



# PRISMA SOCIAL N° ESPECIAL 2

## INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y ESTUDIOS DE GÉNERO

SEPTIEMBRE 2017 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 315-335

RECIBIDO: 7/7/2017 – ACEPTADO: 11/9/2017

### RETOS IDENTITARIOS EN *UN OTOÑO SIN BERLÍN* (2015), DE LARA IZAGIRRE

IDENTITY CHALLENGES IN *UN OTOÑO  
SIN BERLÍN* (2015), BY LARA IZAGIRRE

---

DAVID PÉREZ SAÑUDO.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – GECA (MADRID, ESPAÑA) Y UNIVERSITÉ PARIS  
IV-SORBONNE – CRIMIC (PARÍS, FRANCIA)- ESTANCIA 2016

DAVIDPER@UCM.ES



prisma  
social  
revista  
de ciencias  
sociales

## RESUMEN

La primera película de Lara Izagirre, *Un otoño sin Berlín*, se enmarca dentro de un discurso en el que (según nuestra hipótesis) la tendencia hacia la representación de lo transnacional, se opone a los valores nacionalistas vascos, que tienden a resistirse. Utilizando la metodología de Saskia Sassen (2006), será necesario investigar la cuestión por partes y no como un todo. Además, el hecho de que sea una directora la que narre la historia de una mujer protagonista recibe y provoca (de forma recíproca) una influencia concreta (y diferente a hipotéticos casos masculinos) por parte del (y en el) entorno.

## ABSTRACT

The first film of Lara Izagirre, *Un otoño sin Berlín*, is framed into a discourse where a tendency towards transnational representation is opposed to national basque values, according to our hypothesis.. Since this study is based on Saskia Sassen methodology (2006), this question will be necessarily explored by sections and not as a whole. In addition, the fact that the film director is a woman, presenting a story whose main character is also a woman, and provokes, reciprocally, a specific influence (and different to hypothetic male cases) by (and in) the setting.

## PALABRAS CLAVE

Lara Izagirre; nacionalismo; cine vasco; transnacionalismo; mujer; directora.

## KEYWORDS

Lara Izagirre; nationalism; basque films; transnationalism; female; director.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la edición de 2015 del Festival Internacional de cine de San Sebastián se estrena *Un otoño sin Berlín*, debut en el largometraje de la directora de Amorebieta (Vizcaya), Lara Izagirre, después de una etapa en el mundo del cortometraje. La película consigue una mención especial a la interpretación de Irene Escolar en el festival vasco y el Goya a la mejor actriz revelación para la propia intérprete. En la figura de Escolar, que juega el rol de protagonista de esta historia, June (joven veinteañera retornada al pueblo después de unos años en el extranjero), recae el peso sobre el que se plasma el discurso de Izagirre y, en consecuencia, el motivo de este estudio. Este título ofrece diversas posibilidades de profundización en cuestiones identitarias desde dos prismas que, a priori, son totalmente diferentes, pero que confluyen y se entrecruzan constantemente: por un lado, la identidad nacional; por otro, una representación de la mujer en relación al entorno, que nos brinda una interesante plasmación del universo femenino en la pantalla y que permite acercarnos a esa 'otra' identidad, la femenina, que, si no está en conflicto, sí que se re-configura año a año y, a través del cine, película a película, va a su vez cuestionando (y haciendo que se autocuestione) la representación fílmica de la masculinidad.

Lara Izagirre es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, continuando sus estudios en la New York Film Academy y en la EICTV de Cuba. Realizó el Máster de Guion de la ESCAC (Barcelona), donde comenzaría a gestarse el guion de *Un otoño sin Berlín*<sup>1</sup>. En 2010 se funda su productora Gariza Films para la que ha dirigido algunos cortometrajes<sup>2</sup>, antes de desarrollar el proyecto de *Un otoño sin Berlín*. La película (único largometraje de Izagirre hasta la fecha), según los datos del ICAA contó con 19610 espectadores y una recaudación de 94.835,42€.<sup>3</sup>

Como se ha insinuado más arriba, esta película se construye a través de una representación de la mujer definida, de manera sustancial, por su relación con el territorio. No hay espacio en este artículo para indagar en la proximidad entre el film de Izagirre y algunas primeras películas de otras directoras de la cinematografía estatal: *Tres días con la familia* (2009), *Julia íst* (2017), *María (y los demás)* (2015)... Sin embargo, al igual que en estos tres títulos, la mujer protagonista de *Un otoño sin Berlín*, June, evoluciona en íntimo vínculo

1 Información extraída de la web de Gariza Films, productora de la propia directora: <http://www.gariza-films.com/lara-izagirre-es>.

2 En 2010 rueda en Brooklyn (Nueva York) el cortometraje *Bicycle Poem*, rodado en 8 mm; En 2011 escribe y dirige el cortometraje *Kea*, que pasaría por festivales como el Festival Internacional de Documental y Cortometraje de Bilbao -ZINEBI en la edición de 2012; en 2013 dirige un corto sobre un postre del cocinero Eneko Atxa, titulado igual que el propio plato: Larroxa.

3 Datos consultados por última vez el 16 de Agosto de 2016: [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000048435&brscgi\\_BCSID=c1b6e603&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000048435&brscgi_BCSID=c1b6e603&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle)

con el espacio que ocupa, en el sentido más territorial, más físico, más geográfico. Quizás la pertinencia de los estudios sobre el nacionalismo y la comparativa y análisis con 'lo transnacional' no serían tan oportunas si el municipio al que regresa June fuera otro. Pero June vuelve a Amorebieta. Esto es, un pueblo de Vizcaya. Un pueblo vasco. ¿Resulta esto relevante para la historia en un relato que, a priori, no tiene una implicación voluntaria en la política vasca? ¿Tiene algo que ver el retorno del exilio de June con la situación concreta de Euskadi? Aquí hayamos las principales preguntas que nos llevarán a definir los objetivos.

## 2. OBJETIVOS

El film nos ofrece un personaje femenino en el rol principal. Aquí ya hay una primera decisión de guion: una mujer, y no un hombre, como sujeto principal. Teniendo en cuenta que la película se articula en torno a las vivencias de este personaje (June), nos posicionamos en el punto de partida en el que se desarrolla el conflicto entre una tendencia transnacional y la resistencia de los valores nacionalistas. La génesis que origina esta línea de investigación se sitúa en una serie de elementos presentes en la película y que permiten cuestionarse sobre la influencia y la relación del personaje con el territorio, en el sentido nacional, al situarse la acción en un pueblo de Vizcaya. Estos elementos son: a) el idiomático: a pesar de que la lengua vehicular es el castellano, existen fragmentos o al menos palabras en euskera, francés, alemán e inglés; b) el territorial: el personaje principal, June, vuelve a casa después de pasar un tiempo en el extranjero. El espacio se muestra autóctono, en el sentido estricto, y en oposición a la caracterización multiculturalista del personaje; c) la propia idea de exilio, que lleva aparejada la de retorno después del exilio. Con todo esto, lo que sería conveniente cuestionarse es: ¿De qué manera la identidad colectiva afecta a la construcción personal? ¿Y de qué manera una identidad individual modifica, si es que puede, el entorno?

Debemos plantear entonces, como objetivos de la investigación, ser capaces de concluir: a) si el retrato del personaje de June viene influenciado por el nacionalismo vasco hasta el punto de que su exilio pueda deberse a la magnitud que dicho movimiento político e ideológico han provocado en ella y su entorno; b) si la June que regresa es portadora de una ideología opuesta al nacionalismo vasco y determinada por la movilidad internacional y por una conciencia transnacional.

Es importante señalar que nos referimos al País Vasco como nación por estar aludiendo a lo cinematográfico y también porque se trata de hacer un análisis en el que cobran relevancia la existencia o ausencia de un mensaje ideológico nacionalista vasco. No se pretende entrar aquí en la reflexión acerca de si el País Vasco debe o no ser considerado

como nación. A tal efecto, este estudio parte de la creencia científica (no unánime) de que el País Vasco es una nación.<sup>4</sup>

### 3. METODOLOGÍA

La metodología escogida para estudiar esta película debe permitirnos diseccionar en profundidad cuestiones que aparentemente nos ofrecen una conclusión evidente pero que, como vamos a ver más adelante, requieren, en contra de lo que pueda parecer en un principio, de un análisis detalle a detalle de las secuencias del film. Si se atiende al punto de partida de la película observamos que hay un personaje casi nómada, que abandonó su municipio y ahora vuelve a él por un corto espacio de tiempo en el que trabajará enseñando una lengua extranjera a un niño (francés), y que establece su propia regla, la de marcharse al extranjero como una necesidad imperiosa. Estos son condicionantes que permitirán cuestionar la extendida idea de que la globalización contribuye a eliminar el sentido de la configuración del mundo en base al Estado-Nación, por tomar las ideas de Saskia Sassen (2010).<sup>5</sup> En este sentido, podríamos afirmar, a priori, que *Un otoño sin Berlín* podría definirse como una película de aroma transnacional. No obstante, como se anunciaba al inicio de este párrafo, hay que cuestionarlo punto a punto, y se detectan elementos que posibilitan hablar de cine aperturista e intercultural y otros que presentan una fuerte defensa del valor nacionalista. Y es de Sassen de quien tomamos ese afán por no estudiar el objeto como 'un todo' sino parte a parte, situando cada secuencia, personaje o decisión de guión ante el juicio de los estudios del nacionalismo, de la transnacionalidad y de la comunidad.

Aplicando por lo tanto la metodología de Sassen, es necesario aquí detectar qué elementos hablan en pro y en contra de una supuesta difusión de las fronteras y, por otro lado, debemos partir de un análisis previo que condicionará el punto anterior: esto es, verificar

4 Este artículo asume el País Vasco como nación aceptando las tesis de David Copp, según el cual una nación debe contar con 1) una historia y una tradición común con las que de forma subjetiva se identifican los connacionales; 2) Entre los miembros de la nación existe un «deseo» estable y prolongado en el tiempo de constituir un Estado (si bien luego puedan darse otras opciones, como podría ser, por ejemplo, federarse con otros territorios; es decir, no pensar en la constitución de un Estado como algo absoluto. 3) Es necesaria la existencia de una dimensión política. Esto es algo fundamental para entender que, por ejemplo, Quebec sea una nación mientras que el País de Gales no lo sea. (2014:41-44)

5 Saskia Sassen demuestra que no se puede generalizar a la hora de aceptar que el mundo camina hacia lo postnacional y que la idea de globalización adquiere cada vez más relevancia e influencia en un mundo en el que la globalización va en aumento. Contrariamente a ello, Sassen indica que hay que estudiar cada elemento por separado, que resulta imposible la generalización e indica que en la actualidad «determinados elementos del territorio, la autoridad y los derechos se están reensamblando en configuraciones globales novedosas. (...) Lo que antes se aglutinaba y se experimentaba como condición unitaria (el ensamblaje nacional del territorio, la autoridad y los derechos) hoy se muestra cada vez más como un conjunto de elementos separados, con distintas capacidades de desnacionalizarse.(Sassen. 2006:26)

cuándo la mujer se sitúa en una posición de igualdad respecto al hombre y cuáles dejan entrever una necesidad de reafirmación de aquella respecto a este. Es decir, será necesario diseccionarlo y no entenderlo como un todo.

Para el estudio de la cuestión territorial y nacional expuestas a debate sobre esta película, se tratará de oponer el pensamiento de Charles Taylor al de Amartya Sen, por considerar dos opciones fundamentales de un pensamiento próximo a la corriente *comunitarista* y a la *liberal*, respectivamente, en cuanto a la crítica al nacionalismo se refiere. Al mismo tiempo, consideraremos la aproximación al cine español que autores como Jean-Claude Seguin o Nancy Berthier han realizado desde el estudio de 'lo nacional', es decir, de la cinematografía como cuestión nacional.

La investigación del cine vasco desde los Estudios Culturales obliga a recurrir a María Pilar Rodríguez y Rob Stone (2015), autores de la principal obra en este sentido: *Cine vasco. Una historia política y cultural*. Mencionaremos más adelante la distinción entre cine vasco de ciudadanos y cine vasco de sentimiento que la pareja de autores exponen.

Por lo que respecta al estudio del cine dirigido por mujeres y por la investigación sobre cuestiones de género aplicadas al cine, es necesario recurrir al proyecto y a los referentes académicos proporcionados por GECA y por el Prof. Francisco A. Zurian.

## 4. CONTENIDO. ANÁLISIS FÍLMICO

### 4.1. Contexto: La mujer y su entorno

*Un otoño sin Berlín* narra la historia de June, una joven que vuelve a su pueblo, Amorebieta, donde se reencuentra con su hermano y con su padre, con quien guarda una relación delicada y complicada, y con su novio, que aun arrastra las consecuencias de la ruptura y que lleva una indescifrable cantidad de tiempo sin salir de casa. La película nos impone muy pronto una cuenta atrás: June estará poco tiempo en el pueblo, no hay un porqué, ni una razón dada, pero se va a marchar a Berlín. En el proceso de recuperación de la relación con su ex novio, sale a la palestra la vieja idea de irse juntos a la capital alemana. La inevitabilidad de marcharse, de abandonar su pueblo natal, sus raíces y (no podemos pasarlo por alto) el País Vasco. June regresa a Amorebieta después de un tiempo en el extranjero (como espectadores no sabemos cuánto). El primer interrogante que se nos presenta es el siguiente: ¿por qué se ha marchado? No se nos brinda una respuesta definida a esta pregunta y en nuestro intento por conseguirla, veremos como esa argumentación sobre la marcha (el exilio) que nos lleva a lo nacional (cambiar de país, de nación) podría tener mucho que ver con lo que para June, esa mujer en concreto, significa ser mujer en

relación a los hombres de su entorno. Y es que, el planteamiento de la película parece muy claro: June regresa y tiene que reparar las relaciones deterioradas con dos de las personas más importantes de su vida (o de esa vida pasada): su ex novio Diego (Tamar Novas) no le habla, no sale de casa y arrastra un comportamiento enfermizo; su padre (Ramón Barea) tampoco tiene una relación cordial con la hija. June sí que guarda una buena relación con su hermano, menor de edad y que, como su padre, ha permanecido en el hogar familiar.

Podemos extraer algunas interpretaciones del comportamiento observado en estos personajes que han esperado a June en Amorebieta, en el pueblo *bizkaitarra*.

a) La ausencia de la madre hace que el padre de June asuma un rol tradicionalmente destinado a la mujer (es, por ejemplo, el encargado de cocinar) y de hecho, la comida sirve como gran acto de reconciliación en una sutil secuencia que recuerda al desenlace de *Una historia de violencia* (David Cronenberg).<sup>6</sup>

b) A Diego algo le impide salir de casa, no sintiéndose comfortable fuera de las paredes del entorno doméstico. De hecho, ni siquiera su madre le ha visto en mucho tiempo. Esto deriva en una forma de comportarse totalmente pasiva. Desde que llega June, será ella la que propondrá, la que tratará de ser el motor de una relación que, por momentos, llega a darse una nueva oportunidad. ¿Por qué Diego no sale del hogar? El hecho de que este personaje no abandone la casa en la que vivía con June antes de que se fuera (ella aun guarda una copia de la llave) cabe preguntarse si esto se debe a algún tipo de dependencia extrema. Es solo cuando June regresa, que él vuelve a hacer amagos de activarse. Diego nos presenta una masculinidad interrogada a sí misma, inusual, alejada del comportamiento hegemónico masculino, a mucha distancia de la representación habitual del hombre. Una crisis de masculinidad cuyos efectos se exhiben abiertamente ante la posibilidad de la relación amorosa: Diego no es capaz de dominar la situación, de ser el sujeto principal. Es un claro ejemplo de ese hombre que debe aceptar otros modelos, como anuncia Zurian (2014) en *Diseccionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad*.

c) Al margen de la buena relación que June y su hermano parecen haber mantenido siempre, hay un personaje que se antoja decisivo en esta investigación: la mejor amiga de June, que va a tener un hijo. Este hecho viene presentado como el gran proyecto de vida de la amiga, algo que ofrece a June la posibilidad de vivirlo como acompañante (acudirá junto a su amiga a una clase de formación pre-parto).

Con este contexto podemos fácilmente entender que June es un personaje más móvil (en lo que se refiere a movilidad internacional) que los sedentarios padre, hermano, novio y

<sup>6</sup> En *Una historia de violencia* (David Cronenberg, 2006), la película acaba con una silenciosa cena que sirve como reconciliación. El hecho de poner el plato y los cubiertos, servir la comida y cruzarse una mirada vale para que el personaje protagonista interpretado por Viggo Mortensen se reconcilie con mujer e hijos.

amiga. ¿Cómo de relevante es que sea la chica la que se ha marchado (y volverá a marcharse al final de la película)?

Algo parece claro: la inevitabilidad de la marcha puede interpretarse como un rechazo a la vida existente en ese pueblo en el que su relación está marcada por las personas arriba descritas: un padre, un hermano, un novio y una amiga (al margen del niño al que le enseña, contra su voluntad, francés). Es decir, cuatro personas que no han salido del municipio contra las que aparece la decisión de June de exiliarse de nuevo sin un condicionante que la obligue a ello. ¿Cómo puede interpretarse esto? En esta primera película de Izaguirre se aprecia lo que indica Carmen Arocena (2015:235) en relación al cine de Gracia Querejeta, que indica que la directora «ha analizado de manera recurrente temas como la ruptura y la recomposición de las relaciones familiares, el peso de los acontecimientos del pasado en el presente, (...) o el inevitable regreso a los orígenes como única posibilidad de ordenar la desestructuración del momento presente.» Es en este último punto (lo relativo al regreso a los orígenes) donde hemos podido definir a June y es ahí donde, como veremos, tendremos que buscar el significado de determinados aspectos que obligan a confrontar lo nacional y lo transnacional.

## 4.2. Lo transnacional y lo nacional, por partes

### 4.2.1. Consideraciones previas

Si como indica Jean-Claude Seguin (2007) el cine siempre ha tenido una estrecha relación con lo nacional<sup>7</sup>, este vínculo debe de ser tenido en cuenta a la hora de estudiar una posible evolución hacia lo global. Si hablamos de cine transnacional, el estudio debe de hacerse en clave identitaria y nacional. Ahora bien, no es menos cierto, que el poder del cine (y de la televisión) es muy elevado si de construir conductas sociales y estereotipos hablamos. Su poder va en aumento y «su papel no ha hecho otra cosa que crecer como dispositivo no solamente de consumo y entretenimiento sino también como dispositivo cultural al reflejar, representar pero también producir, proponer y extender dichos modos y estilos de vida, pensamiento, transformación y visión que por un lado permite la identificación del espectador (consumidor) puesto que se ve (en todo o en parte) representado y, por otro, le impela a un replanteamiento de su propia visión, lo que le permite ir transformando la cosmovisión social» (Zurian. 2013:157-158). Algo de esto existe, sin duda, cuando una mujer dirige una película en un contexto en el que la inmensa mayoría de los filmes están dirigidos por hombres. Y por supuesto, algo se cuestiona cuando la narrativa, los personajes con los que el espectador se identifica o la visión de una directora difiere de las constantes que caracterizan la cinematografía del lugar en cuestión. Los menos de

<sup>7</sup> Lo explica en su capítulo del libro editado junto a Nancy Berthier *Cine, nación y nacionalidades en España*.



20000 espectadores que según el Ministerio de Cultura español recaudó la película no parecen excesivos como para que el título incida en esa transformación de la que habla Zurian. Sin embargo, es necesario atrevernos a decir algo al respecto: una cinematografía no es la suma de muchas películas concretas, sino el conjunto de las películas como tal, es decir, la totalidad y no la suma de piezas artísticas individuales<sup>8</sup>. En este sentido, lo que de *Un otoño sin Berlín* saquemos en claro será clave para entender la obra en particular (el testimonio individual, la pieza artística), pero no podemos perder de vista que también incluirá información sobre la cinematografía incluso si, cuando fuera el caso, fuera la excepción a la regla.

#### 4.2.2. Elementos que permiten hablar de trans-nacionalidad

##### a) Existe un uso idiomático absolutamente libre

June vuelve a Bizkaia después de mucho tiempo fuera. Su idioma vehicular es el castellano. Ella dará clases de francés a un niño que se va a examinar para entrar al liceo francés. En una secuencia, explica la diferencia entre *bleu* (azul en francés) y *blue* (azul en inglés). En casa, con su novio Diego, pronunciará frases en alemán. En su día a día, introduce algunos vocablos en euskera, idioma que también escuchamos cuando le cantan el cumpleaños feliz (*Zorionak zuri*) a June. Este cambio idiomático se da con gran facilidad, sin connotaciones políticas o territoriales más allá del aquí y el afuera, como un todo, pero entendiendo el aquí como el pueblo, no como la región o el país.

El idioma, ha sido históricamente un vehículo de representación de fragmentos de la sociedad y tiene un gran interés en la historia del cine vasco. Por poner algunos ejemplos seleccionados de entre gran variedad de ellos, en *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), el euskera parece pertenecer solo a lo próximo a la izquierda abertzale, pues es un idioma que emplean únicamente Urko, el mejor amigo del protagonista, con su padre, dirigente de la Izquierda Abertzale. Por otro lado, en *Kutsidazu bidea, Ixabel* (Fernando Bernués y Mireia Gabilondo, 2006)<sup>9</sup>, el castellano es un idioma que va perdiendo importancia a medida que avanza el film y, en cierto momento, aparece ligado a la guardia civil, que además se muestra con bastante agresividad. En *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo, 2014), si bien

<sup>8</sup> Esta idea vendría a ser una aplicación a la cinematografía de lo que desde la historiografía bien distingue Josefina Cuesta en *La Odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX* cuando recuerda que la suma de las memorias individuales no constituyen la memoria colectiva. Esta es una memoria compartida por todos sobre la que no existe decisión indivisual directa. (Cuesta. 2008:70-71). En sociología, en base al mismo razonamiento, Dominique Schnapper afirma que las elecciones no son la suma de los votos individuales de un territorio, sino la decisión colectiva. Es decir, el individuo no tiene capacidad de decisión sobre ello sino que corresponde al conjunto de la ciudadanía. (Schnapper, 2007)

<sup>9</sup> En la propia *Kutsidazu Bidea, Ixabel*, la gran prueba que deberá superar el protagonista para conquistar a «su amada» será lanzarse con un bertso, es decir, dominar el euskera al máximo nivel.

ajustado por los hechos acontecidos, el euskera y el castellano están bien diferenciados según quién lo habla. Lo mismo ocurre con *Fuego* (Luis Marías, 2014) y con *Negociador* (Borja Cobeaga, 2014), película esta última en la que el guionista y director hace incluso comedia de algunas incongruencias en el uso del euskera y el castellano para referirse a algo concreto. Incluso en la reciente *Gernika* (Koldo Serra, 2016), el babel lingüístico en el Bilbao de la Guerra Civil española es impresionante: inglés, castellano, euskera, alemán... Este último título se asemejaría más al caso que propone Lara Izagirre donde lo idiomático es mucho más complicado de caracterizar. El hecho de que el euskera no tenga una presencia masiva en Amorebieta (pueblo reconocidamente *euskaldun*) posiciona a esa June políglota en una situación más ambigua o, podría ser, más españolizada.

### **b) La falta de definición y descontextualización del territorio**

El personaje de June ha viajado, ha vivido en el extranjero, pero no se definen los lugares. Del mismo modo, el regreso al pueblo se define como una vuelta a las raíces, pero aparece desprovisto de contextualización territorial. No se incide en lo vasco, como tampoco se define Berlín con una ciudad alemana (no es una urbe totalmente diferenciada por su extranjería). Se hace referencia al cambio de lugar o a la permanencia en el sitio, pero no se plantea desde una posición identitaria. Así lo percibe también Mikel Insausti, crítico del Diario Gara, al decir en una crítica del 15 de noviembre de 2015 que «El resto del cadencioso metraje tiene un aire entre nostálgico y triston, que refleja el transcurrir de los días grises en una Zornotza (Amorebieta en euskera) vaciada de su carga cultural más identitaria, en aras de la pura abstracción o universalización ambiental»<sup>10</sup>. En este sentido, Josu Eguren, crítico de El Correo, un día más tarde, también se refiere de pasada al decir que *Un otoño sin Berlín* es «Un amargo cuento de hadas repleto de lagunas intencionadas. ¿Qué rompió el alma de ese joven aislado del mundo interpretado por Tamar Novas? ¿Por qué regresa June (Irene Escolar) al pequeño pueblo natal del que huyó con destino a 'Berlín'?»<sup>11</sup>

Rob Stone y María Pilar Rodríguez (2015) han aplicado al cine vasco una distinción reciente que dividiría la producción vasca entre el viejo *cine vasco de ciudadanos* y el nuevo *cine vasco de sentimiento*. Si el primero venía determinado por unos patrones y unas características muy estrictas para establecer lo considerado como cine vasco, a veces incluso en forma de condicionantes jurídicos (lugar de nacimiento del director, obligatoriedad del euskera, temática exclusivamente vasca...), el nuevo cine de sentimiento amplía la cuestión y parece invitar a expandir el concepto de cine nacional, compaginando el interés por lo más profundo de la cultura y la política vasca con influencias externas, el pensamiento transnacional, el interés por otras regiones o la convivencia entre personajes

10 [http://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2015-11-15/hemeroteca\\_articulos/la-dificultad-para-encontrar-un-lugar-en-el-mundo-real](http://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2015-11-15/hemeroteca_articulos/la-dificultad-para-encontrar-un-lugar-en-el-mundo-real)

11 <http://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/cine/201511/16/otono-berlin-20151116151845.html>

heterogéneos. Desde este punto de vista, estos elementos citados describen *Un otoño sin Berlín* como una película enmarcable dentro del cine vasco de sentimiento.

### 4.2.3. Elementos de resistencia del sentido del Estado-Nación

#### a) El exilio del territorio nacional

Cuando pasados varios minutos del metraje se lanza la idea de ir a Berlín y poco a poco, el objetivo del personaje principal de la película plantea su devenir como una cuenta atrás hasta el día en el que se marcha, la directora aporta un significado muy concreto y un mensaje crucial. June se va y espera que Diego la acompañe. Sin embargo, la decisión de marcharse se toma (tal y como hemos indicado) como un acto casual, como algo que se plantean repentinamente. No hay un trabajo ni una obligación concretos que la obliguen a marcharse. Por otro lado, tampoco existe algo determinante que le haya obligado a volver, ni siquiera la potencial reconciliación con su padre o con su novio, que vienen dados de forma progresiva pero no se presentan como el motivo por el que ella regresa. Con todo esto, estamos presenciando la vida de una protagonista que ha huido al extranjero en el pasado, que vuelve por un espacio de tiempo muy breve y que se autoimpone la obligación de marcharse de nuevo al extranjero, ahora a Berlín. Es este último motivo el que nos da la pista de que el lugar al que ha regresado, su pueblo, Amorebieta, no es apto (por lo menos en ese momento y en esas circunstancias) para la vida que ella quiere. Es decir, el territorio tiene importancia, condiciona y determina.

En este punto, se nos presenta algo básico en el universo cinematográfico. El espectador de un lugar consume el cine de manera diferente al de otro. Sobre ello reflexiona Manoel de Oliveira que, en un artículo publicado en *Trafic* en 1996, contaba una anécdota en relación al estreno de *O Fio do Horizonte*, película de Fernando Lopes, director portugués que pone imágenes a una historia escrita por un italiano en la que el personaje principal es portugués (interpretado por un actor francés), que habla en francés casi toda la película. En esta situación de crisis de identidad, durante la proyección del festival de San Francisco, un canadiense le pregunta al director: «¿Por qué considera que su película es portuguesa? La respuesta fue inmediata y, en mi opinión, muy justa. Fernando Lopes dijo: Es la mirada, que es portuguesa» (de Oliveira, Manoel. *Trafic* 20. 1996:12-14). Dentro de estas lecturas, a la que ni siquiera el propio investigador puede ser ajeno, no podemos desestimar que se trata de un municipio vasco. Estamos hablando de una nación sin Estado enmarcada dentro de España y del marco europeo y que, además, tiene una importante dimensión política.<sup>12</sup> En este sentido, Edward W. Said advertía en su obra *Orientalismo*

<sup>12</sup> La dimensión política es señalada por David Copp como factor fundamental para indicar que, por ejemplo, Quebec sea una nación mientras que el País de Gales no lo sea.

sobre la predisposición cultural que puede existir a la hora de afrontar un fenómeno<sup>13</sup>. Si aceptamos su tesis, asumimos que no es la misma predisposición cultural la de un investigador vasco que la de un palentino, no cuentan con idéntico recorrido vital.

Pero continuemos. Hemos presentado, a través de la idea del exilio, el estudio de la transnacionalidad y el choque identitario. La gente con la que June se encuentra es la gente de un lugar, de un tipo de sociedad concreta: la vasca. El personaje de June, a través de su necesidad de irse, da valor al elemento territorial, por extensión al País Vasco y a su condicionante social. June podría dar sentido a la afirmación de Amin Maalouf (1998) de que la identidad va cambiando<sup>14</sup> a lo largo de la vida y que es móvil, que la identidad de una persona no es la misma a los diez años que a los treinta o a los sesenta. O quizás sí, pero al menos permite la posibilidad de cambio, de mutación, de evolución. La June que ha vuelto ya no es la misma. Ya no pertenece solo a ese lugar. Su identidad es múltiple.

## b) El retorno del exiliado

Y si la idea de exiliarse se exhibe con fuerza, sería interesante la cuestión de si el retorno a casa puede ser entendido como otro de los elementos de resistencia de la oposición del ideario nacionalista vasco ante las posibilidades transnacionales, a la par que viene cuestionado. Marcharse y regresar no implican lo mismo y por ello esta división que elaboramos, estudiando los dos casos en apartados distintos. Estamos cayendo una vez en la idea de la mirada, puesto que ese espectador vasco podría entender, quizás, matices diferentes. Volver a Burgos no significa lo mismo que volver a Bilbao. La pertenencia a la segunda de estas ciudades puede remitirnos a lo que podríamos considerar una nación en conflicto<sup>15</sup>. Al mismo tiempo que se presenta a un personaje exiliado se nos demuestra su adaptación al espacio que dejó tiempo atrás, que no resulta sencillo y que, de hecho, en este caso resulta imposible ya que, como hemos visto, June volverá a marcharse. Si se le da tanta importancia a la idea del retorno del exiliado es también porque es algo que se ha dado con mucha frecuencia en el cine vasco. Por poner algunos ejemplos, en *Ander eta Yul* (1989), de Ana Díez, la película comienza con una secuencia de autobús, en la que Ander está volviendo a casa; *El ojo de la tormenta* (Luis Eguiraun y Ernesto del Río, 1984) cuenta la historia de Matías, que vuelve a Bilbao; El inicio de *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985) habla de Lucas, que regresa de México para trabajar en un periódico de Bilbao; en *Ke arteko egunak*, Pedro regresa de México al aeropuerto, atormentado por

13 En *Orientalismo*, Said afirmaba «la ausencia casi total de una predisposición cultural que posibilite una identificación con los árabes y el Islam y una discusión desapasionada sobre ellos». (Said. 2016:52)

14 En su obra *Identidades Asesinas*, Amin Maalouf habla de identidades múltiples. El individuo no tiene porqué contar con una única identidad.

15 Entendiendo por conflicto la existencia de grupos nacionalistas que pretenden la autodeterminación y/o la construcción de un Estado propio. En septiembre de 2016, los tres principales grupos políticos vascos (PNV, EH Bildu y Elkarrekin-Podemos) defienden la autodeterminación vía referéndum.

la crisis de la mediana edad; En *Eskorpion* (Ernesto Tellería, 1989), el personaje protagonista, Gainza, llega al pueblo de Icaza y allí comprobará la reacción que produce en los habitantes del norteño pueblo. *La vida mancha* (2003), de Enrique Urbizu narra un regreso a casa. El personaje del tío Pedro recuerda al John Wayne de *Centauros del desierto* (1956), de John Ford, pues aparece representado como un hombre sin pasado; en *Bon appétit*<sup>16</sup> (David Pinillos, 2010), Daniel (Unax Ugalde) se marcha a Suiza para trabajar en un prestigioso restaurante y el retorno se produce al final de la película. El personaje ha cambiado radicalmente; en *La casa sin fronteras* (Pedro Olea, 1972), el inicio plantea a Daniel llegando a la gran ciudad, a Bilbao, a la que se refiere como «La capital». Llega desde el pueblo, «un pueblo muy pequeño. No aparece ni en el mapa». Pero estos ejemplos no son los únicos. Y de hecho, lo sorprendente no está exclusivamente en el cómo sino también en la manera en la que ha sido afrontada. Por ejemplo, la apertura de la película, es decir, la primera secuencia de *Un otoño sin Berlín*, es prácticamente idéntica al inicio de *Ander eta Yul*, con el/la protagonista en el asiento de un autobús, mirando por la ventanilla. La reciente *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015) arranca con el mismo plano: Santi (Eduard Fernández) en el asiento de su autobús, aunque este personaje no vuelve al País Vasco y parece que busque un nuevo hogar después de salir de prisión.

Ahora bien, cabría plantearse qué diferencias existen entre ellos. La principal divergencia de todos estos regresos con el que se produce en *Un otoño sin Berlín* radica en que en la película de Lara Izagirre la protagonista que regresa es una mujer. Esto no significa que sea la primera película que lo narre. Por ejemplo, en *Zeru horiek* (Aitzpea Goenaga, 2005), Nagore Aranburu interpreta a una preso de ETA que sale de una cárcel de Barcelona y vuelve a Bilbao. Pero sí es un aspecto distintivo en relación a «lo común». Eso implica que la persona que ha salido y (en este caso) ha conocido mundo no es un hombre. El entorno de June, en la película, la recibe de vuelta transmitiendo una decadente imagen de inmovilismo opuesta a la vitalidad de la protagonista. Simplemente como factor diferencial, ya debe existir un interés en el simple hecho de que este retorno no le suceda a un hombre. Los antecedentes en el cine vasco son casi inexistentes y la película *Yoyes*<sup>17</sup> sigue siendo el gran ejemplo en cuanto a la representación de una mujer (vasca) ocupando ese espacio de poder (lo más alto en una jerarquía) tradicionalmente reservado al hombre. En *Un otoño sin Berlín*, June, volviendo a los planteamientos de Maalouf, no es la misma persona y ahora que regresa ya no es la misma. En su caso no se puede hablar de jerar-

16 *Bon appétit* no está dirigida por un realizador vasco pero tiene parte de producción de Euskadi y partes rodadas en el País Vasco.

17 En *Yoyes* (Helena Taberna, 1999), la protagonista vuelve de su exilio en México y trata de rehacer su vida.

quías pero sí de actividad, como antónimo de la pasividad que ya hemos asumido como reservada al hombre, en este caso.

Al margen de algunas excepciones como los directores de *Loreak* y *80 egunean* (Jon Garaño y José Mari Goenaga) o Julio Medem (*Lucía y el sexo*, *Caótica Ana*) que han optado por protagonistas femeninas en su historia, generalmente las andanzas de la mujer han estado tratadas por mujeres, como Mireia Gabilondo, Ana Murugarren, Ana Díaz y ahora, Lara Izagirre. Se observa no obstante un cambio y cada vez más protagonistas femeninos en películas dirigidas por hombres, como demuestran las citadas *Loreak* o *80 egunean* o *Amama* (Asier Altuna, 2015), *Gernika bajo las bombas* (Luís Marías, 2012). Pero hablando del retorno, resulta curioso que los grandes ejemplos recientes con los que contamos de películas vascas que narren regresos al municipio de origen con mujeres como protagonistas, están dirigidas por mujeres. Y es que, hallamos tres títulos básicos: *Yoyes* (1999), de Helena Taberna; *Zeru Horiek* (2005), de Aizpea Goenaga; *Un otoño sin Berlín* (2015), de Lara Izagirre. Quizás, podríamos encontrar incluso un paralelismo con *Operación Comète* (Mugaldekoak, 2010), en la que Irene Solaguren (Mireia Gabilondo) participa en una red que ayuda a aviadores británicos abatidos en la guerra civil a cruzar la frontera para que vuelvan a Inglaterra. Esto es, cruzar la frontera. Irse. Volver. Irse. Volver.

### c) Oposición a la multiculturalidad

Otro de los aspectos que indican la resistencia del valor nacional es el retrato de un municipio en el que los personajes son autóctonos (con matices) y, salvo el interés por aprender el francés por parte de la madre de Nico, un niño del pueblo que de hecho no quiere aprenderlo, no hay muestras de multiculturalidad (luego volveremos a este punto). El pueblo se muestra autóctono, íntegro en su tradicionalidad, siendo June el contrapunto a ello. Como si a través del enfrentamiento de lo rural frente a lo urbano se pudiese extraer el debate de lo nacional frente a lo global. En este sentido *Un otoño sin Berlín* se situaría en el lado opuesto de esos títulos que muestran la diversidad de una localidad en la que personajes de distintas nacionalidades conviven en su condición de ciudadanos. Ese espacio que tradicionalmente parece corresponder en exclusiva a la gran ciudad y que, cogiendo París como ejemplo, ha podido verse en *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960)<sup>18</sup>, *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011) adquiere su máxima expresión en la trilogía de Cédric Klapisch sobre la generación Erasmus<sup>19</sup> (*L'auberge espagnole*, 2002, *Les poupées russes*, 2005 y *Casse-tête chinois*, 2013). Igualmente, es fácil observar estos casos en películas ro-

18 La película de Jacques Rivette nos permite seguir las andanzas de una estudiante que en una de las primeras secuencias acude a una fiesta en la que conoce a artistas de diferentes países y que serán decisivos en el metraje.

19 La primera película de esta trilogía de Cédric Klapisch sigue las andanzas de Xavier, que vivirá un año en Barcelona y que compartirá piso con otros siete estudiantes de distintos países. En las dos siguientes películas veremos la evolución de las relaciones entre estos personajes de diferentes nacionalidades.

dadas en las grandes capitales europeas. La reciente *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015) nos permite seguir las andanzas de una española durante una noche en Berlín. Woody Allen nos ha mostrado las andanzas de extranjeros en Barcelona en *Vicky Cristina Barcelona* (2008) y en Roma en *A Roma con amor* (2012). Como es lógico, la representación de personajes de diferentes países conviviendo en naciones ajenas es fácil de encontrar en filmes rodados en grandes urbes y, sin embargo, nos obliga a realizar una búsqueda más profunda para encontrar casos que puedan darse en ambientes rurales. Aquí, habría que diferenciar los casos vacacionales de esos otros en los que el personaje extranjero forma parte de la sociedad representada, como son los ejemplos de las películas citadas. Analizando este factor diferencial, podríamos intuir que a través del cine, mientras el reto de, por ejemplo, una gran urbe como París se encuentra en redefinir el concepto de 'ciudadano francés' o simplemente de habitante de la urbe, como se muestra en un gran número de películas de los últimos años<sup>20</sup> llegando a la máxima expresión en la ganadora de la Palma de oro *La clase (Entre les murs)* (Laurent Cantet, 2008)<sup>21</sup>, en el caso de un pueblo vasco estaría simplemente en encontrar ejemplos que no muestren al extranjero (o a lo extranjero) simplemente como el foráneo (o lo foráneo), es decir, que no suponga una reducción a la persona a la extranjería, que esta no aparezca como la principal característica del personaje. Sobre esta cuestión puede ser interesante lo que anuncia el citado crítico Mikel Insausti que, en relación a la negativa del personaje de Nico, el niño que no quiere aprender francés, dice: «El futuro lo aporta un escolar que se resiste a aprender francés porque sí.»<sup>22</sup> El uso de la palabra «futuro» y la forma de expresar el argumento por parte del crítico parece implicar esperanza y apoyo al rechazo al aprendizaje del francés. Cabe decir también que, la diferencia entre los críticos de medios vascos y los críticos de medios estatales es notable, a la par que lógica, en tal sentido. Ni Javier Ocaña para *El País*, ni Luis Martínez para *El Mundo*, ni Lluís Bonet Mojica para *La Vanguardia*, ni Sergio

20 El cine francés permanece inmerso en la cuestión identitaria que afecta a su sociedad, obligada a redefinirse y a dar respuesta a la inmigración de diferentes escalas. Así, grandes y conocidos ejemplos como *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (Michael Haneke, 2000) o *Un prophete* (Jacques Audiard, 2009).

21 Roberto Chiesi explica como el profesor François Marin, protagonista de la película *Entre les murs*, representa la autoridad de Francia frente a los alumnos, en gran parte inmigrantes de diferentes tipos pero, sobre todo, de una clase social diferente típica de *le banlieu* de París en donde este hombre de clase media es visto como alguien que no les representa. «Non appartenendo alla classe media, ma alla classe dei non-privilegiati, i ragazzi di *Entre les murs* nutrono un sentimento di rabbia e frustrazione verso i «figli di papà», nel cui ámbito sociale fanno rientrare anche il professore». (Chiesi, artículo

22 [http://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2015-11-15/hemeroteca\\_articles/la-dificultad-para-encontrar-un-lugar-en-el-mundo-real](http://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2015-11-15/hemeroteca_articles/la-dificultad-para-encontrar-un-lugar-en-el-mundo-real)

F. Pinilla para *Cinemanía* hacen hincapié alguno en el sentido territorial, a diferencia de los dos críticos de los medios vascos.

En este punto de vista en el que el personaje de June es el portador de la multiculturalidad (la trae desde fuera), en contra de la oferta del entorno, que se sitúa en la línea de dos títulos vascos de estos últimos años: en *A escondidas* (Mikel Rueda), Rafa siente la presión del entorno cuando se enamora de Ibrahim, un marroquí de 16 años que representa «lo diferente», marroquí en un entorno vasco; homosexual en un entorno heterosexual. Es en el hecho de que el protagonista sienta atracción por «el extranjero» donde nos encontraríamos gran interés para un estudio como el nuestro. En segundo lugar, anteriormente se ha citado *Kutzidazu bidea, Isabel*, película dirigida por Fernando Bernúes y Mireia Gabilondo en el año 2006 y que presenta una fuerte trascendencia a través de lo idiomático pero que se centra en la vida de un Barnetegi, un espacio para aprender euskera de forma intensiva. La temática de esta película contrasta con la que ahora nos importa: *Amaren eskuak* (Mireia Gabilondo, 2013), el filme que realizó la directora en el que la convivencia entre personajes de distintas culturas se da con una libertad admirable y aparece totalmente engrasado, al presentarnos una película hablada principalmente en euskera pero que muestra a una protagonista que está casada con un anglosajón con el que habla tanto en euskera (que él está aprendiendo) como en inglés; una compañera de habitación de hospital que no sabe euskera y con la que hablan en castellano; una tía de la protagonista que vuelve desde Alemania... Lo oportuno de esta película es que muestra la ciudad como un espacio de convivencia y multiculturalidad, y la directora, en base al guion de Josu Bilbao sobre la novela de Karmele Jaio, tiene la habilidad de no juzgar o al menos salir con soltura de esas connotaciones políticas que siempre acechan al cine vasco, cuando existen (y cuando la crítica pretende que existan). Pero hay aquí una sutil diferencia: la ciudad de *Amaren eskuak*, Vitoria-Gasteiz, está representada como un espacio que va más allá de lo autóctono y lo nacional, algo que no ocurre en el pueblo de *Un otoño sin Berlín*, donde lo multicultural parece quedarse en el personaje protagonista que en el final de la película vuelve a exiliarse. Existiría por lo tanto aquí una línea de investigación que nos obligaría a contrastar lo urbano con lo rural.

## 5. CONCLUSIONES

Utilizando las palabras de Santos Zunzunegui y comprendiendo que el cine «no es más que una respuesta particular e históricamente fechada» de intentar representar de forma virtual (importante el uso de este término), el mundo y las cosas en términos visuales (Zunzunegui. 2008:17) se entiende cualquier película como una aportación a dicho intento. Lara Izaguirre ofrece una muestra más, con puntos en común e importantes diferencias en cuanto a la comparativa con otras películas. Este hecho es uno de los mejores síntomas de una industria que avanza en la mejora de la salud. Sin entrar en elementos productivos,



de financiación y desarrollo de proyecto en su lado más económico y contable, y ciñéndonos a lo narrativo y estético, concluimos por un lado que *Un otoño sin Berlín* responde a la categorización que Stone y Rodríguez emplean para el cine vasco, que se dirige a convertirse en un *cine de sentimiento* desde la entrada en el nuevo milenio. Así nos lo muestran determinados aspectos, como esa mezcla idiomática carente de significaciones políticas.<sup>23</sup>

También podríamos decir que *Un otoño sin Berlín* vale como ejemplo de un cine vasco en el que la interculturalidad y la transnacionalidad son una opción presente e importante. Sabemos que esta cinematografía ofrece ejemplos incluso del tratamiento directo del conflicto vasco, como demuestran las relaciones entre los representantes del Partido Socialista y de ETA con la traductora en *Negociador* (Borja Cobeaga, 2014), algo acorde a los tiempos, como indica Denis Bachand en relación al cine de Quebec en lo que llevamos de siglo XXI, en los que esa interculturalidad es un tema recurrente. Según Bachand, en el cine de Quebec del inicio del siglo, las relaciones paterno filiales y la interculturalidad son los dos temas fundamentales.<sup>24</sup> El segundo de ellos, podría ser sin duda uno de los temas a tener en cuenta en el cine vasco actual y, digamos que *Un otoño sin Berlín* podría formar parte del mismo análisis que ya había percibido Éric Derobert (2006) en relación a una selección de diez películas catalanas elegidas por el Instituto Catalán de las Industrias Culturales en el 2006 como las más interesantes de los tres años anteriores. Derobert recoge aspectos interesantes como que de esas películas,

«le magnifique documentaire *El cielo gira* de Mercedes Álvarez fut tourné en Castille, Les mains vides essentiellement parlé français) a Port-Vendres, dans les Pyrénées-Atlantiques; quant aux *Heures du jour*, tourné dans une banlieue de Barcelone, son réalisateur Jaime Rosales regrette aujourd'hui d'avoir écrit les dialogues de son film en espagnol, alors que la langue courante des quartiers populaires où se déroule le récit est précisément le catalán» (Derobert. 2006).<sup>25</sup>

Es decir, el cine vasco, como la sociedad vasca, es compleja y heterogénea y la película de Lara Izagirre es un buen ejemplo de un tipo de película que no abunda en esa cinema-

23 En una entrevista realizada a la directora con motivo de este artículo así lo defendía. No es trascendente que se mezclen idiomas o que se hable en uno u otro. Son muestras de libertad.

24 «Deux motifs principaux se dégagent de la production cinématographique québécois de ce début de XXI(e) siècle: les relations père-fils et l'interculturalité. Ces deux vecteurs du questionnement identitaire convergent dans l'interrogation des fondements du sujet du point de vue des filiations individuelle et collective» (Denis Bachand en *Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans Mémoires affectives et Littoral*, Cinémas, vol. 19, n°1, 57-73.

25 «El magnífico documental *El cielo gira* de Mercedes Álvarez fue rodado en Castilla , Las manos vacías (esencialmente hablado en francés) en Port-Vendres, en Prineros-Atlánticos (en Aquitania); en cuanto a Las horas del día, fue rodado en la periferia de Barcelona, su director Jaime Rosales reconoce hoy haber escrito

tografía. Se trata de un cine que no tiene porqué seguir unos patrones estrictos y que puede mostrar puntos en común con otras películas vascas pero también importantes divergencias sin que eso tenga porqué suponer una crisis de definición. Estamos de nuevo en el cine de sentimientos que definen Rob Stone y María Pilar Rodríguez. *Un otoño sin Berlín* formaría parte de ese nuevo cine de sentimiento existente, el cine vasco del nuevo milenio, «caracterizado por la influencia transnacional y la empatía con otros lugares». (Stone, Rodríguez. 2015:131)<sup>26</sup> Sin embargo, esta transición hacia el cine de sentimientos no es absoluta ni resulta obvia de cara al futuro. Temáticamente se puede confirmar que *Un otoño sin Berlín* forma parte de un tipo de cine inusual anteriormente en el cine vasco. Una cinematografía en la que la variedad de estilos, puntos de vista, mensajes, tratamientos políticos y géneros es ya una realidad. Del mismo modo, la mujer (en base a los ejemplos citados) comienza a jugar un papel fundamental. Hemos tenido el privilegio, como espectadores, de disfrutar de algunos títulos del cine vasco en el que el conflicto identitario a nivel político no era ajeno a las cuestiones de género. La exclusión se da (y es) en sí, independientemente del motivo, en un territorio caracterizado por problemas de reconocimiento al otro y falta de definición de la identidad colectiva. Un territorio así, difícilmente se puede entender como ejemplar a la hora de respetar identidades diferentes de «las normales». *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) o *Yoyes* (Helena Taberna, 1999) han sido ilustrativos ejemplos de reacción ante la imposibilidad de ser partícipe en el conflicto identitario y político si no se es un varón heterosexual. Con esto se quiere decir que la falta de reconocimiento a una identidad nacional ajena juega en la misma línea que la falta de reconocimiento en cuestiones de género y sexo.

Tal y como advierte Charles Taylor, «los grupos dominantes tienden a afirmar su hegemonía inculcando una imagen de inferioridad a los subyugados. Por tanto, la lucha por la libertad y la igualdad debe someterse a la revisión de estas imágenes. Los programas escolares multiculturales pretenden ayudar en este proceso revisionista.» (Taylor. 1992:107). En este sentido, *Un otoño sin Berlín* es un ejemplo de un nuevo tipo de cine vasco, de cultura vasca y de representación de la sociedad vasca que se viene revisando en dirección

---

los diálogos de su película en español, mientras que la lengua de los barrios populares donde transcurre el relato es precisamente el catalán». (Derobert. 2006)

26 Stone; Rodríguez (2015:131). María Pilar Rodríguez y Oliver Stone aplican la división del Estado Moderno en *comunidad de ciudadanos* y *comunidad de sentimientos* realizada por Sorenson y distinguen entre *cine de ciudadanos* y *cine de sentimientos*. Si el primero es aquel sujeto a exigencias y obligaciones muy fuertes propiciadas por un marco jurídico y un territorio en base a unas peticiones de inclusión y exclusión por parte de la sociedad o público, del ente jurídico, de leyes o del programa cultural de turno, el *cine de sentimientos* es un proyecto de construcción constante en el que el hecho de ser vasco es un detalle más. Mientras el primero es aquel que está configurado por unas fuertes exigencias de inclusión y exclusión y aparecen muy ligadas a determinadas normativas, leyes, etc., el cine de sentimiento en el que ya no es necesario pertenecer a la nación sino representarla, en constante relación con la diversidad interna y externa, y atendiendo a la relación con otras naciones y al rumbo transnacional y globalizador del mundo).

a una nueva descripción de 'lo vasco' que ya no puede entenderse sin la existencia de esa multiculturalidad, pero tampoco sin una mirada al feminismo y a los estudios de género. Y viceversa.<sup>27</sup> Y es también un ejemplo de reacción ante el *constructo cultural* tradicional de los valores que no son «neutrales ni inocentes» de lo que significa ser hombre y ser mujer que postula Francisco A. Zurian. Nos recuerda que el *constructo cultural* ha establecido un juego de contrarios con características opuestas para lo masculino y lo femenino. En ese debate, ha prevalecido lo masculino sobre lo femenino y lo heterosexual sobre lo homosexual. Apunta además a una necesidad de repensar tanto a la mujer como al hombre porque también este último, el hombre, aparece atrapado en una visión de masculinidad única que se le ha impuesto. (Zurian. 2014:16). El personaje de June es indiscutiblemente una reacción a esta tendencia: activa frente a su novio pasivo y enfermizo; nómada frente a su compañero sedentario; políglota en un entorno monolingüe (o bilingüe de base: euskera y castellano). Y podemos llegar aún más lejos: el personaje de June representa a un tipo de mujer (nuevo modelo quizás) para el País Vasco, que es activa y que aglutina múltiples identidades que la definen. June (Irene Escolar) ejerce un rol activo frente a ese novio que es el obstáculo para la prosperidad y la realización de ella. Esto es: el hombre del pueblo natal como barrera para la afirmación de la mujer.

---

27 Michel Wieviorka, en *La différence* (2001), se refiere a la discriminación positiva como algo que ya no puede estar desligado de los condicionantes sociales. Es decir, la discriminación positiva no puede ser aplicada sin ver el caso concreto.

## 6. REFERENCIAS

- Abell, P. (1988). *The Syntax of Social Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Amartya Sen (2007). *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Katz editores, Madrid (1ª ed. en inglés Norton & Company Ltd., New York, 2006)
- Arocena, C. (2015) Pilares estructurales del cine de Gracia Querejeta, en *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (Coordinado por Zurian, F.A.). Editorial Síntesis, S.A. Madrid.
- Bachand, D.. Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité, en *Mémoires affectives et Littoral. Cinémas*, vol. 19, n°1, 57-73.
- Berthier, N. (2007). Crítica cinematográfica y nacionalidad, en *Cine, nación y nacionalidades en España* (Berthier, N.; Seguin, J.C. (Ed.)). Casa de Velázquez. Madrid.
- Copp, D. (2014). La Democracia y la autodeterminación comunal (Original: Democracy and Communal Self-determination, en *The morality of Nationalism* (1997). Oxford University Press. Oxford), en *Autodeterminación y secesión*. Gedisa. Barcelona.
- Cuesta, J. (2008). *La odisea de la memoria*. Alianza editorial, S.A. Madrid
- De Oliveira, M. (1996). *Trafic 20*. París.
- Derobert, E. (Febrero de 2006). *Le cinéma catalan*. Positif. París.
- Maalouf, A. (1999). *Identidades asesinas*. Alianza Editorial. Madrid. (Original publicado en *Les identités meurtrières* (1998). Editions Grasset & Fasquelle)
- Rodríguez. M.P.; Stone, R. (2015). Cine vasco. Una historia política y cultural. *Comunicación Social*.
- Said, E.W. (2016). *Orientalismo*. Debolsillo. Lozano Faisano, S.L. (1ª edición en inglés: *Orientalism* (1978).
- Sassen, S. (2010). *Territory, Authority, Rigths. From Medieval to Global Assemblages*. Katz Editores. Buenos Aires. (Original publicado en Princeton University Press. 2006)
- Seguin, J.C. (2007). El cine en la formación de la conciencia nacional, en *Cine, nación y nacionalidades en España* (Berthier, N. y Seguin, J.C.) Casa de Velázquez. Madrid.
- Schnapper, D. (2007). *Qu'est-ce que l'intégration?* Gallimard. Folio actual.

Taylor, C. (2009) *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México: Fondo de cultura Económica (1ªed. en inglés: "Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition" 1992)

Wieviorka, M. (2001). *La différence*. Éditions Balland. Paris.

Zurian, F.A. (2013). *Cuerpos masculinos, hormonas y sexo en la ficción televisiva*, en *Imagen, cuerpo y sexualidad* (Coordinado por Zurian, F. A.) Ocho y medio libros de cine, S.L. Madrid.

Zurian, F. A. (2014). Introducción. *Hombres y audiovisual: Género y nuevas masculinidades*, en *Disecionando a Adán* (Coordinado por Zurian, F. A. Editorial Síntesis, S.A. Madrid. 2014).

## 6.2.Webgrafía

Diario El Correo: <http://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/cine/201511/16/otono-berlin-20151116151845.html>

Diario Gara: [http://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2015-11-15/hemeroteca\\_articulos/la-dificultad-para-encontrar-un-lugar-en-el-mundo-real](http://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2015-11-15/hemeroteca_articulos/la-dificultad-para-encontrar-un-lugar-en-el-mundo-real)

Gariza Films: <http://www.garizafilms.com/lara-izagirre-es>

MECD: [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000048435&brscgi\\_BCSID=c1b6e603&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000048435&brscgi_BCSID=c1b6e603&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle)