Antonutti y Silvia Munt, ambos en la cima de su carrera. *Golfo de Vizcaya* es un *thriller* en el que el protagonista cree que maneja los hilos de su historia pero en realidad es un peón utilizado por unos y otros. Asuntos tan complejos como la guerra sucia policial, el tráfico de armas, la traición y la obsesión son los ingredientes de un filme difícil que la prensa local vapuleó: «No es una película, es un engaño. Una película es la puesta en imágenes de una historia. No hay historia. *Golfo de Vizcaya* es una colección de perfectas postales turísticas».⁵⁵ Más allá de la crítica cinematográfica, desde *El Correo* se arremetió contra el dispendio de lo público, incluso con crueldad. En la ficha del estreno publicada en el rotativo, de forma específica, se señalaba la subvención del Ministerio de Cultura y del Gobierno vasco:

Dicen que el director se amedrentó ante el guion (GAL, ETA, sexo...) en el que él mismo había colaborado, pero con él consiguió dinero público. Sea como fuere todos los implicados han malgastado un dinero de todos, para bochorno de quienes, de alguna forma, aparecemos en una historia que nunca existió. Y además han conseguido engañar a dos actores de la talla de Omero Antonutti ('Padre, patrón' y 'El Sur') y Silvia Munt ('La plaza del Diamante'). Ortueste, Rebollo, Jordá y González nos han engañado. No más oportunidades con dinero público, con mi dinero. Exijo.

La Asociación Independiente de Productores Vascos y el propio Imanol Uribe condenaron públicamente estas críticas pues consideraban

que rebasaban «el derecho a la libertad de expresión entrando en el terreno de los ataques personales». ⁵⁶ Apenas había iniciado la normativa su andadura cuando las voces críticas se alzaban contra las subvenciones. Tampoco resultó del gusto de *La Gaceta del Norte*, que la tildó de «deshilvanada» y de poseer un argumento confuso donde las intenciones de los protagonistas resultan indefinidas. Sin embargo, reconoce el coraje de los cineastas: «¿Ha sido quizá un riesgo excesivo el pretender contar una historia compleja llena de claves a medio apuntar y con una enorme honestidad y valentía? ¿O tal vez solo había que haber hecho una película?». ⁵⁷ Además, achaca su desfavorable acogida a la desafortunada programación del Festival de San Sebastián, que la proyectó justo después de *Ran de Akira Kurosawa*. *Golfo de Vizcaya*, una película compleja en tiempos difíciles, partía maltrecha desde su *Première*. No obstante, las políticas culturales vigentes la premiaron con el reconocimiento de Especial Calidad, el Interés Especial y el Especial Empeño. Gracias al apoyo público, tanto Lan Zinema como Ortueste y Rebollo continuaron produciendo películas hasta 2006 (Tabla 2), constituyendo parte esencial de ese tejido industrial planificado por las administraciones para el mantenimiento de la producción cinematográfica local y nacional.

Un nuevo reglamento.

El 12 de marzo de 1986 el Gobierno vasco creaba la Junta Provisional de Valoración y Calificación Cinematográfica para regular la concesión de subvenciones, aunque seguía sin existir un concurso público para acceder a ellas. Este año, la partida presupuestaria destinada a impulsar la industria cinematográfica alcanzó los 80 millones de pesetas. ⁵⁹ El montante se adjudicará a cinco proyectos: el drama familiar *Viento de cólera* (P. de la Sota), un *thriller* entre pescadores; *Kareletik/Por la borda* (A. Lertxundi), una comedia insulsa; *El polizón de Ulises* (J. Aguirre), que no se llegó a estrenar y que se desarrollaba en el Pirineo vasco «para justificar la subvención»; ⁶⁰ *Kistalezko begia* de Juanba Berasategi, que tampoco se realizó en este periodo y, por último, *El amor de ahora*, primer largometraje de Ernesto del Río, centrado en el drama personal de una pareja de exetarras que regresa al País Vasco.

Este último proyecto *El amor de ahora*, se había presentado a la convocatoria del año anterior concediéndosele 18.000.000 pts. de subvención, pero no pudo ser recepcionada la partida. La productora Sendeja Films había sido constituida en 1985 en Bilbao y había solicitado al Ministerio una subvención anticipada sobre un presump-

Tabla 2. Pervivencia de las productoras relacionadas con los filmes analizados.

Año	Título	Director	Productora (años en funcionamiento)	Lugar
1983	La muerte de Mikel	I. Uribe	Aiete Film (1983-2005) Cobra Film (1979-1988) José E. Alenda (1982-1997)	SS ⁵⁸ MAD MAD
1983	El pico	E. de la Iglesia	Ópalo Films (1983-1991) Gaurko Filmeak (1983-1985)	BCN BI
1984	Los reporteros	I. Aizpuru	Cinematográfica Leitzarrak Cooperativa (1983-1984)	SS
1985	Golfo de Vizcaya	J. Rebollo	Lan Zinema (1977-2006)	BI
1986	El amor de ahora	E. del Río	Sendeja Film (1985-2019)	BI
1988	Ander eta Yul	A. Díez	Igueldo Producciones (1985-1991)	BI
1989	Días de humo	A. Eceiza	Bertan Filmeak (1979-1993)	SS

to de 70.800.000 pesetas para la realización del filme titulado *La barrera francesa*.⁶¹ La resolución del Ministerio de concederle 21 millones de pesetas no fue efectiva hasta noviembre, por lo que Sendeja Films no pudo cumplir los plazos para firmar el convenio con la administración vasca, ya que no disponía de un capital para iniciar la obra, por lo que tuvo que esperar a la siguiente convocatoria. A esta se presentó cambiando el título por el de *El amor de ahora*, además de mejorar aspectos técnicos y artísticos.⁶²

Afinando sus funciones de control sobre el erario público, el Gobierno vasco solicitó un informe externo para *El amor de ahora*. El evaluador consideró que el equipo técnico poseía solvencia suficiente para realizar el guion con dignidad, que las partidas presupuestarias estaban ajustadas a los costes normales e incluso algunas por debajo de los mismos. Sin embargo, afirmaba, su interés y valor comercial eran medianos pues se trataba «de una historia de amor desvaída entre exetarras con un fondo de re-insercción».⁶³ El presupuesto definitivo ascendió a 82.283.000 pesetas y la subvención otorgada fue de 20 millones de pesetas.⁶⁴

Una vez acabado el filme, fue presentado a concurso en el Festival de Valladolid de 1987. Y aunque Ángel Fernández Santos reconocía la belleza lírica de una historia de amor «compuesta con buen pulso y buen gusto»⁶⁵ y la magnífica actuación de Klara Badiola «que lleva casi enteramente el peso de la película y le da emoción, verosimilitud y verdad con una sola mirada», dejaba de distinguir esa autenticidad cuando el filme se adentraba en los «toques políticos insustanciales», empezando aquí una crítica más encarnizada que resultó ser la tónica general de la prensa:

Un guion que no logra romper el cerco del localismo en materia política. A ello hay que añadir otro aspecto también negativo imputable igualmente al guion: que este esquivaba los aspectos más conflictivos que la salida de la clandestinidad supone para los etarras —recordemos la tragedia de Yoyes— y

solo saca a la luz algunos rasgos epidérmicos del dramático fondo de este grave asunto.⁶⁶

La sociedad española dio la espalda a la propuesta de Ernesto del Río. En ese momento poco le concernía una amable historia de amor, o de desamor, entre dos exetarras cuando las víctimas mortales producidas por la banda terrorista superaban las 550. Además, aún seguían hospitalizados parte de los 46 heridos del atentado de Hipercor, perpetrado en junio de 1987, que había segado la vida de 21 personas, cuatro de ellos niños.

Las cuitas de los arrepentidos dejaban impasible al resto de la sociedad. Con amargura, Ernesto del Río se quejó ante la prensa concitada en Valladolid de la imagen «mediatizada que se tenía de Euskadi lo cual, según él, impidió que la película se entendiera en toda su dimensión».⁶⁷ Tampoco se entendió en el País Vasco. Solo 3.500 espectadores tuvieron a bien acercarse a conocer el drama de quienes habían abandonado la lucha armada. En aquellos momentos el gobierno del PSOE había tanteado a HB invitándole a que jugase un papel similar al desempeñado por EE en la reinserción de los *polismilis*, pero la coalición ultranacionalista se negó: la banda no estaba dispuesta a disolverse. El asesinato de Miguel Soloun en 1984 reivindicado por ETAm «por traidor y colaborador de la policía» y el de la propia Yoyes sembraron el terror tanto en la calle como entre los presos etarras. Nadie escapaba a la realidad cotidiana del miedo que funcionaba y repercutía incluso en la industria cinematográfica.⁶⁸

Para quienes reprochaban el Decreto Miró y las subvenciones automáticas, estos fracasos les reafirmaban. Así —aseveraban—, de las 142 películas que habían recibido la subvención anticipada entre 1984 y 1987, solo 42 habían recaudado lo suficiente como para amortizar la subvención. Pero lo peor del caso era el rechazo de los espectadores al cine no comercial, y que en 1988 la cuota de mercado del cine español había descendido en diez puntos porcentuales. Por otra

parte, la política de subvenciones había duplicado los costes de producción entre 1982 y 1986, pasando de una media de 32 millones a los 69,8 millones y, a la vez, en lugar de estimular al capital privado, los productores se habían hecho más dependientes del adelanto de las subvenciones automáticas: si en 1984 las recibían un 4% de las películas producidas, en 1987 lo hacía el 73,9%. En una palabra, esta política de subvenciones alejaba a los cineastas de los intereses del público. Los detractores no apreciaban cómo las subvenciones a fondo perdido permitían que los cineastas continuaran enfrentando al espectador a temas poco amables y complacientes, como era el terrorismo, la violencia política o la crítica social que las películas comerciales raramente hacían, a la vez que se formaban técnicos y artistas para el futuro.

A la convocatoria de 1987, para la que se libraron 92 millones de pesetas repartidos entre seis filmes, no se presentó ningún proyecto relacionado con la violencia política. Sin embargo ese año, por primera vez, el Departamento de Cultura convocó un concurso de guiones al que acudieron siete proyectos resultando ganador «Ander eta Yul» firmado por Ángel Amigo. El premio ascendía a un millón y medio de pesetas.⁶⁹ Con este capital, más los de su empresa, Igueldo Producciones, muy activa desde su constitución en 1985, inició *Ander eta Yul* que dirigiría la navarra Ana Díez, coautora del guion. En este caso, la financiación se hizo en una primera fase a través de la Administración vasca y en una segunda, a través de ETB. El presupuesto presentado ascendía a 101.803.295 pts. La Consejería aportó 36.303.296 pts. en la primera fase y en una segunda, ETB 30 millones más.⁷⁰ Por otra parte, recibió la subvención automática del Ministerio, 15 millones sobre un coste declarado de 110 millones,⁷¹ además de los derechos de antena de TVE.⁷² En esa convocatoria, la de 1987, el Gobierno vasco dispuso la mayor cantidad aportada hasta el momento, superando los 187 millones,⁷³ asignados a cinco proyectos: *Ander eta Yul* (A. Díez), *Días de humo* (A. Ezeiza),

Todo por la pasta (E. Urbizu) y *El anónimo... ¡Vaya papelón!* (A. Arandía) —realizadas en 1989 y 1990 respectivamente—, y *Balearank*, que no se ejecutó. Los tres primeros estaban relacionados con la violencia política.

Finalmente *Ander eta Yul* concurre tanto al Festival de San Sebastián como al de Valladolid de 1988. En el primero, la propia revista del Festival la descalificaba, al tacharla de «oportunistista»,⁷⁴ por ser un filme crítico con ETA: Díez ofrecía un juicio ético negativo en cuanto a las actuaciones del protagonista que asesina a su amigo llevado por el fanatismo. Los medios abertzales la despedazaron ya que mostraba cómo la banda se tomaba la justicia por su mano para acabar con la droga en Euskadi. *Deia*, cercano al PNV, afirmaba: «Los actores hacen lo que pueden con papeles inexistentes y por el film sobrevuela un fatalismo en caras, calles y miradas que convierte a medio Euskadi en un *zombie* desbocado». ⁷⁵ El público asistente al Festival, por su parte, mantuvo un «orientativo» silencio, que disgustó a la directora: «Yo hubiera preferido el pataleo al silencio, porque es un tema tan grave que creo que la gente tiene o debería de tener algo que decir». ⁷⁶

Por otra parte, era la primera vez que un comisario de policía, víctima de un atentado, aparecía en un filme, aunque los guionistas convirtieran el seguimiento del asesino en un asunto personal. Ciertamente representaba a la justicia, pero, como indica la propia Ana Díez: «Su trabajo concreto está motivado, en este caso, por la venganza. Ramón Barea (...) va a perseguir a Ataun hasta la muerte. En este sentido la película es como un *western*». ⁷⁷ En estas fechas, no era aún posible darles el espacio que les correspondía ni a las víctimas del terrorismo —que sumaban 577—, ni a las Fuerzas de Seguridad.

La carrera comercial de *Ander eta Yul* tampoco fue brillante, a pesar de las buenas críticas del resto de la prensa nacional, solo 13.000 espectadores se acercaron a verla, recaudando únicamente 4,7 millones de pesetas.

El final de la década: propuestas fallidas y la rectificación del modelo económico

Antes de acabar la década, tres películas más solicitaron la subvención a la Consejería. *La blanca paloma* (J. Miñón, 1989), no concluyó la solicitud,⁷⁸ y las otras dos fueron dos fuertes apuestas: *Días de humo*, drama producido y dirigido por el máximo defensor del cine euskaldún, Antonio Eceiza, y la comedia *Cómo levantar mil kilos*, con guion del exetarra y después parlamentario por Euskadiko Ezquerria, Mario Onaindía.

El drama de Eceiza pretendía obtener «un apoyo generoso»⁷⁹ por parte del Gobierno vasco, basándose en la intención de cumplir la película «la síntesis vasquidad-universalidad», pues presentaba «la realidad vasca con seriedad y profundidad». Realizada «desde su mismo origen» en euskera, con una presencia «masiva de técnicos vascos y sobre todo actores vascoparlantes que hagan realidad el empleo irrestricto del euskera como idioma de una dramaturgia propia» y, por supuesto «dotada de todos los recursos necesarios para una difusión internacional competitiva». El presupuesto provisional presentado se ceñía a 123 millones de pesetas.⁸⁰ El plan financiero original contemplaba una subvención de 30 millones proveniente del Ministerio de Cultura; 25, del Gobierno vasco, y 40 de los derechos de antena adquiridos por TVE. El 22 de junio de 1988, Bertan Filmeak-Trenbideko Filmeak presentaba el proyecto de producción ante la Junta de Valoración para optar a la subvención. Dentro de las aportaciones fijas en su plan financiero pretendían contar con el «apoyo generoso» de la Consejería, que supondría el 60% de la inversión. A ello se unía 15% de derechos de antena de ETB, otro 10% proveniente del porcentaje en taquilla del Ministerio de Cultura, calculados en 60 millones «cantidad plausible para una película ‘normal’ con resultados ‘normales’ dentro de un abanico que tiene sus mínimos en 20 millones». El 15% restante provendría de la explotación en vídeo, las ventas al extranjero y los recursos propios. Basado en

este plan, el presupuesto definitivo ahora ascendía a algo más de 216 millones de pesetas. La Consejería aprobó una subvención de 25 millones. De un presupuesto a otro, los costes de producción casi se habían duplicado.

Presentada en el certamen donostiarra de 1989 fue galardonada con el *Premio San Sebastián* «por el profundo tratamiento de una realidad contemporánea» y recibiendo por ello la mención de Especial Calidad del Gobierno vasco, retribuida con una prima económica de cinco millones de pesetas. La magnífica crítica de Ángel Fernández Santos:

Eceiza entreteje con los hilos una visión densa y crispada, de tintes muy dramáticos, de la vida actual en el País Vasco. *Días de humo* no es, salvo en dos escenas premeditadamente agresivas contra los nacionalistas vascos en el poder, una película explícitamente política. Pero implícitamente la política está, de manera abrumadora y envolvente, presente en toda ella, en cada plano, en cada situación, en cada personaje y en cada frase.⁸²

demostraba cómo la misma existencia de *Días de humo*, era un hecho irrefutable de la consolidación de la democracia en el Estado español, ya que este apoyaba la realización de un filme decidido a combatirle e incluso a negarlo. Fernández Santos concluía:

El dolor de su país, tal como lo expresa el filme, y como todo dolor colectivo, es un hecho escurridizo, ambiguo, difícil de diagnosticar y de interpretar, pero la imagen ideológica que Izagirre y Eceiza deducen de él en su película no es nada ambigua, sino por el contrario de tiralíneas, casi programática, cosa también legítima: una ataque frontal al sistema político vigente aquí, es decir, a la democracia española.

Pero es esa misma democracia la que ha hecho posible este filme, ya que *Días de humo* está financiado por Televisión Española y por el Gobierno español, a través de sus Ministerios de Cultura y de Interior, que ha permitido la colaboración de sus fuerzas del orden público en el rodaje de la película.⁸³

Días de humo no cubrió ni las mínimas expectativas contempladas por Eceiza. Solamente 51.000 espectadores optaron por verla, dejando en taquilla 17 millones de pesetas. La protección a fondo perdido cada vez resultaba más inviable y recibía más críticas del sector de los productores tradicionales. La guerra entre cine comercial versus cine de calidad o experimental dejaba grandes deudas y cadáveres por el camino.

De hecho, tanto la administración central como la autonómica variaron sus normativas de fomento a la cinematografía. El nuevo ministro de Cultura, Jorge Semprún, publicaba un Real Decreto en agosto de 1989 que obligaba a elegir a las productoras entre las subvenciones anticipadas o sobre recaudación en taquilla. El Gobierno vasco, por su parte, en 1990 creaba Euskal Media una sociedad productora dependiente del propio Gobierno. Su enorme apuesta no había recogido los frutos deseados y las generosas ayudas no habían producido la calidad esperada ni el afianzamiento de una industria vasca consolidada; unos dramas históricos y sociopolíticos demasiado ensimismados con los problemas locales imposibilitaban el crecimiento de empresas sin miras universales y dependientes del erario público.

Conclusiones

Durante los años ochenta del siglo pasado, a pesar de las difíciles circunstancias por las que pasaba Europa en general y España en particular, donde el terrorismo y la crisis económica y social eran patentes, tanto los cineastas como las administraciones públicas apostaron de forma decidida por la cultura propia y su expresión cinematográfica como signo de libertad de expresión y defensa de las especificidades nacionales y regionales frente al cine dominante procedente de Estados Unidos.

Algunos directores y productores, apartándose del cine comercial, arriesgaron su libertad personal y su capital para defender unos principios sociales y denunciar a los diferentes

gobiernos. A su vez, las administraciones establecieron leyes de fomento de la cinematografía que sirvieron para financiar este cine crítico, al objeto de apoyar las industrias nacionales y regionales para proyectar al exterior una imagen de democracia consolidada, aunque las subvenciones estuvieran sesgadas por un determinado dirigismo cultural.

En España, el Ministerio de Cultura y las administraciones autonómicas libraron fondos para financiar un cine nacional y local que mostrara las inquietudes particulares de cada territorio. La comunidad autónoma que más invirtió en el cine, y la que aquí se ha analizado, fue la del País Vasco. Los cineastas vascos aprovecharon esta oportunidad para acercarse desde múltiples perspectivas al tema de mayor preocupación político y social del momento: el terrorismo de ETA. El cine resultó ser un camino para integrar a quienes habían abandonado la violencia y fueron apoyados en sus propuestas por ambas administraciones.

De los 30 largometrajes subvencionados en este periodo por la Administración vasca, siete se centraron en el problema etarra. Aunque el éxito económico no estuviera en el espíritu de la convocatoria, al no despuntar tampoco en calidad las producciones, el Gobierno vasco terminó con la financiación a fondo perdido, lo mismo que hiciera la Administración central. De estas siete películas, solo dos resultaron ser un éxito de taquilla —*La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel*—, y del total de las 30 filmadas con participación del Gobierno Vasco, únicamente cuatro obtuvieron el interés del público, aunque este no fuera el objetivo prioritario.

Estos filmes demostraron que la libertad de expresión había alcanzado cotas impensables pocos años antes. Los Gobiernos aceptaron las críticas de los cineastas, más próximos a negar y combatir su esplendor, aunque no exento de dirigismo. Las administraciones pusieron a disposición de los cineastas unos capitales que la propia industria privada no arriesgaba. Sin ese apoyo nunca se hubiesen realizado estas pro-

ducciones. Aunque no presentaran la equidistancia que actualmente es posible, al negarse el espacio a las víctimas del terrorismo, su existencia desmiente la falta de libertad y el sostén económico a la cinematografía con tintes políticos auspiciada por dichos Gobiernos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRÉSAROBÉ, Javier, *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*, Semana Internacional de Cine, Valladolid, 2004.
- AMIGO, Ángel, *Veinte años y un día*, Igueldo Communication, San Sebastián, 2001.
- ANGULO, Jesús, MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar, SANTAMARINA, Antonio, *Los paraísos perdidos. El cine de Ana Díez*, Fimoteca Navarra, Pamplona, 2012.
- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio, *Dentro de ETA. La vida diaria de los terroristas*, Aguilar, Madrid, 2006.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Casilda; REBOLLEDO ZABACHE, José Ángel; MARÍN MURILLO, Flora, *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*, Fimoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, Donostia-San Sebastián, 1999.
- DE PABLO, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Tecnos, Madrid, 2017.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, *Héroes, heterodoxos y traidores. Historia de Euskadiko Exkerra (1974-1994)*, Tecnos, Madrid, 2013a.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, «El precio de pasarse al enemigo. ETA, el nacionalismo vasco radical y la figura del traidor», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2013b, volumen 35, 89-110.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Domingo, «Análisis cuantitativo del terrorismo internacional en Europa occidental (1968-2008)», *Athena Intelligence Journal*, volumen 4, número 1, 2009, pp. 119-154.
- GUBACK, Thomas, *La industria internacional del cine*, Fundamentos, Madrid, 1980.
- LAQUEUR, Walter, *Una historia del terrorismo*, Paidós, Barcelona, 2003.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina, «Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo», *Cuadernos del Centro Memorial de las víctimas del terrorismo*, número 4, Vitoria-Gasteiz, 2017a, págs. 98-120.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina, «El 'Decreto Miró'

y su repercusión en la producción de películas relacionadas con la violencia de ETA (1983-1989)», *Communication & Society*, volumen 31(3), 2018, pp. 261-278.

- RIAMBAU, Esteve, *La producción cinematográfica a Catalunya*. UAB, Barcelona, 1995.
- RIPOLL, Xavier, «Cataluña», en CAPARRÓS LERA, José María, *Cine español. Una historia por autonomías*, I. Barcelona, PPU, 1998, p. 211-244.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos, *La producción cinematográfica en el País Vasco desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días*, Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 1999.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1985.

NOTAS

- ¹ Este estudio forma parte del proyecto «El terrorismo europeo en los años de plomo: un análisis comparativo» (HAR2015-65048-P) financiado por el Plan Nacional I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad.
- ² http://www.legebiltzarra.eus/pdfdocs/leyes/ley19820010_f_cas.html [11-02-2019].
- ³ *Navarra Hoy*, 19-07-1985. Citado en Roldán, 1999, p. 56.
- ⁴ Guback, 1980, p. 60.
- ⁵ Mi especial agradecimiento a la ayuda facilitada por el personal de ambos archivos.
- ⁶ Véase Martínez, 2017a, p. 98-120.
- ⁷ Sin olvidar los grupos palestinos, libios, y extremistas chiíes que actuaban en Occidente y que cometieron cerca de 200 atentados. Véase Jiménez, 2009, p. 119-154.
- ⁸ <http://www.start.umd.edu/gtd/> [11-02-2019].
- ⁹ Laqueur, 2003, p. 10.
- ¹⁰ En Francia, al iniciarse el curso 1967-68 se enduccionaron las protestas contra el Plan Fouchet, presentado por el ministro de Educación, por el que se acercaban los estudios superiores a los intereses de las empresas y se establecían sistemas de selección para determinadas carreras.
- ¹¹ Con este nombre, la banda se mantuvo activa hasta el 20 de junio de 1999. En total se le atribuyen 34 muertes.
- ¹² Un compendio en el DVD *Le cinéma de mai 68. Une histoire. Volume I y II*. Paris, Montparnasse, 2009.
- ¹³ Guback, 1980.

- ¹⁴ <https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions> [11-02-2019].
- ¹⁵ Guback, 1980.
- ¹⁶ Durante la Transición se acentuó esta tendencia, y si en 1975 la cuota de mercado nacional era del 28,74%, un punto menos que en 1970; cinco años después, en 1980, había descendido hasta el 20,18%. *Boletín Informativo del Control de Taquilla*, Dirección General de la Cinematografía, 1980.
- ¹⁷ Véase Martínez, 2018, p. 261-278.
- ¹⁸ Assia, Augusto, «Técnicas de infiltración», *La voz de Galicia*, 11-01-1985.
- ¹⁹ Riambau, 1995, p. 7.
- ²⁰ Ripoll, 1996, p. 241.
- ²¹ Zunzunegui, 1985, p. 382.
- ²² De Miguel, 1999, p. 287.
- ²³ Roldán, 1999, p. 59.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Se incluyen 30.000.000 pts. procedentes de ETB y 1.500.000 del concurso de guiones que ganó Ángel Amigo.
- ²⁶ Hubo donativos de los propios *polismilis*. Fernández, 2013a, 138.
- ²⁷ Aguirresarobe, 2004, p.60.
- ²⁸ Fernández, 2013b, p. 99.
- ²⁹ Amigo, 2001, p. 40.
- ³⁰ Aguirresarobe, 2004, p. 85.
- ³¹ AGAP-CAE. *Cultura*, 40, 1572. Carta del Director de Apoyo a la Creación Cultural, Imanol Olaizola Etxeberría, al Departamento de Hacienda solicitando la libración de cinco millones de pesetas con cargo al Capítulo 4–Trasferencias corrientes–según el Art.º 46 en concepto de «Fondos de protección a la organización Cinematográfica a Ángel Amigo. Vitoria-Gasteiz 01-10-1981.
- ³² Incluida la propia ETAp. Véase De Pablo, 2017, 193. Varios de los fugados participaron en el filme como asesores o interpretándose a sí mismos.
- ³³ AGAP-CAE. *Cultura*, 40, 1572. *La fuga de Segovia*. Liquidación del presupuesto de 1981.
- ³⁴ AGAP-CAE. *Cultura*, 40, 1572. Carta de Ángel Amigo a la Consejería de Cultura del Gobierno vasco. San Sebastián. 18-11-1982.
- ³⁵ AGAP-CAE. *Cultura*, 40, 1572. Pablo López en *La guía del ocio* de Barcelona. (S.F.)
- ³⁶ *El País*, 29-01-1982.
- ³⁷ Las películas más taquilleras de ese año fueron *Cristóbal Colon de oficio descubridor* y *Todos al suelo*, ambas de Mariano Ozores, duplicaron la recaudación de *La fuga de Segovia*.
- ³⁸ AGAP-CAE. *Cultura*, 40, 1572. Carta de Ángel Amigo a la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco. San Sebastián, 16-01-1981.
- ³⁹ Roldán, 1999, p. 93. Varios *expolismilis* formaron parte de los elencos y personal técnico de estas primeras películas. Ortueste y Regollo también indicaron que «la gente del hierro» gozaba de ciertas prerrogativas.
- ⁴⁰ De Pablo, 2017, 193.
- ⁴¹ AGAP-CAE. *Cultura*, 21, 439. 83-2. Convenio para la ayuda de *La muerte de Mikel*. [1982].
- ⁴² La penalización sería gravada con un 1% diario del importe de la suma concedida a partir del décimo día y del 5% a partir del mes, restándose del último libramiento.
- ⁴³ AGAP-CAE. *Cultura*, 21, 439. 83-2. Convenio para la ayuda de *La muerte de Mikel*. S. F.
- ⁴⁴ De hecho, no hacía ni cinco años que la homosexualidad en España había sido despenalizada por la ley 77/1978 que modificaba la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, vigente desde agosto de 1970.
- ⁴⁵ AGAP-CAE. *Cultura*, 21, 439. 83-2. Guion de *La muerte de Mikel*.
- ⁴⁶ Aguirresarobe, 2004, p. 98.
- ⁴⁷ AGA, 42/3569, 45. 30-12-1983.
- ⁴⁸ AGA, 42/3569, 45. 18-10-1984.
- ⁴⁹ AGAP-CAE. *Cultura*, 22, 439. 83-2. Carta de Eloy de la Iglesia al Consejero de Cultura Ramón Lavalle, 12-02-1983.
- ⁵⁰ AGAP-CAE. *Cultura*, 22, 439. 83-2. Carta de Pérez Giner al Vice-Consejero de Educación y Cultura. 10-05-1983.
- ⁵¹ AGAP-CAE. *Cultura*, 21, 439. 83-5. *Los reporteros*. Sinopsis.
- ⁵² <http://www.euskomedia.org/aunamendi/101295> [11-02-2019].
- ⁵³ AGA, 42/3575, 65-83 N.
- ⁵⁴ En 1974 Javier Rebollo y Juan Ortueste crearon Zoom Cinematográfica con la que realizaron cerca de 600 spots publicitarios y documentales. En 1977 pasó a denominarse Lan Zinema. AGAP-CAE. *Cultura*, 23BIS, 440. *Golfo de Vizcaya*.
- ⁵⁵ *El Correo*, 19-09-85.
- ⁵⁶ Carta al director. *El Correo Español-El Pueblo vasco*, 23-09-85.
- ⁵⁷ *La Gaceta del Norte*, 19-10-85.
- ⁵⁸ Siglas: Barcelona (BCN), San Sebastián (SS), Madrid (MAD), Bilbao (BI).
- ⁵⁹ De Miguel, 1999, p. 39.

- ⁶⁰ Roldán, J. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/el-polizon-del-ulises/ar-150073/> [11-02-2019].
- ⁶¹ AGA, 42, 3926, (244-85N).
- ⁶² AGAP-CAE. Cultura, 7, 467. *El amor de ahora*. Carta de Luis Eguiraun a Valeriano Yarza, director de Creación y Difusión Cultural, 19-02-1986.
- ⁶³ AGAP-CAE. Cultura, 7, 468. *El amor de ahora*. Informe de Carlos Orengo, 22-07-1986.
- ⁶⁴ AGAP-CAE. Cultura, 7, 468. *El amor de ahora*. Convenio, 17-10-1986.
- ⁶⁵ *El País*, 28-10-1987.
- ⁶⁶ *El País*, 28-10-1987.
- ⁶⁷ Roldán, <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/el-amor-de-ahora/ar-150083/> [11-02-2019].
- ⁶⁸ Domínguez, 2006, 287-288.
- ⁶⁹ AGAP-CAE. Cultura, 15, 6437. *Ander eta Yúl*. Resultado del concurso de guiones. 14-10-1987.
- ⁷⁰ AGAP-CAE. Cultura, 15, 6437. *Ander eta Yúl*. Carta de Ángel Amigo a Joseba Arregui. 22-05-1988. Antes de iniciarse el rodaje hubo bastantes problemas con ETB que quería emitir previamente a TVE, y esta amenazaba con rescindir el contrato de derechos de antena. Por otra parte, el Gobierno vasco no aceptó la ejecución definitiva del presupuesto, pues había una desviación superior al 10%, por lo que los gastos sin justificar no se computaron en la segunda parte de la subvención entregada a través de ETB y se bajó el beneficio industrial para estar dentro de la legalidad.
- ⁷¹ AGA, 42, 3926, (244-85N).
- ⁷² Hasta el 2 de febrero de 2019 TVE no emitió esta película.
- ⁷³ De Miguel, 1999, p. 39.
- ⁷⁴ Tres días antes de la proyección el 17-9-1988, ETA había asesinado de un tiro en la nuca al hostelero José Luis Barrios, hijo de un exconcejal del PSE-PSOE de Santurce por considerarle un «agente activo de la red de distribución de droga y por colaborador e informador de las fuerzas de ocupación». *Deia*, 10-11-2017.
- ⁷⁵ *Deia*, 20-09-1988.
- ⁷⁶ *El País*, 21-09-1988.
- ⁷⁷ Angulo, 2012, 129.
- ⁷⁸ AGAP-CAE. Cultura, 15, 470. *La blanca paloma*. Petición de subvención. Sobre un presupuesto de 124.120.000 pesetas, Juan Miñón el director requería el 25% de ayuda. El procedimiento resultó inconcluso.
- ⁷⁹ AGAP-CAE. Cultura, 34, 1991. *Ke aerteko egunak (Días de humo)*. Propuesta técnico artística.
- ⁸⁰ AGAP-CAE. Cultura, 34, 1991. *Días de humo*, 16-12-1989.
- ⁸¹ AGAP-CAE. Cultura, 34, 1991. *Días de humo*.
- ⁸² *El País*, 21-09-1989.
- ⁸³ *Ibidem*.

