

**EL CINE EN EUSKADI:
NOTAS PARA UN DEBATE ABIERTO**

SANTOS ZUNZUNEGUI

El cine sobre todas las artes. En el cine se oculta el hombre, como nos ocultamos de niños en un agujero de la playa. No hay diálogo posible con el hombre actual que busca escapar de su dura realidad. Si le esperamos en la estatua, él no viene. Si estamos en la novela, tampoco entra. Pero el hombre que escapa, entra en un cine. Es preciso, pues, esperar a este hombre que huye y que hay que ayudar, allí dentro del cine, de la narración cinematográfica.

Podemos arrancar de la vida y del rostro de un actor en la pantalla, todas las idas y venidas de la conciencia, hasta dejarlo vacío de sus acciones que así pasan al espectador para que él se baga responsable de esas acciones que son suyas, a ver qué hace ahora él que esperaba entretenerse con lo que sucedía a otra persona. En cuanto hemos vaciado al personaje lo retiramos al fondo o a los lados de la pantalla como quien tira una lata vacía. Podemos recuperarlo si creemos haber olvidado algo en él, podemos cruelmente devolverle a la vida, interrogándole más. Hasta que el espectador dude de entrar, de entrar en el juego, de sentir su responsabilidad, de asumir la vida, la suya con la de los demás, por sí mismo. Así huirá más lejos de lo que esperaba al entrar las primeras veces al cine, pero será dentro de sí mismo, hasta tocar su conciencia y descubrir su valor, el juego peligroso y emocionante de sentirla imprescindible.

Jorge de Oteiza.

I. LA HISTORIA

I.1. LOS ORÍGENES DEL CINE EN EL PAÍS VASCO

Durante el último tercio del Siglo XIX se multiplican en el País Vasco peninsular una serie de acontecimientos que van a marcar de forma decisiva la evolución posterior de una sociedad que hasta hacía no demasiados años había vivido reclusa en sí misma.

En la brecha abierta por la abolición de los Fueros y el arranque brutal de la industrialización se suceden, prácticamente sin interrupción, suceso tras suceso que van a cambiar radicalmente la faz económica, social y cultural del pueblo vasco.

Económicamente, los últimos veinticinco años del Siglo pasado ven consolidarse una pujante industria minera, transformarse definitivamente las modestas ferrerías en poderosas industrias siderúrgicas y empezar a descollar los primeros instrumentos del capital financiero a través de la constitución de las primeras empresas bancarias.

En el terreno social, el crecimiento demográfico fruto de la fuerte emigración que llega al País atraída por la creación de puestos de trabajo que brotan con el desarrollo económico, tiende a disolver las que hasta entonces habían venido siendo las formas tradicionales de vida y relación cultural, ancestralmente anudadas. Con el incremento de población cobrará auténtico peso la dicotomía entre una civilización urbana, de dominante castellano parlante y una civilización rural, fundamentalmente euskaldun que se ve progresivamente empujada hacia posiciones marginales en el tejido de la vida social. Para 1900, el País Vasco peninsular superará los novecientos once mil habitantes, pese a que solo Bilbao con sus 83.000 habitantes censados suponga un núcleo urbano de relevancia significativa.

Políticamente, la última década del Siglo XIX supone los años de la formulación doctrinal de la doctrina política que va a marcar más profundamente el futuro del País: el nacionalismo vasco. 1892 es el año de la publicación por Sabino Arana de «Bizkaia por su independencia» y 1895 —por citar solo dos fechas especialmente relevantes— ve surgir como formación política al Partido Nacionalista Vasco.

En resumen, hay que decir que la aparición del cine (1895) coincide con una época en la que en el País Vasco se suceden los cambios y los acontecimientos de gran trascendencia. Y todo ello va a condicionar —como no podía ser de otra forma— la re-

cepción y el nivel de comprensión que el cinematógrafo como arte e industria va a recibir en una sociedad en ebullición.

Si nos fijamos, de forma más específica, en las características que configuran el espectáculo cinematográfico en sus comienzos, podemos constatar con Noel Burch (1), que el cine se constituye partiendo a la vez de un conjunto de tradiciones populares mantenidas y desarrolladas en el marco de las ciudades en contacto con el proletariado y el pequeño artesanado urbano (music-hall, vaudeville, pantomima, melodrama...), de la asunción de una serie de modos de representación específicamente burgueses (literatura, pintura, teatro) y, finalmente, de una serie de trabajos científicos basados en la descomposición del movimiento.

Es necesario subrayar que ninguna de estas tres grandes líneas que confluyen para dar su originalidad propia al cine, se inscriben en la tradición cultural del País Vasco. El hecho de carecer de una tradición urbana suficientemente asentada, junto con la inexistencia casi absoluta de antecedentes literarios y científicos en la que hasta hacía pocos años había sido la cultura dominante en el País, van a pesar decisivamente en crear un marco social escasamente preparado para comprender lo que un medio como el cine venía a suponer como medio de comunicación y como espectáculo artístico.

Cuando el cine llega al País Vasco —y lo hace tempranamente, pues en 1896 se desarrollan las primeras proyecciones propiamente cinematográficas en San Sebastián— ni existe una intelectualidad preparada para colocarlo en su justo lugar y desarrollar la potencialidad que abre, ni se llega a percibir el cine como un medio industrial susceptible de crear una continuidad en el trabajo. Lo más que encontramos, ya desde estos primeros años de la expansión del cine, es la normal creación de empresas (de ámbito más o menos reducido) de distribución (filiales de otras empresas de ámbito estatal o no) y exhibición (embriones de cadenas rigurosamente centradas en ámbitos locales y provinciales).

I.2. LOS PIONEROS DEL CINE EN EUSKADI

Si bien el fenómeno de la exhibición cinematográfica aparece en el País Vasco, como hemos visto, con práctica simultaneidad —o muy ligero retraso— al resto del Estado Español, durante muchos años el cine que se realiza en el País Vasco Español es obra, en su conjunto, de una serie de operadores madrileños y catalanes entre los que destaca el trabajo documentalista del pionero del cine español Fructuoso Gelabert que, en 1906, rueda las fiestas y cabalgata de San Sebastián y en 1912 las fiestas del Sitio de Bilbao.

Habrá que esperar a 1918 para ver surgir la primera iniciativa de lo que podríamos denominar «cine de argumento». Ese año Isaac Díaz realiza en Vitoria un film de ficción bajo el título de «*Jose txu*», película que no llega a acabarse por falta de dinero, frustrando el posible comienzo de una apasionante aventura (2). El interés de este film —que no se conserva— reside pues menos en lo que fue que en lo que significa contemplado desde una óptica actual. El amateurismo de la producción y la falta de planteamientos industriales sólidos que condujeron al fracaso de la aventura aparecen como

(1) Noel BURCH: «Porter ou l'ambivalence» en «Le cinéma américain», Tomo I. Flammarion, París 1980.

(2) Alberto L. ECHEVARRIETA: «Ha muerto Teófilo Mingueza». Hoja del Lunes de Bilbao, 28-7-80.

ciertamente premonitorios de toda una línea de actuación que en el futuro iba a caracterizar —como veremos más adelante— buena parte del cine realizado en el País Vasco.

Dos años después, en 1920, los hijos de un fotógrafo baracaldés —Víctor y Mauro Azkona— fundan en Baracaldo un estudio cinematográfico, a partir del cual y en un trabajo desarrollado a lo largo de casi diez años filman tanto reportajes y films publicitarios como cortos cómicos, poniendo las bases de su futura realización «*El mayorazgo de Basterretxe*». La obra que se conserva —realizada sustancialmente por Mauro Azkona— permite considerar un agudo sentido visual y una visión documentalista de gran precisión junto con una envidiable capacidad cómica que colocan estos films más allá del mero interés histórico.

Paralelamente, en 1923, Aureliano González y Telesforo Gil del Espinar crean la Academia Cinematográfica Hispania Films, situada en la calle Correo de Bilbao. Con actores improvisados, dos aparatos tomavistas traídos apresuradamente de París, película comprada en Francia y utilizando un laboratorio tan casero como rudimentario, Alejandro Olavarría realizó «*Un drama en Bilbao*» film del que solo se conservan los metros finales y que, en lo que parece ser un sino de los films realizados en el País Vasco, no logró cubrir gastos.

Pese a todo, Hispania Films realizó a continuación *Lolita la huérfana* y *Edurne modistilla bilbaína*, film éste último, que contenía no pocas audacias para su época y donde la famosa escena del deshauicio rodada con cámara oculta combinaba ficción y documental de forma más que airosa.

Hasta donde es posible señalarlo —los tres films citados solo se conservan muy fragmentariamente— la obra de Hispania Films rezuma primitivismo y usa y abusa del melodrama, a la vez que busca un cierto «localismo». Así, al comienzo de *Edurne* las imágenes se combinaban con tres carteles en los que aparecían los siguientes textos:

1. ¿Qué país es ese que se ofrece a nuestra vista, ávida de bellos paisajes y panoramas espléndidos?
2. Parece el País Vasco, la patria de Elcano, de Iparraguirre, Trueba, ...
3. Sí, es Euskalerría, la tierra vasca, eternamente arrullada por las ondas procelosas del Cantábrico.

Más allá de las reflexiones que tan retórica combinación texto/imagen suscitan, parece oportuno poner el acento en la labor central de los rótulos, encaminada sustancialmente a situar geográficamente al espectador ofreciéndole unos paisajes no habituales en las salas cinematográficas de la época. No encontramos aquí, pues, ninguna reflexión sobre el carácter vasco del film más allá de una puesta en valor del marco paisajístico como valor de cambio.

Bien distinto es el caso de *El mayorazgo de Basterretxe* realizado en 1928 por Mauro Azkona, film que sin duda supone la cota cinematográfica más alta del cine vasco realizado con anterioridad a la guerra civil (3).

Este film que por su cuidada ambientación, tratarse de una adaptación literaria (*Mirentxu* del P. Landa), dilatado rodaje (seis meses) y sus valiosas cualidades iconográficas destaca de forma más que significativa, nos interesa aquí por razones bien distintas. Lo que queremos destacar, aquí y ahora, es cierto carácter del film, que se muestra abiertamente en la propaganda preparada para su explotación comercial. Nos estamos refiriendo a su faceta de film *inequívocamente vasco*. Como se remachaba

(3) «Cuando hacer cine era una aventura» (El mayorazgo de Basterretxe). EGIN, 27-12-77.

una y otra vez, el espectador era convocado a presenciar un film en lo que *todo era vasco: ambiente vasco, paisajes vascos, artistas vascos, producción vasca*. O dicho con otras palabras, se trataba de un «*film nacional de ambiente vasco*». Hemos saltado del localismo de los trabajos de Gil del Espinar a un intento voluntario de plasmar una cierta imagen —para cuyo logro Mauro Azkona buscó la colaboración de J. Larrea director del Museo Etnográfico Vizcaíno— de *lo vasco*. Y ello aunque a la hora de la verdad se trate de una visión concretada en el film en el amor al caserío, la pasión por el mar, dulces idilios y la condena de la avaricia y la ruindad, y en la que es posible detectar la presencia de una mitología bien precisa, asentada sobre una visión del País que toma como punto de partida una consideración atemporal del mismo debidamente combinada con buenas dosis de moral decimonónica.

El mayorazgo de Basterretxe se realiza ya sobre el filo de la navaja de la aparición del cine sonoro. Para cuando fue posible su exhibición en Madrid, las salas de la capital de España acogían con entusiasmo el sonoro marginando las producciones mudas. De esta forma, un cambio tecnológico acarrea la imposibilidad de amortización de un film que —de haber tenido éxito— podía haber supuesto un punto de partida para un proceso industrial cinematográfico en el País Vasco.

De hecho, la llegada del sonoro supone el final de las ilusiones. La importación del cine sonoro, abrió las puertas a la colonización técnica e ideológica del mercado cinematográfico del Estado Español por parte de la industria norteamericana, quedando definitivamente invadidas las salas de exhibición por los films sonoros extranjeros (predominantemente yanquis). Y así como en Catalunya encontramos doblajes al catalán de algunos films, la situación del País Vasco, con una estructura urbana mayoritariamente castellano-parlante, hicieron inviable cualquier iniciativa que hubiera podido surgir en dicho sentido. Con el sonoro puede decirse que llegó el momento para el cine español de la subordinación lingüística, temática, estética y, en una palabra, cultural. Con ello moría de raíz toda posibilidad —por ilusoria que fuese— de una industria cinematográfica arraigada al margen de las sucursales de producción que iban a mantenerse en Madrid y Barcelona. A la vez, el cine sonoro doblado en castellano venía a sumar su presión a la marginación del euskara como lengua urbana.

Con todo, durante los años 30 se realizan en el País Vasco dos films singulares. En primer lugar, *Euskadi* (4), producción patrocinada por el Gipuzko-Buru-Batzar del P.N.V. y financiada por su autor, Teodoro Ernadorena. Este largometraje filmado en 1933 y montado y sonorizado en Cataluña contenía, según el testimonio de su autor, vistas del país, una visión de sus características industriales y de su situación económica y tecnológica, así como una serie de actos folklóricos y manifestaciones políticas del P.N.V. Lamentablemente las copias y el negativo fueron destruidas con la ocupación por las tropas franquistas del territorio de Euskadi.

En 1935 se realiza «*Sinfonía Vasca*», apócrifo film, casi seguro obra de operadores franceses trabajando para Altos Hornos de Vizcaya y cuyo principal interés radica en el tipo de imágenes —deudoras en cierto modo del cine soviético de aquellos años— que el film moviliza.

La llegada de la Guerra Civil Española podía haber supuesto, paradójicamente, un momento puntualmente importante en el desarrollo de una industria cinematográfica vasca. Para ello dos condiciones —ninguna de las cuales llegó a cumplirse— aparecían como decisivas: de un lado, la extensión en el tiempo de la experiencia de gobier-

(4) J.J. BAKEDANO: Entrevista con Teodoro Ernadorena. GARAIA n°8, 21/28 Octubre 1976.

no autónomo a la sombra del Estatuto de 1936 y, de otra, la creación por parte del Gobierno Vasco de su propio aparato cinematográfico (5). No hace falta más que pensar en la tarea desarrollada en el campo estrictamente cinematográfico por la Comisaría de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, para poder intuir lo que podía haber dado de sí una política agresiva en este terreno.

Pese a todo, es posible constatar la existencia de un film de 20 minutos de duración, titulado *Gernika* y del que se conserva copia en la Filmoteca Nacional de España bajo el significativo encabezamiento de *Sobrevila Productions* (6) y que parece ser el film de idéntico título financiado por el Gobierno Vasco en el 1937, con la finalidad de recoger aspectos tradicionales y de la vida cotidiana del País Vasco. Este film se destinaba a mostrar en el resto del territorio republicano y en el extranjero, algunos de los rasgos más característicos de un pueblo, así como el carácter salvaje que revestía la agresión fascista sobre el mismo.

De creer a Fernández Cuenca, René Le Henaff, realizó en estos años —y curiosamente por el sistema Lumière de cine en relieve— un film titulado *Euskadi* con objetivos básicamente propagandísticos.

A la hora de la verdad, el triunfo del fascismo supone en el País Vasco, una nueva apisonadora cultural que unida a la ya citada de la implantación del cine sonoro acaba con todos los intentos de poner en pie una cinematografía propia.

I.3. EMPEZAR DE NUEVO

Habrà que esperar a los años 50 para encontrar en los trabajos de Gotzon Elorza, las primeras películas en euskara rodadas en formato profesional. Y hasta 1968 para ver aparecer la que se considera —justamente— como la realización matriz del moderno cine vasco: nos estamos refiriendo, por supuesto, al film de Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert, *Ama Lur*.

Casi 15 años después de su realización, *Ama Lur* continúa siendo una especie de film-modelo que condensa en cierta medida, todo lo que posteriormente ha venido entendiéndose como cine vasco. Es por eso, por lo que este film supone a la vez un punto de llegada (nada después de su realización podrá volver a ser igual) y un punto de partida (todo el cine que se realice con posterioridad en el País Vasco se definirá —directa o indirectamente, consciente o inconscientemente— en relación a él).

Realizada gracias a una movilización popular sin precedentes que garantizó la financiación del film, la obra de Basterretxea y Larruquert, se asienta sobre una visión lírica del País Vasco, antes que en una sesuda reflexión. Se busca la imagen de *lo vasco*, muchas veces en sus aspectos más externos y se trata, como objetivo básico, de producir un objeto cultural al que los espectadores del País pueden adherirse sentimentalmente. Se trata de un film-afirmación —todo lo simplista que se quiera— y en esa medi-

(5) Para el cine realizado durante la Guerra Civil en el País Vasco es de consulta imprescindible la obra (aún inédita) de Ramón SALA y ROSA ALVAREZ, «*El cine en la España Republicana*» (1936-1939), especialmente la parte dedicada al Frente Norte y Euskadi, dentro del capítulo «otras experiencias».

(6) La figura del arquitecto y cineasta bilbaino Nemesio SOBREVILA destaca con especial relevancia dentro de los cineastas españoles de vanguardia. Su film *El sexto sentido* supone una obra de una alta originalidad a la vez que plantea toda una reflexión en estado práctico sobre el cine.

da puede hablarse, con toda justicia, de acto de resistencia cultural. La censura estatal, atenta a cualquier brote del tan temido nacionalismo no dejará de cebarse en el film eliminando imágenes que, a su parecer, encerraban una carga simbólica susceptible de interpretaciones inconvenientes (ese árbol de Gernika nevado).

Este film —pendiente aún de un estudio en profundidad— sintetizó en su momento todo un esfuerzo colectivo. Pero habrá que esperar a la muerte de Franco para que comiencen a aparecer los primeros frutos derivados de su ejemplo. Frutos que, todo hay que decirlo, van a nacer sustancialmente marcados por las condiciones —sociales, culturales— en que van a hacer su aparición.

I.4. LA DIFÍCIL DEMOCRACIA

Por eso, confinado dentro de los límites férreos del documental, del cortometraje, o del experimentalismo, el moderno cine vasco se ha venido caracterizando más por la virulencia con que a partir de 1975 se han ido enunciando una serie de presupuestos que, para entendernos, llamaremos teóricos, que por la preocupación de ir desarrollando un proyecto material que garantizase la continuidad de una práctica cinematográfica.

Proliferación de mesas redondas, abundancia de retóricas declaraciones y descabellados intentos orientados a la creación de fantasmales asociaciones jalonaron una época en la que todos los gatos eran pardos y donde venía a importar más la capacidad de ocupar, aunque fuese brevemente, un púlpito desde el que anatematizar al contrario, que el tratar de realizar una obra que se caracterizase por su reflexividad o por sustentar las bases que hicieran posible un real movimiento cinematográfico.

La urgencia de construir un cine enraizado en unas señas de identidad abiertamente negadas por el centralismo franquista y la virulencia de una situación política en constante efervescencia, eran repetidamente invocadas para justificar la radicalidad en las posiciones y la crudeza de las excomuniones. Muestra palpable de todo ello se encuentra en las posiciones ante el idioma: cine vasco, venía a decirse, no podrá ser otro que el hablado en euskera, por más que la realidad circundante hiciese difícil sostener afirmación tan falta de matices. O, en otro terreno, en la «teorización» del documental como cine a desarrollar con prioridad en Euskadi, en función de una situación que se definía como equivalente a la tercermundista.

Paralelamente, podía constatarse la radical y voluntaria ausencia de una articulación entre la posible práctica fílmica en Euskadi con la de los sectores más progresistas del cine español; y, en un área más importante cara a la supervivencia, los planteamientos de corte industrial nunca iban más allá de lloronas constataciones (la inexistencia de infraestructura cinematográfica) sin rozar siquiera la problemática derivada de la necesidad de que todo Film producido debe ser amortizado debidamente si es que la práctica fílmica se concibe como un fenómeno de dimensiones cultural y económica y no como mera exhibición de voluntarismo. Como consecuencia de lo anterior, se asiste desde 1976 a una serie de cortometrajes cuyo posible interés de partida se diluye por la carencia total de un proyecto de exhibición y amortización de los mismos y cuyo mejor ejemplo lo constituye el proyecto IKUSKA, financiado por la Caja Laboral Popular y la Fundación Orbegozo y gestionado por Antton Eceiza. Solo Iñaki Nuñez, desde Vitoria, y gracias a la oportunidad que le deparan los temas que trata

en sus cortos (o embriones de largo, como *Toque de queda*) logra mantener una producción relativamente continuada y cosecha unos éxitos limitados, pero ciertos, en la venta de sus productos al extranjero.

En este panorama la aparición de *El proceso de Burgos* supuso un revulsivo. Por primera vez un largometraje vasco hizo patente la posibilidad de ser amortizado convenientemente. Más allá de sus virtudes o defectos, el film de Uribe convocó masivamente a los espectadores vascos y su carrera en el resto del Estado, que se inició prometedoramente, sólo se vio truncada por la tibieza de no pocos exhibidores, la actividad de la extrema derecha y el creciente aislamiento en el que las posiciones de lucha radical iban siendo vividas a medida que la Reforma Política se asentaba a lo largo y ancho de la Península.

Con todo, *El proceso de Burgos* anunciaba las condiciones para la realización —eso sí, con altos riesgos— de largometrajes, y, lo que es más importante, de largometrajes de ficción, en la medida en que el carácter documental de la experiencia de *El proceso de Burgos* impedía que buena parte de las potencialidades espectaculares del tema, cara a un público no iniciado, se desarrollaron adecuadamente.

Por esta vía parecen abrirse nuevos caminos, hasta el punto de que, a nuestro entender, la aparición de obras como *La Fuga de Segovia* o *Siete Calles* —piénsese lo que se quiera de ellas— permite constatar en su misma existencia un hecho trascendental cara al futuro: el paso de la impetuosidad de las declaraciones y soflamas al intento —arriesgado, pero medido— de ir construyendo unas bases mínimas, pero sólidas, en el terreno infraestructural combinando la necesaria formación de técnicos autóctonos con la utilización de profesionales de otros países del Estado a la vez que se pone el énfasis necesario en el reconocimiento del mercado cinematográfico e, indirectamente, —a través de su lógicamente imperfecto mecanismo—, en la asunción de la necesidad ineludible de enfrentarse al público natural de todo film sin más coartadas que su propia y específica capacidad de incidencia.

II. LOS INTELECTUALES VASCOS Y EL CINE

Cuando se insiste en que la causa fundamental de la inexistencia de un cine vasco (entiéndase por esto lo que se quiera, como veremos más abajo) se debe a la falta de una infraestructura cinematográfica estabilizada, no deja de adoptarse una postura ciertamente simplista. Y ello por que no puede dejarse de considerar que la falta de aprecio intelectual mostrado ante el cine por la inmensa mayoría de los artistas y pensadores vascos no podía dejar de ejercer su influencia (por muy escasa que ésta fuese) en el poco predispuerto ánimo de nuestras clases burguesas.

Así ocurrió que cuando a finales del siglo pasado, se abren paso las ideas —nacionalismo, socialismo— que van a polarizar el País en un futuro próximo, el lenguaje cinematográfico no despertó otra consideración que la de un simple espectáculo de *barraca de feria*, una *curiosidad óptica* de la que apenas cabía esperar nada en el terreno específicamente artístico.

Como dice Koldo Larrañaga: «El cine nació como vulgar entretenimiento de física recreativa. El éxito populachero que le siguió lo caracterizó como pariente pobre del teatro, por lo que la intelectualidad de todo el mundo lo menospreció, desentendiéndose de su evolución posterior. Entre estos intelectuales no podían ser diferentes los

vascos y menos los eclesiásticos que, por males reales o supuestos, no se contentaron con despreciarlo olímpicamente, sino que lo hicieron blanco de sus iras. Por eso, fue realmente difícil descubrir en aquella «máquina infernal» uno de los vehículos culturales más importantes de todos los tiempos.

Todo lo cual hace aún más valiosas las escasas referencias de entidad al fenómeno cinematográfico que es posible rastrear en las publicaciones del País y de las que nos permitimos seleccionar las que nos parecen especialmente significativas.

De todos es sabido el papel trascendental que en la vida bilbaína jugó una revista que como «Hermes» conjugó una altísima calidad en su factura con un contenido intelectual volcado hacia la comprensión de la realidad cultural del País Vasco.

Entre Enero de 1917 y Junio de 1922, la revista dirigida por Jesús de Sarriá y mecenada por Don Alejandro de la Sota, trató de completar la imagen del país, dinámica en lo económico e industrial, con la apertura de su área cultural a todas las aportaciones susceptibles de enriquecer, desde posiciones universalistas, la cultura vasca.

No nos detendremos —pues sale claramente su discusión del ámbito de este texto— a comentar el carácter del concepto «cultura vasca» tal y como, unas veces explícita y otras implícitamente se va definiendo en las páginas de «Hermes».

Nos limitaremos a comentar un jugoso artículo aparecido en el nº 9/10 de Septiembre/Octubre de 1917 y que bajo la firma de Adolfo Salazar plantea el siguiente interrogante «¿Hay un arte cinematográfico posible?».

Señalemos de entrada que el texto de Salazar toma como punto de partida una serie de reflexiones sobre los Ballets Russes de Nijinsky —lo que da una idea del europeísmo y vanguardismo del lugar desde que medita— de los que señala como elementos fundamentales el *Ritmo* y el *Color*.

Estos elementos que Salazar encuentra «depurando de sus valores expresivos, meramente accidentales y dependientes, a cualquiera de los espectáculos presentados por la compañía rusa de ballets», son justamente los que van a propiciar su reflexión sobre el cine.

Y dice: «Que el cinematógrafo actual es además de espantosamente vulgar, decididamente antiartístico, es, precisamente por su ambición de suplantar al hecho real, de ser una simple fotografía de la vida. Si la realidad es el peligro de muerte de todo arte, en el cinematógrafo, en donde no hay otra cosa que realidad, no habrá arte de consiguiente».

¿Cómo, pues, salvar al cine de esa realidad que amenaza con ocultar incluso su propia existencia —sabemos que en alguna medida ese fue el sueño de un teórico de tanta trascendencia como André Bazin—, cómo utilizar las posibilidades artísticas de un medio que, sin duda, es susceptible de una manipulación inteligente?

Manejando el agente decisivo en el cinematógrafo: la luz, y, manejándola rítmicamente. Huyendo de todo realismo será posible —son palabras de Salazar—: «*Manejar artísticamente la luz, organizar sus dos elementos primeros (luz y sombra), he aquí los cimientos del arte posible del cinematógrafo*».

Pero Salazar en su teorización —que tiene mucho de elucubración aunque sea una elucubración enormemente sugerente— va más allá y así plantea la necesaria existencia de un «*cinematógrafo estereoscópico, en volúmenes*» que permitiese combinar «una enorme cantidad de ritmos, de oposiciones de luz y color cuando se consiguiese *individualizar* en la pantalla y *en sus tres dimensiones* un volumen iluminado, coloreado mejor dicho: esto es individualizar el color en una forma».

Esta lección, sugerida por los ballets rusos y que el músico ruso Alexander Scriabin, ya había pretendido desarrollar en *su armonio luminoso* que iría acoplado a la interpretación de sus creaciones orquestales, permitiría el nuevo arte del cinematógrafo.

Como dice Adolfo Salazar para ello sería necesario: «prescindir de la pantalla plana y lisa, rugosa o no, y proceder a hacerla cóncava, de tal modo que abarcase techo, paredes y frente del espectador, lo cual sería posible con los actuales objetivos angulares; organizar armoniosamente los volúmenes coloreados, personalizados e independientes, pero solidarios del movimiento musical engendrado simultáneamente con el movimiento lumínico; después aún, utilizar en este sentido la multiplicidad de términos visuales del cinematógrafo; esto es sus posibilidades en la perspectiva...».

Permítasenos admirar en este texto —que no hay que olvidarlo se escribe justo en el momento en que el cine se encamina irremisiblemente por el camino de la narratividad y la linealidad —Griffith ha realizado en 1915 *Birth of a Nation* y en 1916 *Intolerance*— una voluntad *vanguardista* nada desdeñable. Y en un abierto planteamiento irrealista una fuente de sugerentes «*alternativas*» a lo que ya estaba siendo e iba a ser de forma más clara en el futuro el cine dominante.

A un nivel bien distinto me parece que se enmarcan las dos intervenciones sobre el cine que Pío Baroja realiza en la madrileña «Gaceta Literaria», revista a la que le cabe el honor de suponer el primer acercamiento de la burguesía y pequeña burguesía intelectual española al cine.

En el nº 24 de 1927, Baroja discute con su sequedad característica las relaciones entre literatura y cine e indica: «El cinematógrafo es una cosa diferente a la literatura; algo más popular, más colectivo, más cortical, menos individualista y menos tradicional e histórico». «En el momento actual del cinematógrafo, lo más importante me parecen los actores y la técnica cinematográfica; lo menos importante, el argumento y la literatura.»

Si cambiamos las expresiones «actores y técnica cinematográfica» por lo que otros autores han denominado mucho más propiamente «*lo específico cinematográfico*» podremos comprender la intuición barojiana: la necesidad del cine de buscarse un propio camino *independiente* de las convenciones propias de los relatos literarios. De ahí su rechazo de lo que denomina «esos grandes films aparatosos, históricos, con guardarropía pintoresca»; frase esta última, que parece anticipar una de las vetas futuras del cine español tras la Guerra Civil.

El segundo texto de Baroja publicado en el nº 53 de *La Gaceta Literaria* en 1929, no es sino la transcripción de la presentación pública que realizó del film de Francisco Camacho *Zalacain el Aventurero* adaptado de su novela y en la que tanto él como su hermano Ricardo aparecían como actores.

Partiendo del reconocimiento del cine como importante, en aquel momento histórico, «*no sólo como diversión, sino como palabra sagrada*», Baroja divide el mundo intelectual en lo que denomina «cinematófilos, que esperan del cine algo como el Santo Advenimiento, y cinematófobos que auguran que, a fuerza de películas iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana».

Baroja destaca del cine su carácter rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, sin barbarismo. Y critica su mezcla habitual con una retórica insoportable, su ligazón con el lujo y con la moral de la adoración al dinero.

A la hora de pensar en la evolución futura del cine, Pío Baroja sugiere que el cine evolucionará más en su aspecto científico que en el artístico —no conviene olvidar que 1929 es el año del definitivo surgimiento del cine sonoro— pues para él, el cine no es

sino un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía. *El cine debe, por tanto desretorizarse, limpiarse de la vieja y amanerada retórica, pero no deshumanizarse*, —contrastemos estas ideas con las de Adolfo Salazar expuestas con anterioridad para medir las distancias que existen entre un narrador y un vanguardista—. Y llegamos al corazón de la propuesta barojiana: «El ideal del cineasta sería, sin duda alguna, *hacer un cine inocente, fenomenológico*, que no tuviese relación con el cine primerizo, impregnado de literatura venenosa». Y aclarando sus intenciones indica que «el cine podría sustituir hasta con ventaja al periódico y a la revista ilustrada, pero al libro, no».

Es decir que Baroja reivindica un cine anclado directamente sobre la realidad, más cercano al documental que a la ficción; un cine desnudo de excrescencias ajenas que permitiese un contacto más directo con las cosas, con los sucesos. Más atento, en resumen, a captar los fenómenos en sí mismos que a manipularlos. Podríamos decir que la postura de Baroja se nos antoja como no ajena a algunas de las que luego serán las preocupaciones matrices que darán lugar al neorrealismo italiano y, más en concreto, a los trabajos de Roberto Rossellini. De idéntica forma puede leerse en este intuitivo texto la reivindicación de un tipo de cine etnográfico que, años más tarde, cultivará su sobrino Pío Caro Baroja.

No quisiéramos terminar este recorrido por las reflexiones de los escasos intelectuales vascos que han afrontado el discurso sobre el espectáculo cinematográfico, sin hacer una referencia aunque sea esquemática a la obra del que posiblemente sea el pensador más influyente en el terreno estético del País Vasco contemporáneo: nos referimos a Jorge de Oteiza, autor de ese libro clásico que es «*Quosque Tamdem*», audazmente subtítulo «interpretación estética del alma vasca».

A la hora de escoger un texto que permita ilustrar las posiciones Oteizianas ante el cine, hemos elegido los planteamientos expresados por nuestro autor en 1964, con motivo de su intervención como presentador de una proyección del cortometraje de N. Basterretxea y F. Larruquet *Pelotari* (7).

Oteiza planteó en esa ocasión que el cine se presenta como el más importante de los lenguajes artísticos fabricados, para a renglón seguido subrayar la necesidad de proceder a fabricar «nuestra escultura, nuestra pintura, nuestra poesía, nuestro teatro, nuestra música, nuestras danzas, nuestro cine». Y, añade Oteiza, «tienen que ser vascos». Para lo cual será necesario acertar en el tratamiento lingüístico de los temas que se traten.

Lo que Oteiza denomina en un bella expresión «la escritura fabricada con imágenes para la vista y para el oído» solo será vasco —continúa— en la medida en que tengamos presente, más que el modelo lingüístico, lo que Oteiza denomina el modelo estético que de acuerdo con sus teorías, enraiza con el comportamiento del hombre de la prehistoria vasca cuyo sentido se trata de recuperar.

Así, más allá del idioma utilizado —eusquera o castellano— se tratará de elaborar un lenguaje específicamente vasco en tanto y cuanto retorne, reactualice y prolongue los rasgos fundamentales con los que nuestros ancestrales antepasados se enfrentaban a la Realidad y a lo Imaginario.

(7) Intervención de Jorge de OTEIZA recogida en «Euskal Zinemaren I. Ihardunaldiak». Maiatzak 31-Ekainak 4. Zineklubak Jaiki. Basauri, 1976.

III. EL DEBATE SOBRE EL CINE VASCO

Las anteriores reflexiones de Jorge Oteiza nos introducen de lleno en el corazón de un debate que, con escasos niveles de reflexión y no pocas pretensiones de arma arrojadiza, ha venido polarizando, la práctica totalidad de los encuentros que sobre el Cine Vasco han venido surgiendo con regularidad digna de mejor causa a partir de 1976.

Y si apostillamos lo de «digna de mejor causa» es, sobre todo, porque la definición de lo que es o debe ser el cine vasco se planteó mayoritariamente con afanes exhaustivos de normatividad. Se trataba de enunciar las «reglas de oro» que un film debía cumplir para poder adscribirse a esa denominación que en ciertos momentos se llegó a contemplar como dotada de poderes cuasi mágicos. De esta manera, ser calificado como autor de un film no vasco implicaba, de forma automática, la expulsión a las tinieblas exteriores. Lógicamente, semejante pretensión de dictadura cultural sólo cobraba todo su valor, a largo plazo, en la medida en que se lograra poner en pie tanto una teoría como una práctica que se definiese con coherencia como la única alternativa específica. El no cumplimiento de tan compleja premisa ha terminado invalidando posturas que tenían más de voluntad personal de hacerse una luz al que luego se ha demostrado como apagado sol del cine vasco, que de una postura política —en el sentido amplio de la palabra— capaz de sustentar una praxis industrial y estética en el difícil campo de lo cinematográfico.

Con todo, la polémica existió. Y fue más o menos virulenta según los momentos: muy aguda en los años 76 y 77, progresivamente más en sordina, después. Veamos, pues, algunos ejemplos de las posturas más significativas.

En primer lugar, queremos ilustrar alguna de las teorías surgidas al calor de la doble efervescencia de la lucha política y cultural. Para ello nos referiremos a un artículo aparecido en la revista «Anaitasuna» en 1976 y firmado por J.M. Zalakain. En él se enumeraban los requisitos capaces de conferir a un film la etiqueta de vasco.

Todo film debía: a) ser exponente de la personalidad vasca; b) aparecer como elemento clarificador de la compleja situación vasca; c) convertirse en instrumento de la lucha vasca, utilizando todo lo posible el euskera; d) andar lo más lejos posible de los mercados del capitalismo porque a través de ellos no es posible un cine popular vasco.

Nos es posible reconocer en los planteamientos arriba expuestos un eco importante de la especial situación que vivía en 1976 el País Vasco. La fascinación por un cine de corte militante y marginal encuentra parte de su explicación en lo álgido de las luchas políticas del momento y en una herencia post-68 para la que la naciente —y por tantos motivos inestable— democracia que surgía en aquellas fechas en el Estado Español parecía ofrecer un atractivo caldo de cultivo. De aquí también, la búsqueda de una distribución alternativa, derivada del intento de construir un cine que se defina no sólo como vasco sino como popular. Se trata de defender en este artículo un cine que recuerda en bastantes aspectos a los diversos intentos de cine de intervención surgidos en la estela —que ya comenzaba a borrarse— del Mayo 68 europeo.

Un paso más en la dirección apuntada por Zalakain, lo encontramos en los planteamientos explicitados en repetidas ocasiones por el cineasta Antton Ezeiza (8). Se trataría, en este caso, no solo de «echar una mano cinematográfica al combate para la recuperación de nuestra identidad» sino de realizar un cine «*exigentemente vasco*». Un

(8) Antton EZEIZA: «Bases para la creación de un cine vasco». EGIN, 22 Octubre de 1978.

cine que «atento a nuestra convulsa realidad y comprometido con ella», se realice «*innegociablemente en Euskera*» si quiere alcanzar el status de cine nacional vasco. Se completa esta posición con la llamada a la realización de un cine documental, que vendría a ser el exigido por la gravedad de las circunstancias.

En último término, este tipo de posturas se asientan sobre un postulado implícito: la capacidad de incidencia inmediata del cine en una realidad dada, que recuerda no poco a planteamientos tercermundistas. Y sin embargo, esa primacía del documental podría incluso discutirse, —aún aceptando esa pretendida incidencia que parece prestarse al cine— desde posturas que pusieran de manifiesto la mayor utilidad del cine de ficción como vehículo ideológico, pese a su costo económico indudablemente superior.

Posiciones como las aquí explicitadas nos parecen hartamente condicionadas por compromisos concretos y coyunturales, a la vez que dejan sin resolver lo que debe entenderse por los conceptos que movilizan: «identidad», «lo vasco», «la personalidad vasca», etc. Conceptos que, en la medida en que quedan sobreentendidos, pueden ser identificados de forma estrictamente culturalista o bien terminar significando lo mismo que todas esas formulaciones de tipo retro que hemos señalado como presentes en films como «*Ama-Lur*».

Con lo que al final, unos planteamientos progresistas terminan librando su radical batalla estrictamente en el terreno de la identidad lingüística y contribuyendo a lo que Koldo Mitxelena ha definido como ese «confusionismo general, no específico del cine, que existe sobre lo que se califica como vasco».

Será el mismo Koldo Mitxelena el que en unas declaraciones que cierran la recopilación de sus críticas cinematográficas publicadas en la revista «Egan», pondrá la nota pragmática en este debate (9).

De entrada recordando un hecho que no debe olvidarse: «El público que vaya a ver una película en Euskera es muy restringido, incluso en el País Vasco». Y sigue: «El arte vasco, y esto lo podemos comprobar sobre todo en las artes plásticas, no está centrado únicamente en temas de aquí. Los condicionamientos sociales y personales que se reflejan en el individuo por el hecho de vivir en Euskadi sí que pueden dar carácter a la obra de un artista. Nadie por hablar vasco adquiere una mentalidad diferente».

Las declaraciones de Mitxelena forman un contrapunto adecuado ante la histeria que ha dominado el debate sobre el cine vasco. Lo mismo cuando pone el ejemplo de Darío de Regoyos como un artista que ha desentrañado plásticamente parte de ese espacio conflictivo de lo vasco, como cuando recuerda a los cineastas la necesidad de evitar el localismo al tratar los temas propios y de buscar la amplitud y la universalidad cultural.

Se trata, pues, más de producir que de anatematizar. Más de integrar que de excluir. Más de mirar la realidad tal cual es que de acariciar fantasmagóricas construcciones mentales. Podríamos decir que un cine con un corpus tan escaso debe, sin renunciar a la reflexión teórica, probar sus armas en las más diversas prácticas. Porque, a un país en movimiento y vivo, deben corresponderle prácticas artísticas complejas, diversificadas y hasta cierto punto contradictorias.

(9) Declaraciones de Koldo MITXELENA con motivo del XXVI Festival de Cine de San Sebastián (1978) y recogidas en el «Boletín del Festival».

IV. A MODO DE CONCLUSION PROVISIONAL

Llegados a este punto y si no queremos pecar de ingenuos debemos hacernos una pregunta de cuya respuesta va a depender buena parte del futuro: ¿Cuál debe de ser el papel de un cine nacional en la era de las multinacionales y de la creciente homogeneización mundial del gusto?

O dicho con otras palabras, ¿son los cines nacionales armas que permiten combatir esa cultura redundante que parece amenazarnos implacablemente?. Para relativizar cualquier apresuramiento conviene recordar el sueño multinacional: conseguir productos que, inscritos en su cultura de origen, respondan al mismo tiempo a las normas culturales impuestas desde los U.S.A. Es decir, afianzar la diversificación de la oferta para mejor negar toda diferencia profunda. Esta estrategia, que viene practicándose a lo largo de décadas, ha rendido frutos concretos en el caso de la industria europea cinematográfica que se debate entre la agonía o la sucursalización más total.

Para tomar el ejemplo más próximo —y que no pocas veces con enorme miopía tratamos de no analizar— puede decirse que el cine español se encuentra atacado de una enfermedad profunda que puede conducir a su ruina definitiva. En estas condiciones, ignorar que la construcción de una industria cinematográfica vasca se hace en ese marco concreto puede llevar —y ha llevado a veces— a confundir donde residen de verdad las principales dificultades para una expresión cinematográfica nacional vasca. Inútil buscar en el cine y los cineastas españoles a los culpables de la pobreza industrial y conceptual del cine vasco.

Al contrario, cine vasco y cine español —como los demás cines que se realizan en el marco del Estado Español— forman parte de la misma trinchera de resistencia ante la apisonadora uniformadora del otro lado del Atlántico.

O para hablar en términos más precisos, la muerte del cine español no va a ser la muerte de una industria opresora sino que puede dejar aún más debilitado a ese cine que trata de surgir en el País Vasco.

Superada la necesidad de autoafirmar el propio derecho a la existencia como práctica cinematográfica diferenciada, ha llegado el momento de dejar de lado la confusión que se ha manejado arbitrariamente entre opresión política y opresión cultural.

No se trata de negar el hecho de que una cultura expansiva como la castellana, apoyada básicamente sobre el idioma, haya ido reduciendo a las prácticas autóctonas a niveles de marginalidad, sino de tener presente, al mismo tiempo, que en el mundo de los espectáculos audiovisuales junto al lenguaje hablado/escrito, existe un lenguaje específico del medio, en el que, justamente, es donde se ejerce de forma profunda el dominio de la avasalladora cultura yanqui. La asimilación de *formas de hacer* debidamente probadas y engrasadas por décadas de uso multinacional puede terminar convirtiéndose en una sutil forma de pérdida de identidad cultural. Y quizás sea aquí donde esté por librarse la batalla decisiva para una supervivencia que afecta —aunque lógicamente de forma diferenciada— tanto al pueblo vasco, como al pueblo español, catalán, gallego, italiano o francés.

Sólo la conquista de un público propio puede garantizar siquiera parcialmente la supervivencia de un cine vasco. Y un País de tres millones de habitantes no solo garantiza sino que hace prácticamente inviable la amortización de un largometraje de ficción. Con lo que puede concluirse —dejando de lado antiguas fobias— que el mercado español es el lógico lugar donde van a terminar sobreviviendo o fracasando los films producidos en el País Vasco.

Bien es verdad que abandonar una producción cultural al solo juego del mercado puede conducir a su aniquilación ante la prepotencia de la competencia. Lo que obliga a contemplar por parte de las Instituciones de Autogobierno Vasco las adecuadas formas de estimular las inversiones del capital privado en una producción regular de largometrajes de tal forma que sea posible la producción de obras competitivas, eliminando la tentación de subvencionar prácticas de corte testimonial no destinadas a acceder a las pantallas.

Unicamente el futuro puede determinar hacia dónde y en qué forma, va a desenvolverse el cine que se realice en el País Vasco. Pero sí podemos afirmar que su éxito o fracaso va a depender, en buena parte, de la amplitud de ideas, con la que los aparatos institucionales, los productores cinematográficos y las gentes de la cultura, afronten su específica problemática.

Algunos recientes ejemplos permiten pensar que ha comenzado a transitarse por ese camino.