

Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo*

(The arts of light: Basque cinema and photography
during Franquist years)

Bakedano Samionaindia, José Julián
Ambrosio de Meabe, 2-6º B. 48200 Durango
jibakedano@museobilbao.com

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 149-216]

Recep.: 17.01.06

Acep.: 17.01.06

Este estudio es la descripción de las aportaciones de los vascos en la época de la dictadura franquista. Se analiza la variación de las circunstancias: desde un desierto estéril hasta la aparición de los creadores que más tarde tuvieron una relevancia en la democracia. Especial reconocimiento tiene el proyecto de Oteiza. Para explicar la época se estudia la figura del vasco en el cine en general.

Palabras Clave: Cineasta. Dictadura. Vasco. Vanguardia. Franquismo. Rodaje. Documental. Censura.

Diktadura frankistaren garaian euskaldunek egindako ekarpenak deskribatzen ditu lan honek. Egoeraren aldaketa aztertzen da: eremu antzu batetik geroago, demokrazian, garrantzitsuak izango ziren sortzaileak agertu arte. Bereziki, Oteizaren proiektua aztertzen da. Garaia argitzearren, euskaldunaren irudia zinean aztertzen da oro har.

Giltza-Hitzak: Zinegilea. Diktadura. Euskal. Abangoardia. Frankismoa. Filmazioa. Dokumentala. Zentsura.

Cette étude est la description des apports des basques à l'époque de la dictature franquiste. On analyse la variation des circonstances: depuis un désert stérile jusqu'à l'apparition des créateurs qui eurent plus tard une importance dans la démocratie. Le projet d'Oteiza a connu une reconnaissance spéciale. Pour expliquer l'époque, on étudie la figure du basque dans le cinéma en général.

Mots Clés: Cinéaste. Dictature. Basque. Avant-garde. Franquisme. Tournage. Documentaire. Censure.

*. Con un apéndice titulado *La Fotografía*, por Leopoldo Zugaza.

1. EL TEMA VASCO EN EL CINE FRANQUISTA E INTERNACIONAL

El franquismo acabó con todo resquicio de creatividad. Rápidamente se consideró el cine como un entretenimiento de masas, vehiculador de ideología la ideología vencedora a través de las películas españolas y de importación hasta el año 45 de films alemanes e italianos. Se aupó el *star system* autóctono, hasta que la victoria aliada trajo la gran avalancha del cine americano sujeto a la censura militar, política, eclesiástica y comercial. Para proteger el cine propio se instalaron las cuotas de importación, exhibición y el doblaje obligatorio. ¡Viva la lengua nacional!

La proliferación en ciudades y pueblos de las salas de cine en 35 mm tuvo su complemento en las máquinas de proyección de 16 mm que se instalaban en los colegios religiosos. Aún no había llegado la televisión.

Realizadores inquietos como Nemesio Sobrevila y Teodoro Hermandorena huyeron al exilio y no desarrollaron ninguna película después de 1937.

Quedaron, en este aspecto, sus carreras truncadas. Los hermanos Azcona, en Moscú ejercieron funciones secundarias dentro del cine. Un autor como Sabino Micón (“Historia de un de un duro”), aun posicionado dentro el franquismo, no realizó más que cortos documentales de oficio. No había posibilidades para la generación que perdió la guerra, ni hubo acceso a información, educación o formación cinematográfica hasta 15 años más tarde cuando se crearon cine-clubs o cineforums donde se realizaban análisis y debates filmicos además de ser excusas para foros ideológicos que con el pretexto de la película podían expresarse en la legalidad.

Sin carácter de exhaustividad relacionamos cronológicamente los films en los que lo vasco tiene una presencia manifiesta con la doble intención de mostrar una identidad estereotipada tanto para el interior de Euskadi como para el exterior:

Jai Alai (Ricardo Rodríguez Quintana, 1940) historia costumbrista entre dos pueblos rurales cuyo rodaje fue iniciado antes de la guerra; **Raza** (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) fue la película emblemática del franquismo con guión del propio Generalísimo, perversamente utilizó a la familia vasca Churuca; **Sarasate** (Richard Busch y Jean Choux, 1941) biografía del violinista navarro, **Regina de Navarra** (Carmine Gallone, 1941) película italiana histórica; **Qué contenta estoy** (Julio de Fleischner, 1941) comedia costumbrista que se desarrolla en Deusto; **Haut le Vent** (Jacques de Baroncelli, 1942) drama trágico que se desarrolla en Iparalde; **El abanderado** (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) drama histórico con el militar navarro Espoz y Mina; **La monja alférez** (Emilio Gómez Muriel, 1943) película mejicana donde María Félix encarna a Catalina de Erauso; **La Nao Capitana** (Florián Rey, 1946) adaptación de la única novela de Ricardo Baroja; **El emigrado** (Ramón Torrado, 1946) drama sobre la novela *Los hermanos Ibarrola* de Adolfo Torrado; **Le mariage de Ramuntcho** (Max de Vaucorbeil, 1946) una variación sobre la novela de Pierre Loti; **Las inquietudes de Shanti Andia** (Arturo Ruiz Castillo, 1946) adaptación de la novela de Pío

Baroja en la que interviene como actor; *El Capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1948) biografía de San Ignacio de Loyola; *El gran galeoto* (Rafael Gil, 1951) basado en el drama de José de Echegaray; *Amaya* (Luis Marquina, 1952) el drama de Navarro Villoslada sobre Teodosio de Goñi; *Pluma al viento* (Ramón Tornado y Louis Cuny, 1952) opereta con protagonista vasco; *Cancha vasca* (Alfredo Hurtado y Asele Plaza, 1954) película costumbrista sobre el mundo rural vasco; *Zalacain el aventurero* (Juan de Orduña, 1954) adaptación de la novela de Pío Baroja en la que interviene como autor; *Murió hace 15 años* (Rafael Gil, 1954) sobre un niño expatriado en Bilbao en la guerra que regresa para matar a su padre, una de las películas más perversas anticomunistas que se han realizado; *Las manos atadas* (Aloysius Vachet, Roland Quignon y Paul Vandenberghé, 1955) basada en la novela del jesuita Pierre Ihande, sobre los problemas mentales de un seminarista; *El País Vasco y La Pelota Vasca* (Orson Welles, 1955) dos documentales de Welles donde admira el sentido de la independencia de los vascos, su defensa de la organización social autóctona y la lengua; *El cantor de Méjico* (Richard Pottier, 1956) una de las películas de Luis Mariano en las que los protagonistas son vascos, al igual que *Serenata en Texas* (Richard Pottier, 1958) y *Fandango* (Emile Edwin Reinert, 1948); *Oubiisto na ouliche dante* (Mikail Romn, 1956) drama sobre la resistencia en Cibure, producción soviética del interesante Romn; *Le septième commandement* (Raymond Bernard, 1956) comedia parisina con protagonistas vascos; *Sylvaine de mes nuits* (Marcel Bristene, 1956) comedia francesa que se desarrolla en San Sebastián; *Viento Salvaje* (George Cukor, 1957) drama americano sobre un pastor vasco que trata de la manera más fiel y digna nuestra problemática rural; *L'auberge en folie* (Pierre Chevalier, 1957) comedia vasca que se desarrolla en Iparalde; *Diez fusiles esperan* (José Luis Sáenz de Heredia, 1958) historia de un oficial carlista; *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1958) biografía del tenor; *El desfiladero de la muerte* (Russell Rouse, 1958) western con protagonistas vascos; *Vive Henry IV, vive l'amour!* (Claude Autant Lara, 1960) drama histórico sobre el personaje vasco; *Llegaron los franceses* (León Klimovsky, 1960) tragedia carlista con guión de Jesús Franco; *María, matrícula de Bilbao* (Ladislao Vajda, 1960) la saga de una familia naviera vasca basada en el libro de José María Sánchez Silva y Luis de Diego; *El capitán intrépido* (Mario Cayano, 1961) Sean Flynn incorpora al protagonista vasco de una película de aventuras; *El caballero de Gascuña* (Bernard Borderie, 1962) película de aventuras que ocurre en Euskadi; *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962) historia de amor entre Charito (Sara Montiel) y un muchacho vasco pelotari; *El valle de las espadas* (Javier Setó, 1963) la leyenda de Fermán González con conexiones al Reino de Navarra; *Y llegó el día de la venganza* (Fred Zinnemann, 1964) película sobre la resistencia antifranquista que ocurre en Iparalde y donde Omar Sharif interpreta a un sacerdote euskaldun; *La vida nueva de Pedrito de Andia* (Rafel Gil, 1965) Joselito asume el papel principal de Rafael Sánchez Mazas; *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1965) con la presencia de Pedrucho de Eibar; *Mando Perdido* (Mark Robson, 1966) película de la Segunda Guerra Mundial en la que Anthony Quinn es el protagonista, un vasco de Iparalde; *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966) documental sociológico en el que uno de los protagonistas es Paulino Uzcudun; *Los ojos perdidos* (Rafael García Serrano, 1966) drama de la Guerra Civil Española ambientada en San Sebastián; *El primer cuartel* (Ignacio F. Iquino, 1966) sobre el navarro

Francisco Javier Girón y Ezpeleta fundador de la Guardia Civil; *Carnaval de Ladrones* (Russell Rouse, 1967) atraco a un banco en Pamplona durante los Sanfermines en una película de acción americana; *El otro árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1969) adaptación de la novela de Luis de Castresana; *Urtain el rey de la selva o así* (Manuel Summers, 1969) utilización de la presencia real del boxeador para parodiar los mitos vascos; *Zorro Marchese di Navarra* (Jean Monty, 1969) variación del tema del zorro ambientada en el País Vasco; *Los compañeros* (Sergio Corbucchi, 1970) spaghetti western cuyo protagonista es un vasco interpretado por Thomas Milian; *El caserío* (Juan de Orduña, 1971) versión de la zarzuela homónima; *Chacal* (Fred Zinnemann, 1972) fiel adaptación de la novela de Frederic Forsyth, con varias connotaciones vascas; *Aguirre, la cólera de Dios* (Werner Herzog, 1973) refleja la odisea del famoso conquistador de Oñate Lope de Aguirre; *El árbol de Guernica* (Fernando Arrabal, 1975) en Italia Arrabal dirigió la tragedia de la guerra utilizando los sucesos y los símbolos del bombardeo de Gemika. (He descartado por razones obvias las múltiples versiones de *Carmen* de Merimée -personaje de José de Lizarrabengoa-, *El sobrero de tres picos* de Alarcón, *Cristobal Colón*, *Don Quijote* y *Enrique IV de Navarra*).

En esta época la iniciativa autóctona comenzó con realizaciones en soporte amateur pero con voluntad de trascenderlo, así son ejemplares las trayectorias de Gotzon Florza en Bizkaia queriendo hacer descartar en películas semidocumentales la cultura euskaldun su exhibición, al margen de lo institucional y de la censura, tuvo repercusiones amplias en públicos que las podían ver en circuitos fuera de las salas comerciales. La otra experiencia paralela fue la M. Madré con el film realizado en Iparralde en 1956 titulado *Sor Lekua* con una voluntad realista de representar al País Vasco tal como es. Desgraciadamente estas experiencias no fueron continuadas en los años sesenta.

Hasta llegar a los años sesenta donde las circunstancias políticas cambian desde la autarquía hacia determinadas relaciones económicas exteriores, debemos destacar las experiencias muy individuales de cine industrial, la trayectoria singular de José María Zabalza que pasa de hacer un cine autóctono con ambiciones a acabar en la serie Z del cine de subgéneros. También en los 50, se inicia la labor documental de gente como Rafa Trecu y Pío Caro Baroja y debemos señalar la aportación provisional al cine internacional de los actores Juan de Landa y Conchita Montenegro.

Mención aparte, la figura del poeta euskaldun Jesús María de Arozamena, prolífico guionista del más popular cine español, como son las películas de Sarita Montiel.

2. LA PRÁCTICA DE LA VANGUARDIA CINEMATOGRAFICA VASCA DE LOS AÑOS 60

Este rimbombante título esconde una realidad de aventuras individuales que, vistas desde 1995, parecen formar un bloque más o menos homogéneo y compacto y, sin embargo, no hubo tal: por una parte se les puede considerar

como antecedentes del moderno y actual cine vasco, y por otro lado, parecen lenguajes crípticos y metafóricos sobre una realidad de la que estaba prohibido hablar en primer grado debido a la férrea censura franquista. El contexto de esta década en el cine español se sitúa en la etapa de D. José María García Escudero: abandono del cine oficial del régimen –espectáculos históricos y religiosos– y apuesta por un cine comercial de entretenimiento y otro de calidad con la incorporación de jóvenes valores salidos de la Escuela Oficial de Cinematografía, el llamado «Nuevo Cine Español».

De los cine-clubs de San Sebastián de finales de los cincuenta emergen una serie de personalidades formadas en la lectura de dos revistas cinematográficas: *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, antagónicas de concepción: la primera religiosa y estetizante, y la segunda con una vocación marxista y social. Así, Javier Aguirre (San Sebastián, 1935) realizará un buen número de cortometrajes, alguno de ellos premiado en festivales internacionales como el de Venecia: *Tiempo dos* (1960), *Pasajes tres*, *A ras del río*, *Tiempo de playa*, *Espacio dos* (1961), *Playa insólita*, *Tiempo abierto*, *Vizcaya cuatro*, *Toros tres* (1962), *Tiempo de pasión*, *Blanco vertical*, *Mujer contra toro* (1963), *Artesanía en el tiempo* (1964), *Espacio muerto* (1965), *Espacio de playa* (1966) llevándole a una situación profesional esquizofrénica, ya que fabrica estos experimentos de vanguardia herederos de la tradición europea experimental –la «dimensionación» será un concepto ampliamente usado por él– paralelamente a una práctica de largometrajes situada en la comedia más comercial del cine español. La obra de Aguirre, adscrita en cierta medida a *Film Ideal*, que condujo en los años 70 a la producción marginal de las dos series de «Anti-Cine», habría que revisarla ahora y valorar la posible aportación que pudo haber supuesto o ver si no se trataban más que de simples transposiciones de las experimentaciones más concluidas de la vanguardia abstracta. De lo que sí se debe constancia es de que apenas constituyó una ruptura, y de que no tuvo seguidores. Si hablamos de ruptura, en todo caso lo poco que hubo, tuvo lugar en los ámbitos del formalismo más estetizante, chocando, eso sí, con el academicismo ramplón de la mayoría de los documentales turísticos e industriales que se producían entonces.

Una propuesta diferente, del ámbito de «Nuestro Cine», viene de los dos cortometrajes de Antton Ezeiza (San Sebastián, 1935) y Elías Querejeta (Hernani, 1935), con sus dos cortometrajes co-dirigidos al alimón, *A través de San Sebastián* (1959) y *A través del fútbol* (1962). Sus títulos hacían referencia muy indirecta al *A propos de Nice* de Jean Vigo y constituían un intento válido de reflejar una realidad sociológica a través de dos documentales aparentemente turísticos: en un caso la vida de la ciudad donostiarra a través de la observación de la realidad cotidiana y, en el otro, el fenómeno dominguero de masas que acuden al partido para desentrañar las razones no aparentes de esta actividad. Estos dos documentales fueron el fructífero inicio de una carrera como director de Ezeiza y otra como productor de Querejeta, carreras que ejercen al unísono hasta 1970, año en que se separan profesionalmente ambos amigos. Juntos escribieron el guión de *Los inocentes* (J. A. Bardem, 1963), produjeron *Noche de verano* (Jorge Grau, 1962) y realizaron *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969). Años más tarde (1979-1984) Ezeiza producirá las dos series de *Ikuska* –diecio-

cho cortometrajes–, intento profesional serio de crear un producto profesional en euskera, mientras que Querejeta se convertirá en el productor independiente más emblemático del nuevo cine español.

En Bilbao, Javier Sagastizábal (Llodio, 1929) colaborará en el guión de un corto de Aguirre y dirigirá *Vitoria Stop* (1964), una película que, partiendo de una base de encargo, le permitirá investigar en el lenguaje cinematográfico más cercano a los postulados de la «nouvelle vague» a través de la revista *Cahiers du Cinema*. A su vez, Gotzon Elortza realizaba en formato amateur de 8 mm películas sonoras en euskera, con formas y contenidos súper tradicionales pero a los que el uso del idioma vasco los convertía en lo más rupturista e independiente de la época.

En esta década estudiaban también en Madrid Víctor Erice e Iván Zulueta y ambos realizaron como prácticas de la desaparecida Escuela Oficial de Cinematografía experimentos de lo más riguroso en cuanto a contenidos y en cuanto a planteamientos de concepción para buscar una forma de expresarse en el terreno narrativo. Esa turbulenta época tiene cuatro películas internacionales de resonada conflictividad para el régimen franquista: *Viridiana* (Luis Buñuel 1960) en un filme español que obtiene el máximo galardón en Cannes y es prohibido por Franco tras las graves protestas de Vaticano; *Behold a pale horse* (Fred Zinnemann, 1964) es un ataque al gobierno franquista, con Omar Shariff como sacerdote vasco y origina el cierre de la Columbia en España por Manuel Fraga Iribarne; la película con guión de Jorge Semprun, *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966) origina tanto la protesta oficial del Gobierno Español como la del Partido Comunista Español cuando se presenta el film en el Festival Checo de Karlovy Vary; y *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1965) es un documental sobre la guerra civil española que, prohibido en España, aviva un fuerte estado de opinión anti-franquista en todo el mundo.

En cualquier caso, la formulación más claramente vanguardista constituye la de Jorge Oteiza: en 1963 es el impulsor y responsable del montaje definitivo de *Operación H*, una película industrial sobre el Grupo de Empresas Huarte que trasciende su condición publicitaria para situarse entre los experimentos más logrados de aquellas fechas. Santos Zunzunegui habla de ello en estos términos:

«El 12 de junio de 1963 comenzó el rodaje de un cortometraje que, en un principio iba a denominarse *Opus H* pero las posibles concomitancias del título aconsejaron su cambio a *Operación H*.

El punto de partida de la obra fue una idea de Jorge Oteiza, convertida en guión por Néstor Basterrechea que también firmaría la realización. Fernando Larauquet trabajó como ayudante de dirección, mientras que Oteiza se reservó personalmente el montaje. La música del film la compuso Luis de Pablo, siendo interpretada por Pedro Espinosa, Carmelo Bemaola, Miguel Ángel Coria y el propio Luis de Pablo. La fotografía fue realizada por el entonces escultor y luego cineasta de vanguardia, Marcel Hanoun.

Operación H se presenta al espectador como un film que toma como pretexto para su propio desarrollo, los distintos trabajos de diseño industrial realizados en

las diversas empresas del Grupo Huarte. Desde el primer momento, la transcendencia del diseño industrial es puesta de manifiesto al abrirse el film con una escultura de Jorge Oteiza que gira, majestuosamente, en torno a su eje. Travellings, panorámicas y todo tipo de movimientos de cámara recorren insistentemente, una y otra vez, diversas piezas industriales que son tratadas a nivel visual mediante una puesta en valor de su aspecto escultórico. En los 13 minutos que dura el film se construye un universo de formas en el que las más banales piezas son tratadas como si de objetos artísticos se tratase. De esta forma el film expresaba gráficamente una de las ideas matrices de pensamiento de Jorge Oteiza: terminada la experimentación en el terreno del arte, el artista se encuentra disponible para trasladar su sensibilidad a los más diversos campos de la vida; campos en los que el diseño industrial, precisamente, tiende un puente entre estética y utilidad que debe ser recorrido con plena conciencia.

Operación H se rodó utilizando negativo Du Pont Eastmancolor pese a ser el film en blanco y negro con excepción de su último minuto. Precisamente en este final se encuentra uno de los momentos más sorprendentes del film; de improviso la cámara nos muestra un paisaje en color, desenfocado. Poco a poco, la panorámica de la cámara va descubriendo una tela roja que, desenfocada también, va ocupando la totalidad de la pantalla. Cuando desaparece la imagen para dar paso a la blancura de la cola que encierra el film, el ojo del espectador cree visualizar por un instante un golpe de color verde, que surge por complementariedad. Rojo, blanco, verde, los colores de la bandera nacional vasca, presentes sin estarlo»¹.

Oteiza realiza este corto para asumir la realización del largometraje *Acteón*. Diversos avatares hacen que se malogre esta gran oportunidad y acaba dirigiendo otro film diferente al del punto de partida el cineasta catalán Jorge Grau, a quien se había contratado como asesor técnico. El asunto está documentado en mi trabajo «Oteiza y el cine»². Oteiza, desde 1963, en la primera edición del *Quosque tandem ...!* ya se había referido al cine como uno de los campos más interesantes de la creación. La aventura de Oteiza hace que Néstor Basterretxea (Bermeo, 1924) y Fernando Larruquert (Irún, 1934) formasen tandem para dirigir *Alquezar* (1966) y sobre todo *Pelotari* (1964), un excelente cortometraje sobre la búsqueda del sentido del juego de la pelota, la selección metafórica de los movimientos y gestos del jugador para con las actividades vitales.

Estas experiencias conducen –Oteiza está siempre presente, en la trastienda– a la aventura de *Ama Lur* (1966-68). Aún pareciéndonos un film documental tradicional, fue la película que tuvo más repercusión en el público. Repito una reflexión personal que realicé hace dos años para el libro *Haritzaren negua* «*Ama Lur* y el País Vasco de los años 60:»³

1. *El cine en el País Vasco*, Bilbao, 1985, Excm. Diputación Foral de Bizkaia. Págs. 157 y 158.

2. Anuario 1991, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, págs. 89-114.

3. Gurtutz Jauregi, Félix Maraña, Juan Miguel Gutiérrez, José M^º Unsain –editor–, Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, San Sebastian 1993.

Contemplar de nuevo «Ama Lur» tras veinticinco años supone para mí una emoción profunda. No voy a entrar aquí a estudiar la forma tan singular de producir una película, de la que se habla en otros lugares de este libro, pero ahora se nos antoja casi imposible de hacerla en aquellos años de 1966 a 1968. Solamente decir de quien fue capaz de aglutinar a tan diversas gentes con el, quizás único móvil de amor a su país, y resolver la gestión económica y de producción se merece hoy nuestro cálido homenaje. ¿Seríamos capaces de hacer hoy otro «Ama Lur»?

Cuando se estrenó «Ama Lur» tenía yo veinte años y supuso para mí que era un cinéfilo empedernido, la reconciliación de lo que era el cine con nuestra identidad vasca. El cine trataba de todos los problemas humanos habidos y por haber, pero a parte de fragmentos folclóricos en documentales, en el Nodo y en TVE, no nos veíamos en el cine nosotros los vascos más que como curiosidades folclóricas. «Ama Lur» fue un canto profundo dirigido a las conciencias y un grito, parcialmente soterrado por las circunstancias censoriles, en el que se reivindicaba el hecho de nuestra propia existencia. Parecía un milagro que alguien hubiese unido en un río de imágenes y sonido los componentes históricos, etnográficos, sociales, lingüísticos y naturales de nuestro país, para hacernos sentir que éramos parte de ese río. Era, sin camuflar, una reivindicación nacionalista de nuestro pueblo con su idiosincrasia profunda. Era, también, una llamada para despertarnos de nuestro letargo. Pero, en aquellos momentos no se podía hablar de la triste situación política y social: sabíamos que nevaba sobre el árbol de Gemika y la reivindicación foral de nuestros derechos y libertades era ambigua, ya que representaba un hecho histórico admitido por un amplio espectro (hasta el carlismo), pero también era una metáfora sobre nuestro derecho a respirar, a sobrevivir y también a vivir y a desarrollarnos.

Para hacer y exhibir «Ama Lur», hubo pues, que pactar con la censura. Y nadie cuestionó ese pacto. Fue una decisión pragmática y positiva y también puede proporcionarnos una reflexión sobre nuestras actuales circunstancias. Creo que la existencia de «Ama Lur» contribuyó a tomar conciencia de nosotros mismos y a saber mirarnos en un espejo no fragmentado.

Una sombra se aprecia detrás de «Ama Lur»: la mano de Oteiza creo que influyó en sus realizaciones para darnos una visión estética que superaba nuestra afición a mirarnos el ombligo. Teníamos la obligación de recuperar nuestros comportamientos estéticos ya que ellos derivaban de una ética, en un comportamiento para la vida, para el hombre íntegro donde no aparecen separados los componentes religiosos, estéticos y sociales de su cotidiano vivir. Y esta recuperación ética, desde la estética, nos llevaría a ser dueños y forjadores de nuestro destino con el trabajo del día a día.

«Ama Lur» es, por fin, una epopeya sin batallas; una ética sin guerras, algo que parece contradictorio, un homenaje a nosotros mismos sin narcisismo, y también un resumen de lo que nuestras individualidades históricas y nuestro comportamiento colectivo han aportado a la cultura universal. El pueblo vasco no ha sido en su historia un pueblo invasor ni conquistador y quizás debamos saber diferenciarlos sin estar en perpetuo conflicto con nosotros mismos, nuestro gran defecto.

«Ama Lur» es la primera película que utiliza cinematográficamente el euskera, y reivindica, también, nuestro milenarismo idioma como instrumento de comunicación y expresión oral.

Desde los adversarios se podrá lanzar la acusación de que estamos ante un film «de propaganda». Sí, pero en el sentido más noble y digno del término, el de propagar y difundir las ideas.

«Ama Lur» se me aparece, pues, con el precedente de *Euzkadi* de Teodoro Hemandorena, (1934) como la piedra angular sobre la que se establecerán las futuras bases del cine vasco. Un film que nos dio confianza y que alimentó nuestra difícil esperanza.

Dos experimentos se realizan gracias a la productora *X Films* que había iniciado Oteiza con el patrocinio de Juan Huarte: la primera de ellas es la emblemática película *Homenaje a Tarzán Capítulo I. La cazadora inconsciente*, que es una obra maestra de cine de animación dibujada directamente sobre el celuloide por Rafael Ruiz Balerdi (San Sebastián 1935, Alicante 1992). Dejamos que nos explique su proceso el colaborador Gabriel Blanco, cineasta prematuramente desaparecido y que realizó una de las mejores películas de animación para adultos con base de dibujos de Chumy-Chúmez (José M^e González Castrillo, San Sebastián 1927), *La edad de la Piedra* (1966):

«Voy a hablar un poco de la génesis del film encantador y personal de este amigo pintor, ya que en ella me correspondió un cierto papel que me convierte en testigo privilegiado, y él se encuentra apartado de aquella faceta creadora: Balerdi había estado dibujando, coloreando e incluso quemando formas abstractas sobre celuloide, fotograma a fotograma, llamando a la obra que así realizaba –promovida por Juan Huarte– «Evolución»; hecha sin planificación ni medios técnicos, al verse en proyección, el desarrollo adolecía de movimientos bruscos que él no deseaba y cambiaban el sentido de la obra; indiqué a Rafael que hiciera antes un «storyboard», dibujando momentos básicos en hojas, previendo así una especie de «animación», imaginando de antemano los cambios en el tiempo; pudiendo «montar» y modificar el film con poco esfuerzo y antes de trabajar todos los fotogramas en el celuloide. Pero su vocación y compulsión eran sólo de pintar: efectivamente, se puso a dibujar en hojas pautadas con encuadres ¡pero los 24 dibujos que llevarían cada segundo, y por su orden en el film! Afortunadamente no hizo muchos, pues rehuía un esfuerzo fuera de su lugar definitivo.

Se interesó también en otra idea de animación que tuvo: consistía en calcar sobre un celuloide transparente película impresionada de imagen real, estilizando y realizando el calco de la forma que quisiera. El primer proyecto que pensó fue «Amaya», un homenaje a la por entonces fallecida gran bailarina, para el cual busqué todo el material fotográfico del artista, gestiones que se hicieron infructuosamente, por no existir copias de la mayoría, y no permitiéndosele utilizar con este fin *Los Tarantos*: solamente se contaba con unos fragmentos de NO-DO.

Entretanto, en mi calidad de asesor en «XFilms», la productora, planeé y me ocupé de la realización de una mesa de trabajo que me permitiera llevar a cabo estos proyectos con las mayores facilidades, y que hiciera posible aprovechar como definitivo el material que fuera realizando: fue una mesa amplia de dibujo en la que estaba instalado un plato que abastecía celuloide, que pasaba imagen por imagen –una a cada vuelta completa de manivela– por una ventanilla por un cristal iluminado por debajo, sobre el cual se apoyaba ese fotograma para ser dibujado, siendo luego el celuloide recogido por otro plato. Se podía hacer pasar, a la vez que esta cola transparente blanca (o celuloide virado en color) un fragmento de película impresionada, por debajo de lo anterior, y cogido los mismos rodillos para llevar a ambos materiales sincrónicamente: así se podía calcar esta película (transformándola o estilizándola, pero con la guía segura de sus cambios de forma y movimientos), sin necesitarse siquiera tocar el celuloide dibujado, que sería ya el material original para laboratorio.

Hubo que abandonar, por falta de ayuda técnica, la idea de acoplar a la mesa un dispositivo óptico que proyectara la imagen que ya habría dibujado en el lugar en que iría dibujado la siguiente: un elemento así debe utilizar Norman McLaren para sus films, y habría permitido que la formas abstractas de «Evolución» tuvieran en proyección la continuidad y ritmo deseados, pues ya resulta fácil a dar una imagen una ligera modificación calculada, si se tiene debajo la referencia exacta de aquella. De modo que «Evolución» quedó abandonada (y su material, muy interesante, inservible sólo por la manipulación a la que se le había sometido) y «Amaya» también, pero ahora ya podía hacer Balardi otra obra del mismo orden que ésta en condiciones técnicas mínimamente válidas. En unos encuentros con Luis Gasca, verdadero apóstol del tebeo, Rafael entró en contacto con «el trauma de Tarzán» (como le nombró) de su infancia, y ya no pudo dejar de concretar su proyecto en este tema.

Desde mi manera de pensar, le sugerí que estableciera un plan, como un guión: con arreglo a él se buscarían los fragmentados de films de imagen real, y con esa elección de partida dibujaría su equivalente personal estilizado. Desde su propia forma, lo que hizo fue ponerse a dibujar sobre los pocos fragmentos de película que iba pudiendo conseguir (desgraciadamente ninguna de Tarzán) acordes con su tema: ¡Dibujaba con una facilidad tan increíble que se sentía capaz de dibujar así «Lo que el viento se llevó»!

Hizo ese primer capítulo del «Homenaje a Tarzán», que se llama «La Cazadora inconsciente»: vemos en él negros que tocan el tamtam, que danzan, animales africanos que huyen por el disparo de caza, Tarzán que lucha con un gorila (no calcado de película), la cazadora en peligro... Y como final, el rostro de Tarzán que, sin duda, irá a liberarla: «Continuará». Dibujando a veces con trazo grueso, otras con línea fina, rellenando o no las superficies negras, o también con muchos trazos cuidadosos o libres; es delicioso ver este material de cerca entero, lo que hice para elegir fotogramas para las ampliaciones de prensa; en proyección encanta el movimiento de la cola de un animal, o la ondulación del cuerpo de la cazadora al final, o las formas de negros en movimientos, que vistas en la mano son formas abstractas, cuyo sentido no se adivina. Dibujando el material virado, posteriormente prefirió dejarlo en negro sobre blanco».

Balardi resumía así sus intenciones en estas breves líneas escritas en febrero de 1971:

«Lo que me impulsó a hacer esta película fue demostrarme a mí mismo que se podía hacer cine desde el plano más simple. Sucedió como una reflexión al panorama de los cineastas de Madrid de hace cinco años. Sus luchas, su frustración ante el complejo aparato de productora, censura, distribuidora, en fin, situación que no ha cambiado. Es más, la situación es más grave.

Me coloqué en el plano más inmediato, lo artesanal, dibujar fotograma a fotograma una pequeña película, y lo que salió fue la historia de una película muy simple; una cazadora mata a un rinoceronte y el estruendo del disparo altera la vida de la selva. Los animales se espantan, una tribu de nativos danzan, entre tanto estruendo aparece el león y persigue a la cazadora, ella aterrorizada huye y grita. Entonces Tarzán que andaba por aquellos contornos oye el grito de socorro y corre a salvar a la cazadora. ¿Salvará Tarzán a la cazadora? Esta es la incógnita de la historia. Yo personalmente estoy convencido de que sí la salva⁴.

El otro experimento realizado dentro de *X Films* fue el logrado largometraje de animación abstracta creado íntegramente por José Antonio Sistiaga (San Sebastián 1932) entre 1968-1970: ... *ere erera baleibu icik subua aruaren* que obtuvo al igual que el corto de Balardi, un reconocimiento internacional en Festivales de todo el mundo.

Para concluir, reseñar que José Luis Zumeta hizo una incursión en Madrid para intentar hacer cine pero la experiencia no cuajó. A finales de esta década no tan prodigiosa, Jesús Almendros realiza en San Sebastián un corto sobre la pintura de Vicente Ameztoy con el título de *Miradas* (1968) un intento de reflejar el mundo interior del entorno del pintor a través de sus métodos de trabajo, su vida y sus obras.

La década termina significativamente con la vuelta de Buñuel para rodar en España la película *Tristana* (1970).

3. OTEIZA Y EL CINE

En *Oteiza, creado integral* (Pamplona, 1999)

La muerte es el país
al que se llega
cuando se ha perdido
la memoria

Alain Resnais

4. Javier Viar: *Balardi. La experiencia infinita*. Sala Rekalde, Bilbao; Koldo Mitzelena Kulturunea, San Sebastián, 1993, pags. 375-379.

hay,
lo siento en las palabras,
una sombra más sombría de la primera,
ensombreciendo hasta su propia comprensión de sí mismo.
una suerte semejante lo aguarda y
los dos fueros se mezclan en un solo torbellino.
él se vuelve fatigado de la cración que ha amontonado para
escondarse de sí mismo
viejo pero lamiendo vieja llaga.
pero él,
como la pérdida es su ganancia,
pasa incólume hacia la inmortalidad sin sacar provecho de la
sabiduría que ha escrito o
de las leyes que ha revelado.
su visera está levantada.
él es un espíritu
una sombra ahora,
el viento en las rocas de Elsinore o lo que ustedes quieran,
la voz del mar;
una voz escuchada solamente en el corazón de aquél que es la
substancia de su sombra.

James Joyce, Ulises

Palabra en piedra

(Figuras oteizianas en Aránzazu)

El vacío del centro de la piedra,
círculo horizontal prolongándose por sí solo,
redondo y pleno todo,
lengua llameando,
izando entre la piedra cóncava,
cuchara de la palabra,
sílabas oleando,
ritmo brizado en silencio,
ahondando en el cuenco de la mano poderosa de Oteiza.

Blas de Otero (verano, 1969)

El escultor Jorge Oteiza fue en los años 50 y 60 una voz privilegiada y solitaria en el quasi desierto cultural de aquellos años y de ahí la calidad profética que muchos otorgan a su emblemática figura. La aparición en 1963 de la primera edición de su *Quosque Tandem...!* fue un revulsivo en nuestra sociedad y alimentó numerosas vocaciones estéticas, sociales y se diría que hasta cinematográficas.

Como en el resto de sus intereses Oteiza no se limitó a ser un teórico sino que trató de desarrollar sus ideas cinematográficas en una práctica tanto social como creativa que creemos se verá reflejada en su ensayo, tantas veces prome-

tido para su publicación titulado *Estética de Acteón* (sobre música y cine). Mientras eso sucede me tomo la libertad de recopilar las múltiples relaciones de Oteiza para con el cine en todas sus facetas, sin ánimo de exhaustividad ya que, por supuesto, Oteiza tiene la última palabra.

3.1. Teoría

Son numerosas sus citas, tal como se ha indicado, en el *Quosque Tandem...!* –Editorial Pamiela, Iruña, 1993, 5ª edición– y las transcribimos íntegramente dado su interés.

(§ 52): No conozco la obra, pero pienso ya en su relación con la obra reciente de Resnais (el film extraordinario «Hiroshima, mon amour») donde pasado y presente, Nevers y Hiroshima, se entrecruzan también. (¿No estamos pretendiendo explicar en este libro el restablecimiento de nuestro estilo vasco, por su identidad como tratamiento del tiempo, desde el arte contemporáneo?). Decidimos que solamente desde una profunda comprensión de la actual novelística, de la nueva experimentación plástica, teatral y literaria, y poética, podemos intentar reconsiderar históricamente nuestros valores.

(§ 60): Miro a Arturo que viene de enviar desde Hendaya para la televisión francesa, el documental que acaba de filmar de la prueba mixta (una carrera de 10 kilómetros a continuación de una serie de troncos que tenían que cortar) entre los dos atletas (aitzkolari y komikalari) más importantes del momento en nuestro país. Le he preguntado algo y me dice que él ya ha ofrecido antes estos importantes documentos al Museo de San Telmo, que no ha encontrado el menor interés. («Cuando quisieron hacer en San Sebastián un Museo de las guerras civiles, yo dije –el que habla es Baroja–: estoy dispuesto a trabajar en ello sin ganar nada, siempre que el criterio sea comprobar la autenticidad de los datos y nada más. Eso no lo querían»). Miro este largo jueves de primavera que no termina de pasar: Miro el periódico. Estas pequeñas cosas: un conocido escritor; desde Madrid, se propone viajar a Norteamérica para documentarse sobre la vida de los pastores vascos allí. Sonríe sin gana: su primer contacto debió haber sido con el Museo etnográfico de San Telmo, en San Sebastián, donde toda esta documentación debiera estar ya registrada, fichas, cinta, película, etc. A propósito, tengo el periódico en la mano. Este bello anuncio:

El CID 3 últimos días 3
para los rezagados
no se proyectará en ningún otro
local de la provincia
en un término mínimo de 2 meses.

Yá sé que ésto pasa en Marsella y en Madrid. Pero es que entre nosotros se trata de que no se proyectará en ningún otro local no sólo de la ciudad: de la provincia.

(§ 86): En la misma pantalla de las proyecciones (que debería ser la pantalla de un microcine) pasaríamos dos pequeños trozos o secuencias que en el cine corresponden puntualmente a los mismos problemas. Desde el ballet, desde la poesía, desde la novela, desde la música última, iría mostrando a ustedes el paralelismo de los propósitos y de la situación experimental en estos momentos.

(§ 88): El cine sobre todas las artes (Ah, cineclub de Irún). 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. (El hombre no sabe, huye, de su oficio de hombre que es fabricar su vida. Algunos hombres fabrican el arte, para que se aclare, se facilite, se ayude, este penoso pero hermoso oficio de hombre).

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 haga 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 otra vez en el cine, hasta que sienta verdadera necesidad 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.

(§ 139): La pintura inició su transformación actual, con movimientos (como el Cubismo) orientados desde dentro de la tradición clásica. El cine comenzó igual: la sintaxis cinematográfica hasta hace muy poco ha seguido obediente al record (coherencia lógica clásica de una escena con la siguiente). Y el realizador (que es Resnais) más atento que a su propio capricho, sujeto por las necesidades de la propia transformación experimental del lenguaje cinematográfico, ha debido en su «Marienbad» que retomar un expresionismo surrealista de hace 30 años (pero que no se hizo en aquellos momentos) para preparar su próxima realización (para dotar de una preparación al futuro espectador). Le ha llamado la atención (juego expresionista) para no sorprenderle luego cuando (dentro del nuevo informismo espiritual) no le llame la atención con su nueva película (porque ya se trata de otro tipo de atención, más silenciosa, más íntima y como natural).

(§ 154): Nuestra capital donostiana ha demostrado no tener la menor visión para proyectar los fabulosos intereses de un turismo internacional, para nuestra capital y nuestra provincia, en función de nuestra realidad (desencadenamiento de nuestras energías creadoras para la cultura y en provecho de nuestras necesidades) y en relación con las necesidades y la realidad espiritual de los de fuera. Nuestros Festivales de verano son una atrasada improvisación que nos cuesta mucho dinero,

nos desprestigia en lugar de aumentar el interés y la atracción hacia nosotros, al mismo tiempo que deforma y entristece nuestra propia personalidad, descoloca y anula, desencanta nuestra inspiración espontánea y popular:

Hemos leído con tristeza infinita en el último Cahiers du cinema el número 123, el de septiembre* este amargo comentario del crítico Jean Domarchi sobre nuestro último Festival: «En esta amable villa barroca (la Karlovy-Vary del Atlántico, nos llama a San Sebastián) todo es desalentador y si este estado de cosas se perpetúa, los amigos del cine deberán evitar como la peste tales manifestaciones más cercanas de una feria agrícola que de una manifestación artística» Ahora nos preguntamos ¿qué pueden contestar a esto nuestros suficientes y tercios improvisadores del Festival? No contestarán nada porque querrán seguir ignorándolo todo, porque no permitirán que nadie les pregunte, ni les informe, ni les señale nada (¡Nadie les pide responsabilidades de nada!). El absolutismo no suele ser bueno, pero en el aficionado es de fatales consecuencias. Cada vez las cosas se están poniendo mucho peor para quienes creen que se puede jugar caprichosamente con los intereses materiales y espirituales de nuestro país, a espaldas del mundo y de los que entre nosotros tenemos una determinada representación profesional injustamente condenada al silencio.

(§ 160): Velázquez. Al lado, esta pequeña piedra verde pulimentada de un hacha de ofita, sujeta un largo ensayo sobre Baroja y sus relaciones con la novela contemporánea, la pintura y el cine.

(§ 166): En unas notas sobre literatura («El Diario Vasco» agosto, 20), J.A.M. escribe que hace unos días yo declaré: «Lo que hace Chillida es una obra de Baroja en hierro. Esto mío es un Robbe Grillet, demostración racional del desarrollo del vacío por una derivación de unidades» (era el resumen de mi comentario aparecido en esas mismas páginas, en una información sobre la Exposición) y a continuación agrega de su parte una importante aclaración sobre el pensamiento del novelista francés, con lo que ayuda a comprender mi comparación, precisándola por el lado de la novela. «Parece como si Robbe Grillet –explica en su noticia– buscará fundamentalmente dotar de un grano más fino la compleja realidad de espacio y tiempo. A veces sus personajes son un vacío en el corazón del mundo, un hueco en medio de los objetos».

No voy a detenerme en este aspecto particular de las identificaciones íntimas y de las profundas diferencias que tiene mi obra, estructuralmente, con la de Robbe Grillet.

(§ 167, 168 y 169): Al señalar la altura que se debía acortar de mis pedestales, comenté que también mis obras al quedar más bajas se mostrarían mejor, más retenidas, más lentas, más de acuerdo con la quietud vacía que perseguía al plartearlas. Que estructuralmente mi obra se relacionaba con la novela de Robbe Grillet. Este fue todo mi comentario, que si algo significa es porque muestra el único acceso para una crítica que hoy se considere responsable, al comentario de la obra de arte. No estoy para muchas más aclaraciones. Las oportunidades para la reflexión en general sobre la cultura, la preparación y clima suficientes, entre nosotros, para el diálogo crítico y constructivo, con su

necesaria proyección para la vida espiritual de San Sebastián y nuestra provincia, la perdimos (resulta ahora que en provecho de Venecia) cuando hace dos años fracasó el Instituto de investigaciones estéticas que proyectamos para que trabajos como Laboratorio de estética comparada, coordinando nuestras exposiciones internacionales de arte y nuestros Festivales de cine, de música y danza.

Con las esculturas de Eduardo podríamos explicarnos el momento actual. Las mías se detuvieron en 1958 con una conclusión ética para el comportamiento de una nueva sensibilidad, sin obra de arte. Representamos dos líneas distintas en la investigación actual, dos estéticas que se complementarán en una estética de conclusiones experimentales. Es en la literatura (particularmente en la novela y el cine de investigación) donde es más fácilmente visible cómo las estructuras se van abriendo, con el apagamiento consiguiente de la expresión, obligando al ingreso activo del espectador en la obra. Por esto oímos hablar de antinovela, de antirretrato, de antipintura, aunque son denominaciones que todavía no corresponden. Estamos asistiendo a un acabamiento del relato de expresión (como trasestatua, trasnovela, trasrelato) y cuya disolución final en una silenciosa actividad, como alojamiento y dominio desde el exterior; como traspaso de la acción al contemplador; todavía resultará muy difícil probar (De mi obra que se expone, en «Rotación espacial, 1957» una forma ensaya un movimiento, un giro completo. En «Descripción vacía, 1958» se describe formalmente la desocupación de un espacio, que en «El espacio vacío, 1958» acepto como conclusión experimental).

Cuidé de precisar la nota que se me pidió para el catálogo y debo lamentar que fuese reducida a cualquier cosa, que ni por razones de espacio o de improvisación, puedo admitir; ya que sobraba toda su inútil información, como sobra más de la mitad de toda esta Exposición, que ha resultado ser la misma que hace dos años se estimó que no respondía ni a la verdadera situación actual del arte ni a los intereses que debemos cuidar en San Sebastián, y que ahora ha vuelto a espaldas de los que la rechazamos. Así, vuelve a triunfar entre nosotros la rutina y la comodidad. Si tenemos el cine que hemos preferido para nuestro festival y la cultura musical de quiosco municipal que preferimos, ya tenemos también nuestra exposición preferida de pintura de retratos y paisajes. Ya tiene nuestra crítica su material acostumbrado para enumerar artistas, describir salas y hacer observaciones sobre la iluminación.

Pero como es la primera vez que expongo en San Sebastián algo de mi trabajo individual y la crítica por todo comentario ha dicho de mí esto: «Jorge de Oteiza, con sus cinco obras de intrigantes titulaciones» (Ribera, «La Voz de España» agosto, 23), me veo obligado también a otra aclaración: Si algunos títulos pueden considerarse ejemplo de claridad y corrección son los que yo pongo siempre a mis obras, pues con ellos trato de explicar lo que me estoy proponiendo experimentar. Para mí la explicación de una obra es más importante que la obra misma y también lo fue para Kandinsky. Después de Kandinsky (1866-1944), entre todos los artistas contemporáneos, yo podría tener el orgullo de ser quien con mayor rigor ha procedido en la titulación de cada trabajo, por una idéntica preocupación con él sobre la función pedagógica y la finalidad social del

arte. Kandinsky fijó los principios espirituales del arte actual, quizá me está correspondiendo a mí explicar sus conclusiones.

Esta sociedad conservadora de su comodidad (es toda una sociedad entre nosotros) es la misma que se opuso a la convocatoria nacional del concurso para el proyecto de la arquitectura de Aránzazu. La que impidió que se fundase en San Sebastián el Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas que hubiera salvado artística y económicamente, nacional e internacionalmente, nuestro Festival Internacional del Cine y nuestras escuelas y festivales de arte contemporáneo, de danza, de música y de cine. Y que hubiera resuelto del modo más avanzado para Europa orientaciones en la investigación para la cultura y la educación. Todo muere entre nosotros por comodidad. Aquí en Irún, se nos ha muerto la Casa de la Cultura proyectada el año pasado para el Bidasoa. Y con tres edificios oficiales disponibles y vacíos que ahora almacenan comodidad. Cuando Carredano, hace unos días, trató en estas columnas de la desaparición de «El Bidasoa» el periódico más antiguo de nuestra provincia, no se atrevió sin duda, a escribir el certificado de su verdadera defunción, y yo se lo dije: «El Bidasoa» ha muerto de lo que ha vivido últimamente: de comodidad. De indigestión de comodidad. Morimos espiritualmente por envenenamiento de tranquilizantes, que es la técnica que pone en juego la comodidad.

La gestación de una nueva mentalidad cultural ha concluido en el mundo.

(§ 170): La que impidió que se fundase en San Sebastián el Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas que hubiera salvado artística y económicamente, nacional e internacionalmente, nuestro Festival Internacional del Cine y nuestras escuelas y festivales de arte contemporáneo, de danza, de música y de cine.

No es el arte nuevo, la estatua, la novela, el poema, el cine, que están formados. Somos nosotros los que no hemos dejado nacer y sufrir normalmente, por una monstruosa, deforme y culpable tranquilidad.

Diccionario: [Hibridismo en el artista]. Este joven, tenga usted en cuenta (este pintor; este músico) que no tiene más que 26 años, me suelen decir: Que este director de cine no tiene más que 24. ¿Y a mí qué me importa la edad del artista. Un artista hoy tiene que tener intelectualmente la misma edad que tiene la pintura, que tiene el cine, que tiene el arte contemporáneo. (Claro que el joven tiene que hacer un gran esfuerzo, que nadie le va a enterar). Hoy el arte ha entrado en su fase última y la nada inicial está casi tratada. El artista partió ya hace 60 años de ese cero inicial definido en Heidegger y existencialmente (filosóficamente) claro hace más de 15 años. Con cada jovencito que llega al arte no podemos comenzar nuevamente a hablar de náusea (estos jovencitos se han convertido en la nueva náusea del arte actual). Hay que entrar en responsabilidad, hay que informarse, hay que estudiar:

[Difusión de la cultura]. Recientemente, hablando Borges en Madrid sobre la poesía celta, precisaba que siendo anterior a la tradición germánica solía confundirse con ella y que no había un buen germanista que resultase buen

investigador de lo celta. Que las tradiciones celtas se habían salvado gracias a un grupo aislado de escandinavos que en la Edad Media se refugiaron en Irlanda. Tampoco para los vascos, un buen latinista (ni un germanista o un celtista) resulta buen investigador de nuestra tradición, que sería la suya más remota. El mismo Borges nos decía que todos tenemos algo de germanos, de celtas y latino, pero tampoco se preguntaba si en lo celta y en lo germánico no había algo de lo nuestro. En lo celta existe una tradición poética en la que es posible analizar lo que puede ser anterior a lo germánico. En este empeño (cuenta Borges) que llega Joyce a estudiar el noruego para poder registrar antecedentes celtas en los escandinavos. Grandes maestros orales también nuestros bertsolaris, sin embargo no guardan en su memoria como los poetas de Gales una tradición que hoy nos permita escudriñar en ella más lejos. Es que en nuestra misma tradición estaba el no anotarlo. O si fue anotado, no al modo de tradición escrita. Por esto hemos propuesto en este libro abrir el proceso estético de las relaciones entre nuestra vida (lo que aún ponemos de nuestra alma en nuestra vida) y lo que aún se mantiene y se nos dice en el espíritu de la construcción neolítica de nuestros cromlechs. Y si Pitágoras decía que recordaba el escudo que había usado en una vida anterior (es cita de Borges), nosotros podríamos reconocer que hemos usado antes estos cromlechs (yo personalmente, como vasco, he expresado ya este reconocimiento, 94).

[Ilustración 22]. Y si cuando se abren las puertas de la obra nadie entra es porque falta preparación para el que debe entrar. En Marienbad, Resnais ha debido retroceder para suministrar desde el surrealismo (con un énfasis que luego suprimirá) una preparación al espectador que el realizador (todo realizador actual lo precisa) precisa que ya tenga para que pueda colaborar (interpretar) en su próxima realización. ¿Es por esto que retrocede el músico actual? No, todavía no, por desgracia. Nos está faltando verdadera vocación experimental, persistencia en la línea experimental emprendida, o talento. El artista obra hoy por contagio sentimental, se mueve por celos o envidia y hace lo mismo que los demás. Y ya ni sabe qué es lo que está haciendo. Sólo la comprensión intelectual de lo que hace le puede volver a su realidad.

[Educación estética]. En un viaje a Madrid he tratado de este proyecto en el Ministerio de Información. Pero allí encontré y también como yo, de paso, a un hombre tenaz y solitario. Con él ya me he encontrado otras veces en los mismos sitios y con proyectos generosos y semejantes. Alguna vez hemos querido trabajar juntos, no nos ha sido posible. Este Valdelomar, extraordinario técnico cinematográfico, inventor de procedimientos de sonido, pedagogo y enorme artista, me habló que trataba de organizar un Seminario de técnicas de difusión como base de un Laboratorio. Me produjo una enorme tristeza encontrar a este sabio hombre, proyectando todavía, dando explicaciones todavía... Interrumpí mis gestiones y salí casi avergonzado de mí mismo, pensando de mí con rabia: quién nos habrá hecho de este modo absurdo!

A través de estas reflexiones vemos como Oteiza trata de relacionar el cine con un comportamiento personal que engloba un sentido estético proveniente de una educación completa. En su libro posterior «Oteiza 1933-68» encontramos las siguientes citas referidas al cine:

(Pág. 41): Estas son las dos tareas para el artista formado en la investigación interna de su lenguaje y éstas si son para toda su vida:

1. La puesta en libertad de todos sus poderes de comunicación, al servicio de las necesidades de expresión o retención de la expresión del destino de su obra. El dominio de sus técnicas en libertad, no solamente para hablar desde su lenguaje particular en el que ha experimentado, sino para elegir también el sistema estructural de una narrativa y en el lenguaje artístico que mejor le sirva. El artista graduado en un lenguaje, toma posesión automática de cualquier lenguaje. El escultor o el pintor que no reclama como suya la técnica masiva del cine o la música para expresarse hoy, es muy poco lo que nos puede decir y casi nada lo que ha entendido en su estatua o en su pintura.

2. Esta segunda tarea coincide con una necesidad de que la sociedad a la que se va a dirigir libremente el artista, esté en principio informada su sensibilidad para entenderle. La obra de arte no educa, no transmite formación estética, o lo hace tan lentamente y sobre una minoría tan reducida de la sociedad, que tenemos que convenir que sin transformar la educación, sin ampliarla estéticamente, sin inventar una rápida y efectiva educación popular, el artista seguirá condenado a adomar o a seguir tartamudeando. Condenado el artista, cuanto más avanzado y más cerca del pueblo, más impopular. Y llegando a esta consideración, es cuando ya el artista está al borde de su última de las decisiones políticas que la realidad política de arte contemporáneo le ofrece: su paso al campo de una directa actividad política. El artista nuevo es un hombre políticamente nuevo. La Estética Objetiva dentro del Arte, se traduce fuera de una metafísica para la conducta, en una normativa, en una Estética existencial. Porque no hay dos estéticas (no hay fracciones) sólo hay Estética para la existencia entera. Sólo hay libertad para el hombre entero. La verdadera madurez estética es cuando ya no es problema lo artístico.

(Pág. 42) Pero todavía tendremos anarquía para rato de Arte Contemporáneo. Aquí sí estoy bien de acuerdo con la acusación de Giulio Carlo Argan a la sociedad presente, de culpabilidad, de oposición, a la función del arte.

Pero, ¿es posible que todavía no hayamos logrado en ningún país los artistas un lugar para reunimos en el estudio comparado de nuestras estructuras las mismas en nuestros lenguajes distintos, un centro activo para la investigación científica del arte contemporáneo? Así es concebible el lamentable desfase experimental, incomprensible, de las distintas artes. Las edades espiritualmente distintas y separadas en dominios narrativos (poesía, estatua, cine, pintura, música, novela, teatro, ballet) estéticamente iguales.

(Pág. 77): QUIERO SER COHERENTE, puedo ser muy breve y muy preciso en este epílogo, pero estoy cansado de incoherencias para explicar algo, estoy quemado, harto de escribir con las manos vacías en alto, con mi vida vacía, yo he vaciado la estatua y no mi vida, yo no quiero escribir (escribir así), lo que yo quiero y exijo es nuestra Escuela de arte y mi cátedra (¿se dice así, una cátedra? un taller donde uno puede trabajar con sus compañeros, aprender y enseñar con los más jóvenes, donde uno puede entrar en experimentos y

explicaciones con los demás), ¿o es que aquí frente nosotros no se puede explicar nada? Porque he nombrado materias fundamentales para una ESCUELA DE ARTISTAS VASCOS como sitio fundacional, que he tratado de explicar; de una verdadera Universidad Vasca (y no he podido). Porque he tratado de explicar que, estética y lingüísticamente, la prehistoria artística occidental es vasca, y no he podido (nos han dicho que esto humillaba a otros pueblos). ¿O será que aquí hay que explicarlo todo?: porque cae un poco de nieve en el Árbol de Guemica y también tenemos que explicar esto, al final de nuestro largometraje *Amalur*; y si no la película tampoco sirve. Y ya tengo yo 60 años, y estoy algo enfermo, pero todavía puedo manejar un hacha y puedo derribar este Árbol si es que estorba para que nieve, pues todo lo que puede ser sagrado deja de serlo cuando estorba, ¿o no es el árbol lo que estorba? ¿quién estorba vida entonces en nuestro país?

(Pág. 91): El *Igitur* es el diario, el experimento-viaje, del propietario-piloto (del poeta-piloto) adormecido por fuera, instalado por dentro en su habitación rectificada para la exploración de su Idea. Mi *Acteón* hubiera sido la película silenciosa y continua de la Idea de uno de estos paseos alrededor del muro-habitación de mi estatua rectificada una vez, 2 veces, 3 veces, 4 veces (p 99, los 4 últimos pequeños clisés, que corresponden a las 4 rectificaciones para el escenario espiritual del muro) (En mi *Estética de Acteón*, sin publicar; claro está, ampliaba mi indagación sobre las narrativas en cine y música actuales, centrando la naturaleza estructural en los conceptos de instante e instante negativo, y consideraba el instante negativo en el *Igitur* cóncavo de Mallarmé). La habitación de Poe parece contada como la rectificación caprichosa de un amueblamiento romántico, pero las razones de su propietario, la maqueta de esas razones, sus anteproyectos y planos, solamente los hallaremos, aunque muy incompletos, en Mallarmé.

En su libro *Ejercicios espirituales en un túnel* (2ª edición, marzo de 1984) vuelve a insistir además de su práctica cinematográfica en múltiples proyectos sociales que transcribimos:

(Pág. 136): 3ª Conferencia: Televisor físico y metafísico. Tengo 2 televisores en casa, en la misma mesa, es la mesa de los televisores. Uno de ellos es el corriente, el mundo se expresa físicamente, en imágenes que vienen hacia mí, yo soy el receptor. El otro es mi última escultura experimental, mi Caja vacía, un espacio receptivo, es mi televisor metafísico, soy yo el agente activo, me he puesto al borde de la realidad, he tomado conciencia, me alejo de ella, aparco espiritualmente en esta Nada.

Me basta el primer televisor para distinguir esta doble realidad de la expresión en sus dos fases. La 1ª.: enciendo el televisor; aumento la imagen y el sonido, crecen hacia mí. La 2ª fase: comienzo a disminuir la imagen, la voy apagando, bajo el sonido. Comienzo a dominar la expresión, haciendo sitio para mí en la pantalla. Me he quedado sin imagen, ni visual ni sonora, pero conservo la pantalla encendida, es el cero final, negativa (Estamos en presencia de la circunferencia neolítica de nuestro cromlech).

Al detener una realidad, me he separado de ellas, he distinguido las dos realidades, los dos terrenos de la expresión, el de la objetividad y el de la subjetividad. Separatismo es toma de conciencia. Luego, todo es fácil, citar, templar y dominar.

En todos los procesos artísticos cumplidos, la señal simbólica de la toma de conciencia de una cultura (nuestro cromlech neolítico, el Partenón, Jardín de piedras, Las Meninas, etc.) son la señal encendida y sagrada de esta Nada: la pantalla del televisor, sin imagen, sin sonido, con la expresión vacía, sin expresión la pantalla solamente encendida.

Los cromlechs en nuestro territorio neolítico son estas señales encendidas, los primeros semáforos encendidos en la historia de Europa, en la primera historia popular de la conciencia. El origen de nuestra conciencia tradicional está aquí, en estas señales. Nuestro Árbol de Guemica nace en estas señales, que hemos tratado de interpretar estéticamente para recuperar el mecanismo fundante de nuestra conciencia. Venimos de estas gentes que crearon por primera vez estas señales. El derecho internacional moderno, el derecho de gentes, viene desde esta tradición nuestra, desde esta lejana historia a la conciencia moderna de su fundador; nuestro P. Vitoria.

Este vehículo espiritual y político de nuestra conciencia en el que hemos circulado (hemos venido en circunferencia) tanto tiempo y con tanta seguridad, no lo hemos reparado jamás. Pero hace ya unos siglos que no ha funcionado bien. Este vehículo tradicional de nuestra alma, es humilde, resistente, natural, perfectamente diseñado (y perdonadme la imagen, pero es exacta, nos facilita su comprensión) me recuerda este diseño efectivo del Citroen 2 caballos en la actualidad. Nuestro vehículo espiritual ha sido como un 2 centauros, el primer diseño europeo de un alma independiente de la Naturaleza, de sensibilidad existencial, de automovilidad existencial. El lugar para su reparación es el taller del arte, que es donde ha sido diseñado. El taller del Arte contemporáneo que comienza para nosotros (la hora de su reparación) en la hora de los impresionismos. Pero los impresionismos no han sido entendidos en Occidente, nosotros estábamos obligados a interpretarlos, los hemos tratado de explicar:

(Pág. 164): Porque Escuela de Peritos industriales o de ingenieros, entre nosotros ya no es Universidad.

Porque nuestro Festival Internacional de Cine ya tenía que haberse convertido en nuestra verdadera Universidad. Se me solicita opinión sobre qué es Universidad. La voy a dar: Acabo de darla en el coloquio abierto a continuación de la conferencia dictada por el crítico de arte Moreno Galván en la Asociación de artistas guipuzcoanos. Porque la verdad es que he decidido que a cualquier pregunta que se me haga yo no me referiré más que a esta cuestión fundamental para la vida de nuestra provincia: la Universidad que no tenemos. Un personaje del drama de Büchner «Leoncio y Lena» dice a otro: «Cállate, que con esa canción podría uno volverse loco» y el otro contesta: «Por lo menos llegaría uno a ser algo: un loco!». Los que entre nosotros no estamos locos podemos aspirar a ser algo (sin Universidad). Luchadores activos, implacables,

por nuestra Universidad. Esto nos obliga a meditar bien (yo he vivido ya bien esta meditación) sobre la misión de la Universidad española con nuestro País Vasco. Y sobre la misión de Guipúzcoa integrada en una nueva estructura de la Universidad española.

He llevado a mi sobrino a la Escuela de Peritos industriales, en San Sebastián. He consultado cuestionarios he interrogado a estudiantes y he comprendido la tristeza de animal enfermo de esta juventud que he encontrado aquí. ¿Qué temible incapacidad para enseñar no se esconde en el rigor extremado del examinador? ¿Qué tremenda irresponsabilidad espiritual no se descubre en la sequedad técnica de estos viejos programas de Facultad? Para esto, puede seguir Guipúzcoa enviando estudiantes a las fondas de Madrid, Zaragoza o Valladolid. Los estudiantes universitarios (y toda la educación en general) viven en el mundo actual momentos emocionantes de transformación. Se vive la necesidad en el mundo de estas Facultades que aún no tiene planificadas la Universidad española, que son precisamente las que tendríamos que proyectar en Guipúzcoa para nuestra renovación cultural y para ofrecerlas a los demás.

No pueden seguir nuestros estudiantes condenados exclusivamente a aprender a apretar tornillos, a ordeñar máquinas y calculadoras de negociante particular y números de ingeniero. Lo que necesitan es aprender a diseñar tornillos e ingenieros, conciencia de máquinas y de vida, de educadores y políticos y de ciudadanos. Menos reglas de cálculo para trazar alcantarillas en el río y más reglas de estética existencial y de conciencia para trazar vidas y hombres y ciudades del porvenir:

Que otros hagan alcantarillas (y que pierdan su alma por ellas) quería decir Unamuno cuando dijo que otros hagan ciencia. Quería decir que otros hagan meramente técnica (que es lo que nos empeñamos en hacer y poco y mal, entre nosotros), técnica sin hombre, sin libertad, sin espíritu, sin porvenir. Reclamaba valor estético y moral desde la propia estructura de la educación profesional, el prestigio nuevo del hombre con su alma puesta. A un pintor amigo que proponía en un colegio de San Sebastián unas clases de improvisación artística para desarrollar la sensibilidad y la imaginación del niño, le contestó el director del colegio que con esta finalidad ya les daban ellos como deber para los domingos, una multiplicación y una división. Y en estos mismos días en otro colegio, a un muchacho que ha mostrado su discrepancia con los compañeros, diciendo que él preferiría para la Universidad elegir Letras, se lo ha reprochado así el profesor delante de los demás: «Pero, tienes 15 años, y ya te consideras un fracasado?». Tenemos que preguntarnos ¿quién educa a nuestros educadores? ¿quién defiende nuestra juventud contra la protección materialista, descolocada y miope, de los padres de familia?

Mi sobrino se encierra en su habitación y toca una música que él inventa en su armónica (que tampoco entenderían los profesores de nuestro Conservatorio), pero que yo relaciono (y le explico) con tendencias expresionistas e interjectivas, informales y abiertas, de la música contemporánea, y que entiendo muy bien (le digo) lo que quiere decir: No podemos seguir metiendo nuestra juventud en cualquier colegio, en cualquier facultad. Queremos una provincia no falsamente

arreglada para los demás, sino viva y verdadera para nosotros. No podemos seguir disimulando nuestra capital muerta, con collares de geranios en los faroles (el pobre geranio siempre en nuestra imaginación municipal), con percheros metálicos de macetas multicolores y ahora (nos amenazan) con estas fuentes o soperas de agua en la ciudad. ¿Quién diseña estos adefesios? ¿Quién quiere sustituir al ciudadano que nos falta diseñar (que no sabemos) con esta falta de diseño espiritual de la ciudad?

¿Quién impide nuestro Festival de cine, nuestro Festival de cine y su Universidad?

Esta historia sin historia de nuestro Festival no nos ha servido ni para proporcionar a San Sebastián una cinemateca regional. Ni un proyector de 16 milímetros para un Cine club. Ni un taller de filmación. Y tendríamos que disponer ya de una Escuela regional de cine (y varias se tendrían que haber permitido organizar en España). Los sistemas de educación, las técnicas de difusión cultural, que parcialmente se van renovando en el mundo desde la investigación artística y cinematográfica, tendrían que haber tenido ya su Laboratorio piloto para España (que ya propusimos hace años nosotros) en nuestra ciudad y hoy sabríamos que es un Festival Internacional de cine. En Francia ya funciona para el bachiller el cine como asignatura obligatoria. En Inglaterra los escolares (escolares no de Escuelas de cine) estudian cine rodando personalmente sus guiones. En Japón hay 2 cinematecas nacionales (con 10 mil copias) y 642 cinematecas regionales (con otras 33 mil copias) y con 24 mil proyectores sonoros de 16 milímetros.

Mi sobrino volvió a Madrid. Le pude ayudar a descubrir su vocación. Creí que en la Escuela de cine se iban a crear para la juventud 8 breves carreras relacionadas con el cine. Que podría estudiar sonidos en sus dos vertientes técnicas, la electrónica y la estética. Pero mi sobrino no pudo ingresar, ni ninguno de mis amigos a quienes recomendé que lo intentaran. La única oportunidad verdadera para nuestra juventud, es renunciar a la Universidad. O luchar por nuestra Universidad. Lamento que mi sobrino no haya podido estudiar cine (pero ¿cómo y dónde?). Lo que lamento también es haber tenido que tratar, en mis esfuerzos por expresarme en cine, con los pobres y seleccionados analfabetos que pone en circulación esa Escuelita única de España en Madrid. Su experto director de direcciones (dirige también la Cinemateca nacional de Madrid y este Festival internacional de Madrid en San Sebastián y es el experto crítico de una Cartelera de cine en la que semanalmente pone sus notas a las películas: Valor artístico, 0 -siempre pone 0, no ve los valores artísticos-, valor comercial, 8, valor interpretativo, 6) ha declarado ahora en este último fracaso del Festival de cine, edición creo que número 13, 1965, que «para la organización del próximo habrá que partir de cero» (Usted siempre de broma, ¿verdad, ancianito? ¿Por qué no se va usted con su música y su Festival a otra parte?).

(Pág. 188): SAN JUAN DE ILZ

Los puntos esenciales para la Memoria LABEGUERI-MAILRAUX según conversación ayer en Bayona (lunes, 11-11-63).

La fundación: el INSTITUTO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS o Laboratorio de Estética Comparada. Responde a la necesidad cultural, teórica, experimental y técnica, del artista y realizador actuales, en cualquiera de las disciplinas de la comunicación. En ninguna de las Escuelas especializadas (Plástica, Cine, Música, Literatura...) se instruye hoy al realizador en la relación comparada y el dominio de las diferentes estructuras narrativas. En cada especialidad, la instrucción resulta gravemente incompleta por su incomunicación con las demás. La crisis actual en la expresión y el saber de las técnicas contiguas y paralelas de los lenguajes en el arte contemporáneo, en los que el artista necesita integrarse, aplicarse creadoramente, dominio que no conoce suficientemente y en los que no encuentra hoy acceso.

El montaje: todos los campos de la creación actual funcionarían íntimamente relacionados como conocimiento teórico y experimental indivisible, ordenado en los siguientes talleres o Laboratorios:

1. ARQUITECTURA (Urbanismo y diseño)
2. ESCULTURA Y PINTURA (Escuela de Arte Contemporáneo)
3. CINE (Escuela Regional de Cine) Radio, TV?
4. MÚSICA (Escuela Experimental. Nueva música electrónica, instrumental y coral. Y canto)
5. BAILET (Cálculo actual y tratamientos para lo tradicional)
6. TEATRO Y LITERATURA (Poesía, novela y tratamientos de la herencia popular; el bersolari)
7. CIENCIAS DE LA CONDUCTA (Antropología, psicología, sociología y estética)
8. MUSEO DEL HOMBRE VASCO (Prehistoria europea. Tradición vasca. Museos y estilos imaginarios. Ley de los Cambios y las conclusiones comparadas)
9. EDUCACIÓN ESTÉTICA (Estética existencial. Escuela piloto municipal para la ampliación de la educación estética del educador. La educación popular contemporánea, analfabetismo de la percepción audio-visual). Realismo político cultural y regional (Turismo, Festivales y servicio popular).

Diccionario (pág. 485): LOYOLA, Ignacio de: 13, 28, 41, 42, 105, 125, 131, 197, 232, 247, 266-68, 283, 288, 292..., 306, 314, 321, 323, 327, 329-31, 334, 387, 416, 427, 428, 433.

Compañía 288.

Y SERGIO EISENSTEIN (Era con *La sombra del guerrero* de Kurosawa, con una de sus secuencias, en las que se figuraba batalla ocurrida, con una inmovilización silenciosa y magistral del espacio para una contemplación estética de quietud y de muerte, la mirada muy lenta de la cámara a un lado, muy lenta el

otro lado, y se detiene, y pensaba yo en Sergio Eisenstein, y un purgatorio de caballos en lenta agonía y no era el Dante, y de pronto me viene Loyola, la técnica de la contemplación en sus *Ejercicios*. Y es en esos mismos días que leo comentario en revista mexicana de edición que comienza en Bruselas de las obras completas de Eisenstein que no se pudo con Stalin. El primer volumen aparece, lo pido, y está todo él recorrido de citas a nuestro Loyola: y era que el ideal de Eisenstein era traducir en éxtasis estético su éxtasis místico. Nosotros los únicos tontos que conocemos tan mal y utilizamos tan poco el genio de unos vascos en la historia, muy pocos pero que yo he tratado de destacar en estos *Ejercicios*).

Diccionario (pág. 495): TEL QUEL

Lo que puede estar ocurriendo al filósofo es que su filosofar es ya su escritura como creación estética, poesía, literatura, naturalmente que sin decirlo, o diciendo otra cosa. Cuando el 61 trabajaba en un proyecto de cine experimental. ACTEÓN, para después del MARIENBAD de Resnais (que era Robbe-Grillet) grabé una explicación de lo que pretendía y conforme decía borraba lo que había dicho, intentando un relato de relaciones sin relato, al mismo tiempo que indicaba el comportamiento de la cámara, se movía si algo quedaba quieto, paraba si algo se movía. Un tiempo después me hablaron de cierta relación que me encontraban con el grupo TEL QUEL. Advertí de inmediato que mi desnivel científico con este grupo de brillantes intelectuales me resultaba infranqueable, que además me abumían sus verbales juegos lingüísticos, semiológicos, psicoanalíticos, marxistas, de inconcebible ingenuidad, ellos eran el otro, modelo revolucionario del futuro proletariado intelectual y burgués, en el fondo se ve claro que al cuestionarlo todo, hoy todo puede ser cualquier cosa con tal que ya no sea esa cosa que era, y así al volver a ser nada todo lo que era, todo vuelve a ser lo que siempre ha sido algo: texto ahora, escritura (teoría de), lo de siempre, poesía, obra de arte, secreta voluntad testimonial creadora, personal, estética, literatura, (ver FINAL CON ESTE LIBRO).

3.2. La realización cinematográfica

En 1961, Jorge Oteiza incidió en la práctica de realización de un cortometraje *Operación H* (1963) y de un largometraje *Acteón* (1966), finalizado este último por Jorge Grau. La aventura de producción la dejamos relatar a Gabriel Blanco del Castillo, asesor de Juan Huarte Beaumont, financiador de ambas películas, en su artículo «La cámara llevada a mano» (Revista *Arquitectura*, Madrid, octubre 1971):

X Films, H Films. Pero lejana e indirecta también, todo lo más la participación de don Félix en la creación y el desarrollo de «X Films». Por lo que sé —y aquí el testigo llegó al comienzo— es una creación personal de su hijo Juan, de su afición al arte, de sus deseos de expresión, y con dinero suyo personal. Característica personal inapelable, de la que he sentido alguno de los inconvenientes: como el ver; actuando de asesor; que no eran aceptados los proyectos *Primeras palabras* de Basilio Martín Patino, que en seguida fue *Nueve cartas a Berta* o

Jimena de Miguel Picazo, que quizás de haberla hecho habría afianzado una actuación que se presentaba tan prometedora; por estar concentrado el Presidente su interés en un proyecto personal acariaciado.

Este proyecto es el que me había convocado al X Films que iba a nacer, por un telegrama que me envió Jorge de Oteiza, pronto hará nueve años. De un contacto personal de Juan Huarte con el autor de un guión le había surgido la idea de crear una Productora de Cine, en la que Oteiza desarrollara sus acercamientos a este campo, y pensando también impulsar aportaciones al cine de valores de otros campos, que pudieran, por ello, hacerlas de interés. De aquel guión le interesaba la expresión del rechazo de la ciudad, y por fidelidad a haber sido el origen de la puesta en marcha, no quería otro punto de partida para el largometraje que se hiciera. Yo fui llamado a través de mi condición de arquitecto, por indicación de Sáenz de Oiza, que conocía mi relación anterior con este nuevo campo y mi interés en él, para asesorar a Oteiza y para ir ayudando a definir una productora.

En las reuniones con el autor del guión, tanto él como su obra se revelaron poco aptos para el tratamiento cinematográfico que propugnaba Oteiza, que entonces fue escribiendo su propio guión, aunque, desgraciadamente, sin desprenderse del de partida; pensando, cuando lo tuvo listo, que, siendo un film suyo, lo realizaría técnicamente Jorge Grau, al cual llamó, y que aceptó esa premisa. Pero rotas las relaciones entre ambos, el proyecto terminó en *Acteón* (título último del guión de Oteiza, que citaba al mito), un film de Jorge Grau, para el que éste escribió un guión completamente nuevo en poco tiempo, que seguía usando la idea núcleo que Juan Huarte deseaba expresar del primitivo. Cuando este primer largometraje estuvo terminado, tres cortometrajes se habían realizado también en X Films en el primero de los cuales, hecho antes que ninguna otra obra, intervino decisivamente Oteiza.

Quizás X Films sea, también lejana e indirectamente, otra onda de la universalidad en las promociones del hombre que ocupa a este número de la revista. Pero para encontrar la única aproximación concreta de la productora con él, hay que remontarse justo hasta la primera realización en X Films que fue un cortometraje de investigación estética sobre objetos y ambientes de las diversas empresas que creó. Llamado *Operación H* fue dirigido por Néstor Basterrechea y Fernando Larruquert, que creo efectuaron así también su primer trabajo cinematográfico; con música de Luis de Pablo, y en el que Jorge de Oteiza intervino básicamente en su preparación, resignó en otras manos la realización, pero se responsabilizó del montaje.

Operación H fue un hito en el cortometraje español y en él colaboraron figuras de prestigio como Carmelo Bernaola, Luis de Pablo y Marcel Hanoun. Santos Zunzunegui habla de ellos en estos términos:

(Pág. 157 y 158): El 12 de junio de 1963 comenzó el rodaje de un cortometraje que, en un principio iba a denominarse *Opus H* pero las posibles concomitancias del título aconsejaron su cambio a *Operación H*.

El punto de partida de la obra fue una idea de Jorge Oteiza, convertida en guión por Néstor Basterrechea que también firmaría la realización. Fernando Larruquert trabajó como ayudante de dirección, mientras que Oteiza se reservó personalmente el montaje. La música del film la compuso Luis de Pablo, siendo interpretada por Pedro Espinosa, Carmelo Bernaola, Miguel Ángel Coria y el propio Luis de Pablo. La fotografía fue realizada por el entonces escultor y luego cineasta de vanguardia, Marcel Hanoun.

Operación H se presenta al espectador como un film que toma como pretexto para su propio desarrollo, los distintos trabajos de diseño industrial realizados en las diversas empresas del Grupo Huarte. Desde el primer momento, la trascendencia del diseño industrial es puesta de manifiesto al abrirse el film con una escultura de Jorge Oteiza que gira, majestuosamente, en torno a su eje. *Travelings*, panorámicas y todo tipo de movimientos de cámara recorren insistentemente, una y otra vez, diversas piezas industriales que son tratadas a nivel visual mediante una puesta en valor de su aspecto escultórico. En los 13 minutos que dura el film se construye un universo de formas en el que las más banales piezas son tratadas como si de objetos artísticos se tratase. De esta forma el film expresaba gráficamente una de las ideas matrices de pensamiento de Jorge Oteiza: terminada la experimentación en el terreno del arte, el artista se encuentra disponible para trasladar su sensibilidad a los más diversos campos de la vida; campos en los que el diseño industrial, precisamente, tiene un puente entre estética y utilidad que debe ser reconocido con plena conciencia.

Los diez planos que abren el film definen visualmente su programa:

1. Pantalla en blanco (sonido agudo).
2. Escultura de Oteiza que gira sobre su eje (mudo).
3. Panorámica vertical sobre chimenea (sonido idem 1).
4. Panorámica sobre paisaje (texto: «en armonía con el paisaje de Navarra, surgen materias y formas de diseño industrial»...).
5. Panorámica de acompañamiento al movimiento de una grúa pluma.
6. Panorámica de derecha a izquierda siguiendo a unos niños que corren por el campo.
7. Chimenea idem a plano 3, vista de más lejos. Humea (sonido idem, 3).
8. Un tocón de madera hedindo por un hacha (16 fotogramas).
9. De una cañería brota hacia la cámara, agua en primer plano.

10. Pantalla en blanco: de una en una van surgiendo las letras del título, al revés.

La voluntad de unir arte y trabajo industrial, de relacionar el trabajo complejo con el más simple (la madera / el metal / el agua) y la integración del futuro (los niños) se aúnan en una estructura que presenta la gran virtud de ser abierta y no normativa: entre la pantalla vacía del plano 1 y la del plano 10, se desenvuelve la verdadera Operación Oteiza: la educación de una sensibilidad.

Operación H se rodó utilizando negativo Du Pont Eastmancolor pese a ser el film en blanco y negro con excepción de su último minuto. Precisamente en este final se encuentra uno de los momentos más sorprendentes del film: de improviso la cámara nos muestra un paisaje en color, desenfocado. Poco a poco, la panorámica de la cámara va descubriendo una tela roja que, desenfocada también, va ocupando la totalidad de la pantalla. Cuando desaparece la imagen para dar paso a la blancura de la cola que encierra el film, el ojo del espectador cree visualizar por un instante un golpe de color verde, que surge por complementariedad. Rojo, blanco, verde, los colores de la bandera nacional vasca, presentes sin estarlo (*El cine y el País Vasco*, Bilbao, 1985, Excm. Diputación Foral de Bizkaia).

3.3. Acteón

La primera noticia pública de que Jorge Oteiza trataba de realizar un largometraje la encontramos en la Revista *Noray* nº 1, mayo de 1963, San Sebastián; págs. 47-49, en el artículo que transcribimos:

DEL ESPACIO AL TIEMPO

OTEIZA deja la escultura y entra en el cine

Jorge Oteiza «se ha pasado al cine».

Durante varios años ha estado inactivo, buscando y destruyéndose en el límite de sus experiencias con la escultura. Mientras tanto ha escrito un libro titulado: *Quosque tandem!...*, *Ensayo de interpretación estética del alma vasca, Con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual*. Este libro está a punto de saltar a las librerías editado en la colección Azkue. Es un libro esperado con gran interés en el mundo artístico. Oteiza ha dado varias conferencias y cursos en países sudamericanos y está obsesionado con la magnífica idea del «Instituto de Investigaciones Estéticas», de ahí que entre los que le conocemos exista auténtica expectación. Oteiza es un hombre de una gran vitalidad interior y volveremos a hablar de él en otros números de la revista.

Hoy, al abrir nuestras páginas de cine, nos enfrentamos a él con un cuestionario, ya que el escultor de ayer comienza a andar esta vez por el camino del cine, y este cambio de postura, en un hombre como Oteiza, ofrece oportunidad para plantearle y plantearse importantes cuestiones.

Él vive ahora en Madrid donde está preparando una película para la nueva productora FILMS. Esta productora quería comenzar su marcha con una buena película y encargó su guión a J. de Sanctis, esposo de María Cuadra. Cuando recibió ese guión la productora lo envió a Oteiza pidiéndole su opinión; Oteiza le hizo dar un gran viraje modificándolo en muchas de sus secuencias. La productora aceptó esos cambios, entusiasmándose con el resultado y ofreciendo a Jorge Oteiza la dirección de la película.

Y ahí está y aquí estamos con diez preguntas.

1. *¿Qué vas a hacer en el cine?*

—Voy a intentar contar algo de lo mucho que falta por contar. Algo de lo que yo puedo personalmente contar, y que con la estatua no podría. Y contarlo de una manera que he aprendido con la estatua y que en el cine actual considero importante ensayar.

2. *¿Por qué te pasas al cine? ¿Cuál ha sido el proceso?*

—En 1934 intenté por primera vez en San Sebastián, con el pintor Nicolás de Lekuona (muerto en la guerra), hacer cine. En otras oportunidades he vuelto a intentarlo. Nunca he insistido ante las dificultades que he encontrado. Pues no estaba seguro y vivía como escritor una ocupación entera y apasionante por el destino experimental y humano del artista contemporáneo. Éste ha sido el proceso: que ahora tengo conciencia de que he recibido respuesta a todas las preguntas que un artista debe formularse dentro del arte, antes de hacerse responsable profesionalmente de su conducta como hombre. Ahora estoy seguro dónde y cómo debo realizarme. Es por esto que me paso al cine. Parece que ya estoy en el cine. Pero he aprendido también entre nosotros a distinguir lo que parece de lo que no existe.

3. *La escultura arte del espacio y el cine arte de tiempo. ¿Es cómo empezar de nuevo (para ti) o es una continuidad?*

—Es incorrecto decir que la escultura es arte del espacio y el cine arte del tiempo. El lenguaje como expresión en todas las artes se produce por un juego de combinaciones del espacio con el tiempo. Son los estilos en la expresión, que unas veces pronuncian más el espacio, es cuando razonan más lo que miden que lo que cuentan. Y otras veces hay que preocuparse más en contar que en medir, y este estilo de contar, no se mide (desde el espacio) o hay que medirlo o pronunciarlo desde el tiempo. Cuando la atención experimental del artista se traslada de un estilo a otro, el artista estéticamente responsable no cambia por capricho ni por cansancio, ni por ver cambiar a los demás. El artista responsable, cuida (antes) de reducir a cero la expresión en su estilo, de desmontar la combinación de espacio y tiempo, en la expresión. Las tendencias actuales se expresan desde el tiempo, informalmente. Anteriormente nos hemos estado expresando formalmente, desde el espacio. Mi cuidado experimental ha sido apagar hasta un cero final, la experimentación anterior dentro de las tendencias espacialistas. Como no preciso ya de experimentar, abandono la

estatua y elijo para hablar la técnica masiva del cine. Estoy procediendo pues por continuidad, por lógica experimental, en responsabilidad creadora y no por capricho.

4. *¿No será que intentas hacer «espacios habitables» utilizando el cine?*

—Espacio habitable es el cero como expresión en una conclusión experimental. Cuando la estructura saliente o hablante de un lenguaje, se vacía y convierte en pura receptividad. Esta experiencia es válida únicamente en la conducta experimental del artista. Solamente la educación estética puede extender esta información a los demás. Yo he intentado entre nosotros crear estos medios de investigación estética superior y de educación popular. Yo era el único que no los necesitaba para mí. No he querido ser el único capaz de razonar nuestra confusión, nuestra ruina espiritual, y de coadomos, restauraciones, una caótica situación la nuestra que no hemos querido solucionar:

Yo no voy a perder el tiempo construyendo espacios habitables para el habitante actual que soporta las inhabitables condiciones espirituales en las que se encuentra conforme (su libro, su ciudad, su concejal, su periódico, su banda municipal, su teatro, su escultura, su cine). Equivaldría a repartir paracaídas entre gentes que no se arriesgan todavía a subir a un árbol. El artista tiene que destruir el miedo del hombre a la vida, el conformismo culpable en el que se protege. El artista tiene que empujar a este hombre a una realidad en peligro en la que él tiene la responsabilidad de vivir por sí mismo y de salvarse.

5. *¿Es que el cine es para ti únicamente un medio?*

—Únicamente un medio. Un medio estéticamente apropiado a las cosas que faltan hoy por decir y de las maneras en que ya pueden intentar decirse.

6. *¿Cuál ha sido tu dificultad para adaptarte al cinearte? (¿pero es que es necesaria la adaptación de un artista de un arte a otro? Mejor: ¿un artista tiene que adaptarse o es artista en todas las artes, frente a todas las artes?)*

—Solamente el artista que concluye su experimentación, sabe enteramente que todas las artes son lo mismo. Si no ha concluido dentro de una disciplina artística, el cambio de sus medios técnicos de creación es falso y resulta muy difícil. En mi caso no ha habido problema de adaptación, no tengo dificultades de adaptación. Incluso debo considerar estéticamente que entro en el cine con ventaja sobre los mismos realizadores los más avanzados, pero que no han concluido dentro del cine su experimentación.

7. *El cine es oficio: ¿Tú lo tienes? ¿Crees que se puede improvisar un oficio?*

—Yo tengo el oficio que hace del cine un lenguaje estéticamente responsable como creación. Este es el oficio que no se puede improvisar en cine. El otro, lo dijo un joven realizador francés, es el que se aprende en un día. Aquí está para mí el inconveniente más grave. Los directores con diploma de su oficio, que no

son capaces de crear; en nuestro país, son los que yo podría utilizar como ayudantes de dirección. Ellos me ayudarían y yo podría proporcionarles, la instrucción estética que no han aprendido en su escuela. Pero están diplomados y esto en España es, por desgracia, lo único importante. Nos ocurre lo mismo en todas las artes. En escultura para enseñar se precisa diploma de la Escuela Oficial de Bellas Artes, pero los han ganado dos escultores guipuzcoanos, que no tienen diploma, ni escuela en su país para enseñar; ni crédito personal suficiente para ser consultados, ni la libertad necesaria para hacerse oír de lo que entienden en los periódicos de su pueblo. Y ahora no estoy muy seguro si se me permitirá hacer cine.

8. *El cine es una industria, ¿tienes en cuenta que ya no juegas con una materia de coste corto sino con una organización industrial?*

—Mi imaginación creadora está preparada, graduada, desde la escultura y es también imaginación industrial. Mi preocupación reside en que es en los industriales actuales en los que no existe imaginación industrial. Ni nadie se ha preocupado en graduarles en imaginación y en diseño industriales, aquí donde consiste en diplomarse.

9. *¿El cine es un espectáculo?*

—No. Sólo hay espectáculo donde no hay espectador verdadero, que es el contemplador que vive lo que ve, que participa activamente. El espectáculo suele prepararse para un espectador sin preparación. Ni el cine es espectáculo, ni un libro, ni una estatua. Ni la vida, ni una ciudad, ni un cadáver o un niño recién nacido. Ni un payaso, ni un concejal, ni una banda de música municipal. Hoy el cine no es un espectáculo.

10. *El escultor, el pintor, el escritor, es un artista libre, el guionista, el actor, el director de cine no lo es (salvo grandes excepciones) ¿te has dado cuenta de que has dejado de ser un artista libre?*

—Nunca he sido un artista libre. Dentro de la escultura he estado sujeto experimentalmente a un objeto, a unos propósitos y condiciones que me han sido dados. Ni mi propia profesión la he elegido yo. Tuve que buscar la profesión que ya me había sido dada. En este ejercicio por hacerme responsable, puedo suponer que he sido libre o que estoy construyendo mi libertad. Pero yo no soy libre. No quiero ser libre. Estreno vida, he dicho al dejar la escultura, y lo que estoy estrenando es una nueva responsabilidad. Quisiera ensayar en el cine una libertad natural al contar (obediente a una particular y calculada condición estructural) y no siquiera al productor que me ha llamado el cine le puedo asegurar que estoy en libertad de hacer lo que me pide.

Ya Jorge de Oteiza con su amigo Nicolás Lekuona se habían acercado sin éxito a intervenir en 1934 en la realización de un largometraje: el *Euskadi* de Teodoro Hemandorena. Oteiza hace mención a esta frustrada tentativa en su libro *Ejercicios espirituales en un túnel*:

Págs. 24-25: Para rodar una escena en la que se quería contar el lugar de nacimiento de Urdaneta, se hizo que en la puerta de su caserío una mujer apareciese echando puñaditos de maíz a las gallinas. Era para aquella película que pretendía ser un documento del pueblo vasco y de su historia. Protesté con el pintor Lekuona y reclamamos nuestro derecho a manejar la cámara y a intervenir en el guión de esta película proyectada por vascos. No se nos atendió, nunca se escucha al artista entre nosotros. Esto era en Villafranca de Oria, en 1934. Se acababa de publicar, en lujosa edición material pero con el más atrasado espíritu y el peor gusto, aquel «libro de oro» sobre nuestro país. Yo estaba furioso y me encontré con Aitzol en el camino que ambos llevábamos a los bajos del Kursaal, donde exponíamos Balenciaga, Lekuona y yo. Nos detuvimos en medio del puente, yo le pedía cuentas por habernos silenciado en el libro a los artistas que representábamos las nuevas tendencias, por no habernos pedido ayuda en el cuidado espiritual del libro, por todos los errores que cometían prescindiendo del artista. No quería Aitzol que yo le hablara así, quería convencerme de que ya llegaría el momento de que se atendería al artista en nuestro país, su mano apretaba con fuerza mi brazo y me dijo: ahora unos pensamos una cosa y otros otra.

Yo era amigo de Aitzol pero no nos entendíamos. El no entendía (nadie quiere entender esto entre nosotros) que el artista, el poeta, es para entendernos y adelantamos desde el principio, porque de otra forma no se adelanta ni se llega, no se sale nunca. ¿Cómo recuperar una vida que no somos capaces de entenderla juntos, cómo dominar una realidad que no somos capaces de soñar, de esforzarnos juntos en imaginaria? Aresti llama con acierto «escuela de Aitzol» a las tendencias atrasadas en la poesía vasca anteriores al grupo de estos cuatro poetas. Quizá utilice el nombre de Aitzol para no nombrar a Sabino. Recuerdo que a uno de los ganadores en aquel tiempo del Premio Lizardi de poesía, le preguntaba yo por sus preferencias fuera de nuestros poetas vascos, y me confesó que no había llegado en poesía castellana (estudiaba, naturalmente, en el Seminario) nada más que hasta Espronceda. Ignoraba toda la poesía de su tiempo en el mundo.

Este *Acteón* será un fracaso también para Jorge Oteiza y así lo explica en el libro de Pelay Orozco (Oteiza, Bilbao 1978):

(Pág. 502): Uno de mis grandes sueños sin realizar, el cine, aquí en X Films que montó Huarte para que yo hiciera cine, que luego se alió con Jorge Grau, mes y medio dando clase sobre mis ideas sobre cine, sobre mi *Acteón*, que era puro tratamiento personal de un experimento de vaciamiento de la película, clases a este y que conmigo había aprendido más que con Fellini... pero qué desgracia en conocer esta gentuza (hablaré de cine en mi «*Estética de Acteón*») ocurría que yo no podía dirigir; que Eceiza y algún otro vasco, recién salidos de la Escuelita, se negaron a ayudarme, no podían ayudarme, ellos se habían diplomado para dirigir; no podían rebajarse, aprendiendo de una puta vez algo de cine conmigo... qué gentuza, digo, qué paisanaje.

y dio origen a dos de sus más famosas poesías:

YO SOY ACTEÓN

O

la locura de Acteón, con la mano vacía
explico Mallarmé (Yo soy la locura de Igitur) explico Dédolo, Acteón y Aquiles

1

es la locura de Igitur que da la victoria a Aquiles
los falsos historiadores han grabado en su escudo una mentira
¿de qué raza de seres está hecha la victoria de Aquiles inmóvil en Las Meninas?
en el borde vacío, en un inmenso país
una trampa juega contra otra
una nueva y antigua raza lo habita
Igitur niño, lee los deberes a sus antepasados

2

tengo que precisar el lugar de este encuentro
dos hombres distintos y uno se aleja cada vez más y oímos sus palabras cada vez
más fuerte y se va, se acerca a la oscuridad y se va, combate y se va
la oscuridad es la locura de Igitur
con la palabra vacía y ya no se irá

aquí la luz combatiente de la expre

Sión ha sido combatida hasta su silencio absoluto la expresión
Ha sido desarmada la expresión
Que había crecido como los héroes de
Hölderlin en cunas de bronce aquí ha quedado
Desnuda al penetrar en la noche en la fuer
Za de la noche en las palabras desnudas de la noche

cuando la parte iluminada de la palabra cae en la noche, la otra parte de la palabra
que no estaba iluminada flota en la noche, oye en la noche, se comunica con el
poeta en la noche

3

y es con la noche de las palabras que el poeta enciende y apaga sin ruido el juego conti-
nuo de su imaginación para las propias ideas que en esta oscuridad recupera su invariable
origen la filosofía misma de Heidegger no es más que la reflexión del poeta en esta poética
libertad poética de ideas en este vacío del Igitur prolongación de esta lucidez total en la
oscuridad donde la expresión no estorba a la palabra donde el poeta no gasta la palabra
donde la idea surge del reposo alerta de la palabra vacía como su más alta e instantánea
movilidad

mi propia reflexión se me aleja y se me acerca se me aclara silenciosa en esta

oscuridad

en la operación de la expresión la herramienta de la palabra oculta la palabra descargada
de su expresión hablante la palabra se da vuelta con su no-expresión recipiente y callada
dejar que la palabra entre en este vacío para que sea toda la palabra, el ente el ser de la

palabra, para que en la contemplación de la palabra, por el mundo entero de la palabra, los 2 hombres distintos se unan en la palabra (y no se unirán).

4

oscuridad en el Igitur

porque el poeta que ilumina la palabra pierde parte de la palabra

oscuridad en el Igitur porque el poeta emplea la materia oscura de la luz, porque es oscura

la luz, la luz vacía cuando está sola, sola antes de que el choque con las significaciones de la expresión la descompongan en el color y su sombra, el blanco y el negro los 2 colores de la luz entera que es gris y vive desnuda en la oscuridad, la oscuridad en la que nacen las palabras con su lenta, blanda y cóncava desnudez, abierta morfología de su sed original de imagen que ya imagina acercarse, de tarde en tarde al poeta, el mismo de siempre sólo yo (Sólo yo, escribe en su locura Igitur) voy a conocer la nada, vosotros volvéis a vuestra mezcla

OS MIRO ANTES DE IRME

mi personal transformación me permite dar un paso adelante

no adelantáis nada, os miro antes de irme, no veis

todas las gotas de agua juntas

como trigos cortados suena la lluvia

cada gota de agua da un paso al frente

todas las gotas de agua a la vez

los cuchillos no alcanzan a cortarlas

la mano se ve obligada a descansar

pero los trigos siguen creciendo

no cesa la lluvia

y en mi sitio vacío

tenéis también vosotros vuestra cara mojada para siempre

YActeón dio origen a una fuerte polémica. Oteiza hace mención de este proyecto en varios apartados del citado *Ejercicios espirituales*:

(Págs. 88-90): Ya que hasta ahora nuestro mundo espiritual no ha sido comprendido, no ha tenido oportunidad universal para manifestarse, ni nosotros hemos hecho nada por interpretarlo y lo hemos ido debilitando y perdiendo gravemente entre nosotros, tenéis que aceptar mi insistencia en diferenciarlo, en reconocerlo. Frente al mundo tónico del arte occidental, el mundo nuestro de la atonalidad. (Atonalismo que los actuales músicos de vanguardia de España, no puedo referirme a los nuestros que se han detenido precisamente hace 60 años, cuando la atonalidad se planteaba en la música europea –Schonberg, *Pierrot Lunaire*, 1912– no han entendido y no he podido hacerles entender. Se creen encontrar en un postserialismo que no es otra cosa que una incomprensión del serialismo semejante a la incomprensión del impresionismo por el neo-impresionismo, que no era más que un neo-espacialismo. No se dan cuenta que tiene que haber 2 serialismos, uno en 1ª fase y otro en 2ª fase, uno en objetividad

espacialista, en discontinuidad y otro en continuidad temporal y subjetiva. Pero me estoy desviando con el recuerdo muy reciente de mi fracaso en mi película *Acteón*, que no he llegado a realizar por desfaseamiento total, por atraso de los músicos y las pobres gentes del cine español, incapaces para todo entendimiento de una problemática en nuestra 2ª fase de los cambios).

Frente al mundo diurno de Occidente, de orto (salida del sol) mundo ortográfico, silábico, acentuado, de luz y sombra (de más luz que sombra los clasicismos, de menos luz los barrocos), mundo recto, de la vertical, frente al nuestro de la horizontal, que es un mundo de Poniente, que concluye, que pone al hombre entero en la vida. Poniente de Occidente, mundo más occidental que el de Occidente, que no ha llegado más que al medio día, al medio hombre, a la mitad de la expresión.

Frente al mundo de Occidente, solar, físico, ocupacional, objetivo y sonoro, el nuestro gris, interno y nocturno, auditivo, subjetivo, metafísico y silencioso, el del vacío habitable, el de la aventura poética y trascendente, con el descubrimiento de la intimidad en la persona. (Estoy nombrando espiritualmente el invierno nuestro, nuestra raza metafísica en el invierno. Hemos dedicado este libro al invierno).

Frente al mundo de Occidente, ortográfico, ortodoxo, ortológico, mundo del logos, de la ley en la mano derecha para dominar la mano izquierda, el nuestro, el de la persona, del pathos, de los sagrado, la tradición estética entera en la mano izquierda para dejar libre la derecha. Es por lo que afirmaba en mi libro que los vascos tenemos el corazón a la derecha. Se amplían, nos llegan instituciones, nos suben las explicaciones, cuando en esta reflexión entramos en el 2º apéndice. Nuestro mundo de la Heterodoxia, que sube en herejía, que se completa, que sale. (Yo fui heterodoxo frente al Bauhaus, así aparecí ante su gran exposición retrospectiva en la Bienal de Sao Paulo, en 1957, y aparecí como el único en tradición viva del Bauhaus. Ya había señalado el error en que incurrieron desde un principio, al definir como colores estéticamente fundamentales los 3 colores fundamentales (error físico, naturalista, del arte occidental) de la física óptica, el rojo, el azul y el amarillo, en lugar del gris, que yo propuse luego como color espacial fundamental, implicando para la experimentación el blanco y el negro (el día y la noche) (el gris, color vacío, fundamental en todo impresionismo, fundamental en nuestra mentalidad tradicional). Estos 3 colores, fundamentales en nuestra 2ª fase de los cambios, y que eran precisamente los que vi luego que había caracterizado Kandinsky como los no-colores. (Con el color iba a lograr el gris en *Acteón*, con el sonido del silencio, con la incomunicación la conciencia).

Completemos este esquema final para dejarlo preparado para una investigación ordenada de todas las cuestiones que afectan a nuestra situación cultural en la realidad contemporánea.

(Pág. 103 y 104): Prehistoriadores, mitógrafos, en tradición latina, atribuyen a Dédalo escultor, arquitecto, inventor; la invención del vuelo de la navegación a vela, del movimiento en escultura (rompe la frontalidad de la escultura, haciéndola avanzar un pie, convirtiendo la escultura en danza, graba una escena de danza en el escudo del héroe más rápido, Aquiles) pero Dédalo (como *Acteón*

acosado por sus perros) sería alcanzado siempre por sus perseguidores, aun distanciándose, en el cálculo naturalista y mecánico del falso planteamiento latino de la evasión, seguiría en su memoria «lleno de presencias» como se afirma en *Calígula* de Camus) y sin libertad. Acteón, en el cálculo estético que proponía para mi Acteón, no huye, vacía su conciencia, se libra, con la imagen inmóvil de sus perseguidores. ¿Qué pudo en tradición vasca ser el cálculo de Dédalo? Tenemos este informe de Pausanias: en la antigua Grecia se sacaban en procesión religiosa como símbolos victoriosos, unas estatuas vacías que nada representaban, que nada explicaban, pero que las llamaba dédalas, porque a Dédalo se atribuían por tradición. Está aquí nuestra solución dedálica, el vacío sagrado, con el que se domina la realidad, y se entiende en nuestra segunda fase, la fase metafísica de las mutaciones en los lenguajes.

(Pág. 141 y 142): En esos días trabajaba yo en Madrid en la preparación del tratamiento y la música de la película *Acteón* que había interrumpido anteriormente por el llamamiento para terminar en Aránzazu. Fracaso al buscar entre jóvenes directores vascos que creo amigos un ayudante en la dirección de mi obra. Querejeta no la entiende y Eceiza, que tampoco la entiende, se me revela como un hombrecillo sin ninguna generosidad, es lo que me duele, con su título de majadero hombre de cine en el bolsillo. Finalmente esperé encontrar en Grau, catalán y graduado de director en Roma, creador impersonal, entusiasmado por trabajar conmigo, la persona joven con la que podía entenderme. Me resultó el hipócrita y bandido y tonto, el más refinado que he encontrado en mi vida. Renuncié a rodar mi *Acteón*, pero para que aprovechara la productora el equipo contratado, convenimos en que Grau rodase un sketch con guión suyo y que podía servir para una película *Los condenados* proyectada por mí para varios directores. Me volví a Irún en la creencia que Grau rodaba un pequeño guión, pero rodó un largometraje con un guión suyo *Diana en el baño* con alguna idea aislada y algunos textos míos, que la Productora X Films, con conducta incalificable, imperdonable, estrenó con el título de mi película *Acteón*. Me volví a Irún para salvar en forma de libro (*Estética de Acteón*) el tratamiento experimental que me proponía realizar en la película. Volvía también, porque otros proyectos, para la vida cultural en nuestro País, estaban en marcha y con dificultades.

(Págs. 143 y 144): El 7 de noviembre, me disponía a regresar a Irún, (había renunciado a rodar *Acteón*) cuando vi que la prensa anunciaba la llegada de Argan para dar 3 conferencias en Madrid el 8, 9 y 10, y decidí quedarme esos días. Argan me había enviado los últimos telegramas para que participara en «España Libre», era el Presidente del Congreso Internacional de la crítica de arte que acababa de clausurarse, y venía por el compromiso de unas conferencias que había postergado unos meses antes. Para mí la presencia de Argan debía ser clave en el área de nuestra realidad, para nuevos acontecimientos. En efecto, resultó así. Os he hablado de lo acordado para el próximo Congreso Internacional de la crítica, de los laboratorios de Estética comparada a proponer en distintas ciudades europeas, el acta de nacimiento para la nueva Escuela piloto de Arquitectura en Madrid y las posibilidades abiertas, desde esta operación internacional, para el replanteamiento de la Escuela de Arquitectura e Investigación Estética, para San Sebastián. Faltan 4 meses para nuestras reuniones proyectadas para Italia. El grupo español, como iniciador de estos proyectos y a propuesta y por invitación de

Argan, tendría que reunirse antes en Palermo con los italianos: faltan 3 meses. Nadie ha hecho nada de lo que habíamos convenido. El atraso y subdesarrollo de España, el de cada uno de nuestros pueblos, es subdesarrollo de la conciencia profesional y de la iniciativa y de la libertad individuales.

(Págs. 195 y 196): MOSCÚ

UN PERRO DISFRAZADO DE ACTEÓN

No es un perro, son dos (Yo soy Acteón), Juan Huarte y Jorge Grau, un productor y un director de cine, X Films en el Festival 1965 de Moscú (los dos perros disfrazados de Acteón). En la impunidad os creéis, pero yo os haré que me sigáis ladrando hasta el final, hasta que se os caigan los dientes y soltéis lo que no es vuestro, sólo mi nombre de Acteón os he pedido que quitéis a vuestra película que es solamente vuestra, que no podéis seguir engañando más a nadie conmigo, ni robándome, ni haciéndome más daño a mí. Estoy hecho para ser perseguido por perros (pero éste es vuestro destino, el de vuestra incapacidad) yo no estoy hecho para ser confundido con vosotros, no soy tampoco comestible. Vuestro fracaso en Moscú es la película vuestra que habéis llevado de Grau, *Diana en el baño* que habéis titulado *Acteón* (esto es lo que no os perdonaré).

En la Dirección de Cinematografía tiene que estar inscrito mi guión de *Acteón* y luego el de Jorge Grau *Diana en el baño* al no autorizar yo a X Films a rodar mi *Acteón*. ¿Cómo otro autor que no sea yo puede ser autorizado en la Dirección de cine del Ministerio de Información y Turismo, para rodar otra película, otro guión, con el mismo nombre mío de *Acteón*? Supongo que podré demandar a Grau por plagio de título. Espero a poder ver la película, para ver si debo ampliar mi denuncia, ya que Grau ha pretendido dedicarme su película (ya es lo único que faltaba que me hiciese) pensando de este refinado modo desviar a mí su posible fracaso y esconder al mismo tiempo su incalificable comportamiento conmigo.

Me escribe Grau en una cara (11 de abril, 1965): «Me han dolido tus amenazas, como me dolieron los acontecimientos que provocaron el fin de nuestra colaboración, como me dolió... etc.». (¡Qué le va a doler nada a este arrieta mientras salga con la suya!). «En cuanto al título, estaba dispuesto a cambiarlo por otro y estuve trabajando mucho en este sentido. Luego una carta tuya a Juan Huarte nos autorizaba a usarlo, cosa que no dudé en hacer y que te agradecí íntimamente. Si ahora has cambiado de opinión creo que es ya un poco tarde. Hay que saber enfrentarse con las consecuencias de las propias decisiones». (Este granuja se hace el que no sabe que la condición que les impuse para permitirles el nombre de *Acteón* fue que comenzase su película en silencio con esta observación: «Oteiza tenía un guión con este mismo título y un tratamiento personal para su película, una *Estética de Acteón*. Oteiza se apartó y nos ruega que advirtamos que aquí no hay nada suyo. Esta es una película de Jorge Grau para X Films»).

Y concluye Grau en su carta: «Espero tu respuesta respecto a la dedicatoria del film pues, aunque podría hacerlo sin consultar –creo que somos, por lo menos,

libres de dedicar nuestras obras a quien nos dé la gana—, no quiero hacerlo si tu no aceptas mi gesto en su verdadero sentido: el de la admiración más sincera. Admiración que con mi agradecimiento a ti, continuará para siempre sean cuales sean nuestras relaciones y sea cual sea tu respuesta». Mi respuesta fue violenta, por carta, se entiende, por desgracia, nos asiste en este mundo del cine, el gran rebaño, con la expresión de la ley reflejada en su cara de huevo. En el reflejo pulimentado en cada huevo nos sonrío victorioso y lejano el industrial con su visión pastoral, su infalible capricho y su talento pluil (que quiere decir pueril pero que también es plural).

Lector, excúsame esta nota, soy el que huye, por un antiguo camino que ellos conocen y tengo que detenerme a veces para que no se dispersen y se asusten, y me río, a veces. Pero es que tengo mis reflexiones sobre música y cine para esta película reunidas para un libro *Estética de Acteón*, al imposibilitarme mi comunicación por el cine, y pienso si también he de ceder aquí y cambiar mi título (quizá tendré que poner *Las artes prohibidas*) para no confundirme con ese engendro de perro que han disfrazado de Acteón pues yo soy Acteón.

3.4. El guión

De esta frustrada experiencia nos ha quedado un guión, fechado en noviembre-diciembre de 1963, cuya escaleta es la siguiente:

Una introducción en 5 partes: La Naturaleza, El Viaje (solos y con otros), la Ciudad, El Día y la Noche.

SECUENCIA 1 –CINE VACÍO–: 75” Int. Noche. Poca luz (- a +). Silencio.

El movimiento suave, acercándonos a la pantalla con PAN.

REALIZADOR en Off: «Todas las historias ya han sido contadas. Ya han sido dichas todas las palabras... ¿Qué misteriosa necesidad es la que nos empuja a contar una historia o a escucharla, a seguirla, a mezclarnos con ella? He elegido este momento, solo, frente a este vacío y pienso en este vacío».

La MÚS. PENS. Ha podido comenzar a insinuarse muy bajo y al final.

SECUENCIA 2 –VENTANA–: 45” Ext. Noche con nubes movimiento y luna llena. Plano largo. Luz = (- + -).

Cám. baja respecto de la ventana de dos hojas que refleja la claridad lunar, cielo. El viento mueve las hojas de la ventana. En una cama un hombre dormido con mujer al lado. Ésta se incorpora.

REALIZADOR en Off: «Nadie nos oye, nadie nos ve. Hablamos solos. Queremos ver, oír, pero sin que los demás nos pregunten. Conozco a esa mujer He vivido esta historia». La MUJER se levanta, tropieza con una silla y apoya las manos en el respaldo. Como una acusada. «Si yo pudiera contar lo que en esta historia no se puede, sería también otra historia».

La mujer cierra la ventana.

SECUENCIA 3 –TÍTULO Y PAISAJE–: 25” (Mucha luz al fondo, que irá avanzando hacia nosotros).

Pantalla en negro. Título grande en blanco: ACTEÓN.

Paisaje montañoso. Por encadenados rapidísimos. Al fondo siempre un pastor

Se acerca un joven, parece mujer: TRAV. OP que toma su rostro. (Título con el nombre de la actriz).

SECUENCIA 4 –REPARTO EN EL LABORATORIO–: 45”

La actriz está de espaldas en una mesa en la que se apoya con las manos atrás. Estamos en el Plató-Laboratorio del Realizador. Focos, micrófonos... A la derecha ACTEÓN de pastor, misma posición y contra la misma mesa, arregla una flauta. (Título con el nombre del actor). Reparto, títulos de crédito...

SECUENCIA 5 –DESCENSO DE MUJER–: 45” (Claridad en primer plano irá retrocediendo).

TRAV. AV. PG. descendiendo Mujer:

PAN. IZDA pendiente de montaña. Soledad de la naturaleza, nieve. Al fondo una pequeña hoguera. ACTEÓN arregla la flauta. Levanta la cabeza, comienza a asomarse la MUJER sobre la nieve.

SECUENCIA 6 –ENCUENTRO–: 1’ 45”

ACTEÓN mira a la MUJER. Esta baja a su lado.

—ACTEÓN: ¿Quién eres?

—MUJER: Me voy de aquí. Yo también voy a la ciudad.

El invierno se ha adelantado. Ella le anima a que le acompañe. Se está iniciando una tormenta. Habla la naturaleza. Libertad natural. Comienzan a retirarse, bajan las ovejas, el perro, ellos detrás. Están llegando al bosque, corren a guarecerse en los árboles.

SECUENCIA 7 –EN LOS ÁRBOLES–: 40” (Fondo oscurecido). Los planos detalle muy iluminados.

Picado, descendiendo CÁM. Se detienen entre los árboles. Se inicia la pasión de ACTEÓN. Escarceo amoroso, ella echa a correr. Se detiene...

Contraplano descenden juntos.

P. G. paisaje más llano, vacío, al fondo línea de árboles orilla de riachuelo.

SECUENCIA 8 –EL RIACHUELO–: Más alta la mañana. Comienza con claridad acentuada, como si fuera otra mañana. (Mucha luz. Al final ha oscurecido en el primer plano).

Unas ovejas están bebiendo.

PAN. leve nos muestra al lado un bosquecillo.

Ella se anticipa en llegar. Bebe, se lava. ACTEÓN se acerca. Encuentro entre ambos.

SECUENCIA 9 –CIERVO ACOSADO–. En cualquier bosque, en cualquier lugar o estación. Puede ser verano. Puede ser en color. (Luz normal de día y situaciones).

Perros de caza acosando a un ciervo.

MUS. PFNS. leitmotiv de trampas de cacería.

Ataques de los perros. Ritmo agitado, planos cortos. El ciervo cae, agoniza.

SECUENCIA 10 - VAGÓN Y EXTERIOR. Otro día, una mañana. (Ten siempre el mismo, y angustiante lentitud). (Fondo mayor claridad semejante a la escena anterior).

P.P rostro de ACTEÓN, serio, tranquilo, ventanilla abierta.

PAN. DCHA. rostro de la MUJER que mira sonriente a ACTEÓN, la CÁM. va retrocediendo mostrando que están solos en el vagón.

ACTEÓN se refiere al temor a estar solos y al poco dinero que le han pagado. Comienza a llover; ACTEÓN se levanta y cierra la ventanilla. Golpe de lluvia. Se vuelve y la mira con amor

SECUENCIA 11 –PEQUEÑA ESTACIÓN–: 20”.

El tren entra en un pequeño apeadero, disminuye la marcha, no se detendrá.

Encuadre de ventanilla personas en el andén.

SECUENCIA 12 –PROCESIÓN–: 45” (Luz baja. Cielo oscuro).

Pequeño grupo en procesión, mujeres, niños, tres curas y un estandarte por un camino cercano al ferrocarril.

PAN. IZDA. para seguir observándoles. (En Off la voz grave de la Actriz loca de la escena 32: «Siempre propicios a la práctica del bien»...).

El tren toma una curva y desaparece. Otra vez llueve. Luz relámpago. ACTEÓN se habrá vuelto a levantar para cerrar la ventanilla. ¿Color?

Los planos se hacen más largos y el sonido musical se apaga.

SECUENCIA 13 –ESTACIÓN DE EMPALME–: 60” Atardeciendo. (Algo más de luz pegada al cielo).

El tren se va deteniendo. Estación importante pueblo, abierta de cruce de trenes. Gentes por otros andenes. Vemos el embarque de ovejas. ACTEÓN asomado contempla esta operación.

Contraplano TRAV. G.P.C. descendiendo toma la parte exterior de la estación.

Un tren se detiene enfrente, baja un JOVEN que mira a la MUJER, a su lado está ACTEÓN.

SECUENCIA 14 –VAGÓN Y ENCUESTA–: 80” (Más luz al fondo).

Entra el JOVEN y se detiene frente a ellos. Coloca su equipaje en el lugar que corresponde a ACTEÓN.

La CÁMARA ha llegado al pasillo. Sigue entrando gente. TRAV. volviendo hacia la ventana nos muestra a los que se han sentado.

El tren da una sacudida al maniobrar hacia atrás, el JOVEN cae hacia delante apoyándose en la MUJER. ACIBÓN le mira gravemente.

Desde el exterior se ve el largo del tren al maniobrar. Se siente que ha anancado, las gentes se observan, se acomodan.

SECUENCIA 15 –ENCUESTA CON PEQUEÑAS HISTORIAS–: 360”

Servirá para reiniciar la conversación de la MUJER con la niña. La oscuridad se irá produciendo en el vagón. La cámara cada vez más pegada a las personas, más sofocante.

Las interpolaciones de recuerdos serán en silencio o con sonido de contraste.

Un maestro recuerda cuando su profesor le contaba historias de leyendas antiguas. Objetivo, fuerte y real Conversaciones de los pasajeros en el interior del vagón (de dónde vienen, a dónde van).

El tren acaba de detenerse, los obreros salen del tren al andén lleno de gente con maletas... Se ve el letrero de Irún.

Un alemán está ordenando militarmente a gritos a los obreros. En Off lo que grita el alemán («¡Estos indisciplinados, ya os haremos marcar el paso...!»).

En el tren para Francia, un interventor francés cerrando con llaves los coches, llenos de conservaciones en el interior del vagón.

—¿Qué sabes de Alemania?

—Nada... .../...

PAN. lenta de los rostros de ACIBÓN y los demás escuchando. Rostros atentos y luces atardeciendo en las ventanillas. Ha oscurecido el vagón. El JOVEN como recostándose en la MUJER, adormecida. Le mira preocupado ACIBÓN.

Se hunde la noche. Se apaga la luz.

SECUENCIA 16 –ESTACIÓN EN LA CIUDAD–: 45” Amanecer (aclarando al fondo).

Aclarando lentamente. PAN. DER a IZDA. Cielo aclarando sobre la ciudad.

PAN. más baja, edificios, ciudad. Lento barrido.

Desde lo alto de una gran estación, llegada de un tren lentamente. (En Off la Actriz loca: «Distribuí estos nuevos habitantes.»...).

CÁM. baja, vemos la estación vacía. El tren se detiene.

SECUENCIA 17 –ENTRANDO EN LA CIUDAD–: 45” En la mañana que comienza, las 7. No llueve.

Vemos un paseo normalmente desde la acera y sin retención. PAN. PG. a la DER por donde esperamos ver llegar a los que han desembarcado. ACIBÓN y la MUJER vienen al

fondo, miran el sitio, toman su bolsa, se dispondrán a comer algo. Se sientan en el borde de un jardín. Pasan camiones. Un camión de limpieza les moja. Se levantan, unos perros se llevan la comida.

SECUENCIA 18 –CARTEL VELÁZQUEZ–: 60” (Luz más fuerte delante).

Cartelera cilíndrica en la que un empleado municipal pega un cartel con la Venus del espejo. Él observa el desnudo. Ella toca el marco del espejo. Pasan obreros. Rodeando la cartelera se deciden a cruzar con titubeos.

Ráfagas de viento, comienza a llover:

MUS. AC. con ruidos y voces del Mercado central al que hemos llegado.

SECUENCIA 19 –MERCADO–: 45” (distinta luz).

En planos muy cortos, ritmo deprisa.

Detalle brutal apenas indicado de camioneros con gentes que buscan ayudar o llevarse algo. Animales sacrificados, pájaros, peces...

9 de la mañana, empleados salen de boca del Metro, sensación de prisa, vienen sobre la cámara. Nos sofocan.

SECUENCIA 20 –LUGAR EN QUE NO ESTÁN–: 15”

Cambio invisible de lugar; mas claridad. Obreros construyendo un parking subterráneo. Circulación entorpecida.

Silencio y corta.

SECUENCIA 21 –RELOJERÍA–: 60”

Trav. Lento AV. Sobre el reflejo de escaparates circulan gentes. Toda la pantalla llena de relojes. Otro escaparate que miran, han entrado para calentarse, relojes con figuras en movimiento y música. Acteón instintivamente busca en la bolsa la flauta con sus manos. La mujer comienza a sentirse oyendo el concierto.

Acteón parece darse cuenta de haber perdido el dinero. Están solos con los empleados, vemos que les hacen salir.

SECUENCIA 22 –ESCAPARATE ARREGLADO–: 20”

Las manos de ellos buscando preocupados en sus ropas.

En el escaparate siguiente una dependienta, aprieta un foco y recibe un contacto. Otro la observa. Risas. Acteón y la Mujer se han quedado mirando serios. No comprenden la risa.

SECUENCIA 22 BIS –DESFILE–: 30”

Estallan risas, gritos de entusiasmo.

P. p. Gentes presencian un desfile, éste se aleja. Dos hombres con sendos maletines avanzan aprisa abriéndose paso entre la gente. Plano de dos manos que dejan una maleta en el suelo. Otra al lado. Las abren. Dos vendedores.

SECUENCIA 23 –VENDEDORES CALLEJEROS–: con la 24 , 75” (Al fondo menos claridad).

El vendedor que vende plumas se adelanta hacia el público, el otro vende juguetes mecánicos. Acteón y la Mujer se asoman entre las gentes. Al fondo dos guardias se aproximan. Se deshace el grupo. Escapan. Ellos escapan también.

PAN. DER. Mostrando el interior del supermercado, gente tomando con despreocupación cosas.

SECUENCIA 24 –SUPERMERCADO–: (Ha crecido la mañana. Gran claridad sobre el vidrio delante de ellos. EL reflejo de las gentes que circulan).

La cámara al elevarse se atrasa y baja de espaldas a ellos.

P p. Frente a la puerta saliendo una mujer con un carito de mano y una niña.

SECUENCIA 25 –PUESTO DE PERIÓDICOS–: 50”

Un vendedor fuera del quiosco coloca la prensa, paquetes y va dando noticias.

(Esta escena y las dos siguientes planos rápidos, montaje corto).

La Mujer con la niña se han encontrado con unas niñas mayores.

En Off voz del locutor impersonal, dice unas noticias.

Descendiendo la cámara, Acteón y la Mujer entran en plano, se van aproximando a un Cristo yacente encerrado en una uma.

Estamos oyendo: «De California regresan dos grandes ganaderos. Son dos pastores vascos... Sólo los pastores vascos resisten la soledad».

Han bajado la mirada y advierten la uma, se aproximan.

SECUENCIA 26 –REDACCIÓN DE PERIÓDICO–: 30” (Int. Luz eléctrica).

Hombre de espaldas, sentado, pasa el teléfono a otro que no vemos, pues la cámara muestra el rostro del periodista y a su mesa sentados los dos americanos vascos con los que habla:

–Redactor: Resulta curioso este mito de la resistencia a la soledad de los vascos...

–Un vasco: ...trajeron pastores de los sitios más caros y fracasaron.

SECUENCIA 27 A 35 DESGLOSADAS EN 19 ESCENAS:

Esc. 1 –Calle y portería de convento– Ext. Día (27) 278”.

Desde el interior del quiosco la cámara se descoloca ligeramente y por detrás del puesto entra retrocediendo en la bocacalle, como guiándoles. Han visto la cola y se acercan a la puerta. Vemos en el interior a varios curas. Acteón y la Mujer escuchan a un pobre con su lata que les dice que ya han repartido la comida.

Un cura llama a la puerta. Abren la puerta y pasan.

Esc. 2 –Portería convento– Int. Día.

—Hermano portero; ¿Y vosotros? ... Esperad aquí.

—El cura: Esperad aquí o pasad a la capilla.

Esc. 3 –Capilla convento– Int. Día.

G. P. P. De ellos mirando con la cabeza levantada (atrás se cierra la puerta).

Espacio interior de la iglesia, se acercan al Cristo yacente, no alcanzan a asomarse a la uma.

Esc. 4 –Portería convento– Int. Día.

Descripción del interior de la portería...

Viene del comedor el Hermano Portero empujando a unos viejitos.

Detrás un cura con unos libros, se queda observando a ACTEÓN y a la Mujer. Les atiende.

—CURA: ¿Qué sois?

—MUJER: Somos pastores

El Hermano Portero va en busca de algo de ropa para la mujer

Conversación entre dos curas, ACTEÓN y la MUJER:

—CURA 1: ¿Pastores? ¿De donde?

—CURA 2: Si fueran de tu pueblo no vendrían aquí.

—ACTEÓN: ¿De qué pueblo no vendrían aquí?

—CURA 2: Los pastores de su país van a América.

—MUJER: ¿De qué país?

—CURA 2: Sólo a ellos les llaman de América.

—CURA 1: Es porque pueden estar solos.

—ACTEÓN: Nosotros siempre estamos solos.

El Hermano Portero llega con algo de ropa, y conduce a la MUJER a una habitación. ACTEÓN se queda solo.

Esc. 4 bis –Laboratorio–.

Tuco pantalla cine, con ACTEÓN en primer término.

REALIZADOR: «Estás solo Acteón. ¿Cuándo has dejado de estar solo?. Buscas en tu memoria y no encuentras nada... En su País estos pequeños círculos hechos con unas piedras clavadas en la tierra para que las tuvieran a la vista y no necesitan nada.».

Esc. 5 –Paisaje cromlechs– Ext. Día gris: (28) 46”.

Pastores hablando en vasco, se disponen a repartir las zonas que van a segar. Miran los cromlechs con gravedad religiosa... como si en silencio rezaran.

En Off: «No hablan en latín. Hablan y sienten con estas estatuas vacías que el arqueólogo no sabe qué dicen.»...

Pan. desde el aire del grupo de cromlechs.

Esc. 6 –Portería convento– Int. Día: (29) 20”

Rostro de ACTEÓN mirando la cámara que se vuelve bruscamente hacia la salida. Se abre la puerta de la habitación, aparece la MUJER. Tiene un paquete de ropa. ACTEÓN agitado va en su encuentro.

—ACTEÓN: Vámonos, no sé qué me sucede...

Se van, se escapan.

Esc. 7 –Calle y cola autobús– Ext. Día: (38) 30”.

Se confunden entre la gente que hace cola para un autobús. Se fijan en un escaparate de Agencia de Turismo, sol y playa. Un hombre joven se detiene observándoles.

Esc. 8 –Playa– Ext. Día (31) 15”

Ella saliendo del agua. Es la Actriz con un paquete de ropa bajo el brazo.

El JOVEN la espera con poca gente en la playa que rodean a la Actriz. Más gente. Pp. apretados como en la cola del autobús.

Esc. 9 –Cola del autobús– Ext. Día: (32) 135”

Es la misma situación: el empujón en la cola del autobús. ACTEÓN con expresión de molestia.

Una vieja actriz les avisa que van a perder su sitio. Conversación:

—Actriz: ¿Qué hacéis?

—Mujer: Estamos mirando el mar (mirando la vidriera con carteles).

—Actriz: Daos prisa. Yo tengo el mar en casa, os lo enseñaré.

Esc. 10 –Autobús– Int. Día.

Van entrando en el autobús de dos pisos, suben al segundo. ACTEÓN y la MUJER se asoman a la ventana. Cine teatros, publicidad.

Actriz a la gente del autobús: «No os han educado para ver ni para oír; queréis pensar.. He sido una gran actriz.»... Sonrisa de algún pasajero.

Rostros de ACTEÓN y la MUJER asomados.

Mirada con desprecio de la Actriz a la calle. La Actriz baja la mirada sobre ACTEÓN, éste recibe la mirada. Cierra los ojos fatigado.

La Actriz repara en que una señora gorda la escucha sin entender: «De esta manera quedaron transformados en ranas, viéndoseles continuamente saltar y barbotar entre el cieno y el estanque». La gorda echa su cabeza hacia atrás. La Actriz muy atenta: «Es Ovidio señora».

Un caballero sentado a la joven de su lado: «no mires, es la loca de siempre».

La Actriz les indica que tienen que comenzar a salir

Esc. 11 –Calle, casa actriz-. Ext. Día: (33) 100”

El autobús se va.

Entran el portal de la casa de la loca.

Esc. 12 –Sala, casa Actriz– Int. Día.

Escena lenta. Oscuridad, cortina que se corre, entra luz.

—Actriz: Queráis el mar.. ahí lo tenéis (señala una caracola).

Los dos oyen la caracola. ACTEÓN oye con la voz de la MUJER, lo que dice Afrodita al convertir en ciervo a ACTEÓN: «Vete, ahora puedes decir que me has visto».

—Actriz: Mi vida es el teatro... *Bodas de sangre*, 1934, aquí... y luego Sudamérica, teatro más vivo, experimental, con Maiakowski y Bertolt Brecht... El círculo de tiza...

Esc. 13 –El círculo de tiza– Int. Noche (34) 155”.

Escena sintetizada del círculo de tiza de Bertolt Brecht.

La intérprete de la MUJER dobla el recuerdo de la Actriz loca (con la voz en Off de la loca).

Argumento del círculo de tiza: dos mujeres disputan ante el juez la matemidad de un niño. El juez dibuja un círculo de tiza en el que pone al niño. Ambas mujeres deberán tirar a la vez del niño y la que consiga sacarlo del círculo será verdaderamente la madre. Una de las dos se niega. El juez comprende quién es la verdadera madre e imparte justicia.

Esc. 14 –Cuarto de baño casa actriz– Int. Día

El rostro de la MUJER. Es su imagen en el espejo (se recupera el tamaño normal de la pantalla). Se pasa la mano por la cara. Estantes llenos de potingues. Ha tropezado su mano con algo y cae. Es un vaso que no vemos.

Esc. 15 –Sala casa actriz– Int. Día: (35) 50”

Un gato de angora entra entre las cortinas en la sala. Dos gatos más, vemos más gatos, cuatro, cinco. Ellos están aturdidos, incómodos, escapan (con naturalidad, con dignidad), queda la puerta abierta.

Esc. 16 –Calle distinta– Ext. Atardecer.

Baja la luz en la calle. Sin oscurecer del todo. Salen de un portal distinto al que entran. Poca gente que sale del trabajo. Un motorista gamberro hace que todos miren. Un grupo de motoristas doblan y azotan la calle con ruidos. Unos guardias motoristas de tráfico.

Esc. 17 –Otra calle - Motoristas– Ext. Día: (35-8).

Plano de motoristas, en otro lugar; detenidos, las motos en el suelo.

G.p.p. del grupo vencido.

Esc. 18 –Calle distinta– Ext. Atardecer: (35 - C).

Plano del sitio anterior; frente al portal del que salieron. Mucha gente. Vemos que la gente entra como en un socavón. Entrada del Metro en la que ellos han sido empujados, salen de entre la gente. ACTEÓN ha cogido a ella de la mano, se sienten libres, sonríen.

Esc. 19 –Bloques de viviendas– Ext. Casi noche.

G. p.p. sus rostros miran al cielo. Grandes bloques de viviendas.

Pan. ascendiendo para descubrir el cielo encima de las casas. En el cielo está muriendo la luz.

SECUENCIA 36 –LA LIBRERÍA–: 40” (Ha oscurecido: se encienden más luces en la calle).

Lentamente ellos se mezclan entre la gente que camina. Escaparate iluminado que se apaga intermitente. El reflejo de ellos en el vidrio se apaga. Al fondo del escaparate se enciende una pequeña pantalla (el Brahman y la mariposa, 1900) momento en que ella se vuelve y éste se convierte en gusano.

SECUENCIA 37 –PORTERO UNIFORMADO–: 30”.

Un portero sale del interior; se detiene, ve llegar a ACTEÓN y la MUJER, que mirando hacia atrás dan la sensación de que van a entrar en el local. El portero abre los brazos, amable, sonriente como impidiéndoles la entrada. Ellos vuelven la cabeza, le miran.

SECUENCIA 38 –UN CINE DE SESIÓN CONTINUA–: 40”

Desde el interior del vestíbulo salen parejas, jóvenes *teddy-boys*, miran carteles. ACTEÓN y la MUJER contemplan el cartel de la fachada (película de terror). Los *teddy-boys* se aproximan a la mujer; dicen algo con gestos. Rien.

SECUENCIA 39 –UN CINE-BOX–: 120”

Al lado, entre gentes, aglomeración, gran local de diversiones, tragaperras. Los jóvenes les invitan a acercarse para ver. Se ve un cine-box desde fuera con un ballet twist atrayente.

Pan: Izda. muchas máquinas tragaperras. Otro cine-box con vista de la tierra desde el espacio. Otras máquinas tragaperras, planos rapidísimos, oímos y vemos escenas de guerra.

SECUENCIA 40 –EN EL MOSTRADOR–: 35” (En el mismo local, más apagado, silencio)

Ellos se están mirando, ligeramente agitados. ACTEÓN y la MUJER aceptan un bocadillo, ella en la otra mano tiene un vaso de leche vacío él lo va a alcanzar.. Ellos con avidez mirando a la mujer muerden el bocadillo.

SECUENCIA 41 –EL JAZZ–: 240”

Ya están donde tenían que haber llegado. Se encuentran en otro lugar del mismo local anterior: Intérpretes de jazz. Un instrumento habla, grita, otro le contesta. Otro rincón casi vacío, vasos de licor, jóvenes ensayan, fuman... Ambiente con músicos y juventud dispersa.

El joven que ha reparado primero en la MUJER en la puerta del cine quiere bailar con ella. Suena el saxo. Vemos el rostro de ACTEÓN enfrentado al joven. Ella se resiste, la empuja, la golpea al caer, se desvanece. Asustado toma su rostro con las manos. ACTEÓN lo retira, se agarran. Abre los ojos. Mira consciente a la cámara.

Barido pan. De la sala en confusión y oscuridad, que concluye en el rostro de la MUJER.

SECUENCIA 42 –EXTERIOR MUSEO–: 105”.

El muro de ladrillo contra el que está apoyada la cabeza es el mismo del interior del antro que ahora vemos pertenece a un edificio exterior: ACTEÓN a su lado, en la misma postura, cabeza contra el muro, brazos caídos.

—ACTEÓN: Hemos caminado mucho

—MUJER: Sigamos Acteón.

Pp. de frente caminando ACTEÓN.

Exterior del Museo del Prado. Pasan junto a la estatua de Velázquez.

—ACTEÓN: Nos hemos perdido en el fondo de algo que no comprendemos... Tenemos que salir de aquí... Tenemos que encontrar una puerta para salir:

Realizador en Off: «Acteón: una puerta para salir, recojo para ti estas palabras que has dejado caer».

La cámara ha efectuado un lento TRAV. hasta el rostro de Velázquez.

SECUENCIA 43 –LAS LANZAS–: 120” (Toda la escena en color: La atmósfera de la sala con luz de día).

Breve TRAV. AV. sobre el rostro con el autorretrato de Velázquez, en la Rendición de Breda.

—EL GUÍA: El Marqués de Espínola... recibe las llaves de la ciudad conquistada de Breda... Esta pintura es la mejor pintura de la historia del mundo.

Digo en Off: «Mentira. Aquí Velázquez hace esto mismo por vez primera en la historia de Occidente donde mira, todo calla y queda inmóvil».

Encadenamos la pintura con la parte baja del Entierro del Conde de Orgaz.

Sigo en Off: «Éste es el Conde de Orgaz: el primer peatón del cielo... el primer hombre puesto en órbita por El Greco.

—EL GUÍA: y ahora vamos a contemplar..

SECUENCIA 44 –LAS MENINAS–: 180” (La luz en contraste con la sala anterior es más baja, más íntima. También el color: Desde fuera, oscurecida, íntima, la entrada).

Pasa el guía, los visitantes van entrando en la sala dedicada a esta pintura. Todo es silencio.

En Off (confidencial): «Cuando hace cincuenta años, Meier, crítico alemán del Impresionismo y gran admirador de Velázquez, de lo que él creía que era Velázquez, pudo en este mismo sitio contemplar esta pintura, quedó desconcertado y dijo: “Yo aquí no veo más que un vacío”. Nuestra realidad es la misma que en Velázquez: reyes, soldados, banqueros, bufones, delatores, enanos y criados.»...

[La Cámara se va acercando lentamente a la pintura]

«Misa de réquiem de la memoria y de todo un tiempo (el Renacimiento) que nadie supo concluir ni aprovechar desde el arte para la vida, en solución existencial».

SECUENCIA 45 –ESCAPAN Y RECORDAMOS–: 60”.

Lento encadenamiento con la ventanilla empañada y en lugar de la pareja real, los dos pastores cuando en la Esc. 13 miran al joven que desciende del otro tren.

Plano del vagón con vagones marchando bajo la lluvia. Paisaje lejano y distinto al fondo con soledad.

Ellos se alejan del centro de la ciudad, caminan al final. Ha sido una caída, desde la naturaleza en libertad al parque muerto en la ciudad, en donde van a concluir:

Verja horizontal y ellos en medio. Unos paso más adelante ACTEÓN.

Las fachadas de las casas, percibiremos que cada vez pertenecen a lugares más de las afueras de la ciudad. Grupo de putas a la izquierda, dando unos pasos y ellos a la derecha.

Los planos como perteneciendo a varias noches: unos con lluvia, otros no.

En Off, aquella voz de ella en la caracola (Esc.23) se puede volver a oír; cada vez que ACTEÓN ve a las putas: «Vete, ya puedes decir que me has visto».

SECUENCIA 46 –PARQUE ABANDONADO–: 40”

(Lento y quieto, vista parque final).

Perspectiva de una plaza en las afueras o parque despoblado al fondo.

Pp. ellos de frente, se han detenido, cansancio, respiran. Una ráfaga de lluvia les da en la cara. Satisfacción al sentirla. Echan a correr. Un guardia, le preguntan algo.

—*Guardia*: La ciudad dudo de que no continúe. Pero para mí concluye aquí. A los que tengo que proteger; ya duermen dentro. Me vuelvo, este es mi último autobús.

Pp. ellos viéndole partir.

SECUENCIA 47 –PARQUE DENTRO–: 120” Noche clara.

La cámara va hacia el parque observándolo. Entra, está abandonado. Pedestales cubiertos de hierba, vacíos. Una hoguera encendida. Unos hombres se aproximan.

ACTEÓN y la MUJER vienen, p.p. (movimiento de llamas en caras). Contraplano de vagabundos, sentados extienden las manos para calentarse. Los dos últimos están de pie, uno sonríe (es el que la empujó en el baile, tiene barba de tres días, se imprecisa el tiempo no estamos seguros de que todo pasa el mismo día.)

G.p.p. rostro de ACTEÓN (con rabia): ¿No es el que vino en el tren junto a ti?

—MUJER: ¿No es el que hablaba del...?

—JOVEN: Soy el que estaba con los músicos, el que quería a la mujer

G.p.p. de ellos, ACTEÓN de un paso adelante. (Enfrentándose...).

Un vagabundo quita el paquete del brazo a la MUJER. La envoltura es un trozo del cartel de Velázquez y lo tira al fuego. Se quema.

—VAGABUNDO: Pedestales vacíos como mesas, como camas de piedra...

El día no ha vuelto aquí más.

SECUENCIA 48 –PARQUE DE DÍA–: 240” Con sol, con jardines cuidados y estatuas en los pedestales y niños jugando al fondo, por donde hemos visto el borde de un *bidoville*...

El mismo hombre, mejor vestido, sentado en el mismo sitio. Mira las estatuas, unos obreros municipales las están retirando. Niños jugando al escondite. Se oye el ejercicio de lectura de la Escuelita, de *La Metamorfosis*, Libro 3º-11, que el maestro recordaba en la Esc. 15.

En Off la voz de un muchacho: «De pronto, le avistaron sus penos.»...

Otra voz: «Al tiempo que se acercaban con la velocidad del viento».

Pg.p. del rostro de ACTEÓN contraído, en la noche en que le hemos dejado, cierra los ojos.

La misma voz en Off: «El desdichado pensó que podría hacerse reconocer: le bastaría para ello gritar: Yo soy Acteón. Pero él no podía usar las palabras para hacerse entender».

Luz de amanecer sobre el rostro de ACTEÓN (sereno pero más viejo, mira ausente), está solo. Vemos al fondo la ciudad amaneciendo. De día, y no importa que en otro paisaje, en otra estación, nos viene de frente la jauría que mató a ACTEÓN.

3.5. La versión de Jorge Grau

Jorge Grau, asesor técnico de Jorge Oteiza acabó realizando la película cuya ficha técnica fue la siguiente:

FICHA TÉCNICA

Argumento y guión: Jorge Grau - Director: Jorge Grau - Operador: Aurelio G. Lamaya - Música: A. Pérez Olea - Decorados: Augusto Lega - Jefe de producción: José María Rodríguez - Foto-fija: J. Camona y Alcaine - Maquillador: Mariano García - Montador: Rosa G. Salgado - Duración: 1h 15m. - En blanco y negro.

FICHA ARTÍSTICA

Intérpretes: Martín Lasalle, Pilar Clemens, Juan Luis Galiardo, Claudia Gray, Ivan Tubau, Nieves Salcedo, Virginia Quintana, Guillermo Méndez, Margot y Chivero, Bonnie Parkes.

En un escrito firmado por el propio Grau para la difusión internacional de la película explicó el planteamiento de la misma en estos términos:

«¿Qué es *Acteón*? Podría responder con sencillez que no es más que una transposición moderna del mito griego recopilado por Ovidio, pero suena a algo así como a una excusa para no decir nada y no me gusta jugar a los secretos. El mito de *Acteón* —el cazador devorado por sus propios perros, por haber visto a Diana desnuda—, es el mito del hombre que trata de saber, de llegar al fondo de las cosas, al Gran secreto de la existencia y que es condenado por sí mismo a la Gran Oscuridad de lo impenetrable para ser devorado —abandonado o maltratado— por sus propios semejantes que no le entienden.

¿Qué pretendo con *Acteón*? Poner ante el hombre de mi tiempo la imagen de lo que es o, tal vez, de lo que debiera ser él mismo: un infatigable desesperado buscador de la verdad, y también, de la esperanza; quiero pedir a mis semejantes el esfuerzo de construir, en su mente, la misma historia que les narro, para que esta historia no sea un círculo cerrado, sino una espiral que se proyecta al infinito. La película es clara, pero no demasiado. El espectador vivirá el aislamiento de *Acteón*, lo mismo que *Acteón* vivirá su aislamiento en la pantalla. Sólo con el esfuerzo —el mismo esfuerzo desesperado que hace la película— conseguirá el espectador saber la soledad y la esperanza de *Acteón*. No se trata, pues, de entender una trama o comprender unos propósitos del autor; lo que se intenta es que el hombre que se sienta en la butaca «sepa» el centro de la misma verdad que se cuenta. Para ello ha habido que emplear un lenguaje, no diré extraño, pero sí distinto. Afortunadamente el cine ha dado últimamente pasos de gigante y es ya un Arte maduro para la comunicación. A mí me gustaría que *Acteón* no fuera una película, sino un momento de recogimiento, de lucidez que alimentara luego, desde su trágico ejemplo, nuestra difícil esperanza».

Ofrecemos a continuación dos fragmentos de entrevistas a Grau sobre este asunto. La primera la realicé personalmente en diciembre de 1970 y fue publicada en «Mikeldi»:

—Para mi gusto, tus mejores películas son *Noches de verano* y *Una historia de amor*, aunque creo que la que más ilusión te ha hecho realizar es *Acteón*.

—No. En realidad *Acteón*, es una película de encargo. Sí, lo de *Acteón* fue un encargo que se me hizo a raíz de mi contacto con Oteiza y lo que pasa es que a mí me dio la sensación de que Oteiza era un señor que no quería hacer la película y, probablemente por miedo al fracaso. Entonces, no estaba dispuesto a embarcarme en el barco de un señor con un sentido de autodestrucción, como Oteiza, hice mi *Acteón*.

—¿Según él, en un libro que no está editado y quizás no se edite nunca, te echó a ti la culpa de todo, como ya sabrás?

—El dice esto, te diría, que del 99,999...% de los artistas mundiales.

—¿Entonces no le robaste la película?

—No le robé ninguna película porque yo cuando decidí separarme de Oteiza, o sea, no ayudarle a hacer su película, lo que se decidió fue hacer 2 *Acteones*. Uno era el de Oteiza y otro el que yo había ido viendo a través de mi contacto con Oteiza, pero que ya era mía. Entonces, cuando yo estaba rodando la película, él, de pronto escribió la carta insultante a mí y al productor; con lo cual hizo imposible su *Acteón*.

—La otra la realizó Antonio Castro en 1973 y fue publicada resumida en su libro *El cine español en el banquillo*:

—*Acteón*, yo tengo unas teorías muy curiosas sobre la película, no sé si estarás de acuerdo o no. A mí en cierto modo me parece una película religiosa camuflada.

—Pues, puede ser sí...

—Lo pensé siempre, y he visto alguna vez y me parece que mucho más que el mito de *Acteón*, es el de Prometeo el que quieres tratar. El mito de *Acteón* no lo tocas más que tangencialmente.

—Sí, el mito de *Acteón* y el mito de Prometeo...

—...Son muy semejantes. De acuerdo pero mientras en uno hay una cosa que yo llamaría, consciente o inconsciente, un determinado encubrimiento. Quizás eso le dé una mayor riqueza, pero creo que en definitiva lo que él está buscando, el problema que se plantea es la diferencia que existe entre ver a una diosa desnuda o robar el fuego sagrado. Entonces es mucho más directo en cuanto al planteamiento que creo que es a lo que tendías.

—Lo que parece que hay claro en mi película es como si *Acteón*, una vez caído en la maldición de Diana, estuviera deseando la llegada de Prometeo.

—Mi pregunta a nivel personal, era por qué elegiste el mito de *Acteón* y no el de Prometeo.

—La historia de *Acteón* es también una historia turbulenta. El tema de *Acteón* no lo elegí yo, esta película la iba a hacer Jorge Oteiza, el escultor. Él iba hacer *Acteón*. Yo fui contratado entonces para rodar las ideas de Oteiza. Estuve todo un verano colaborando con él en el guión y buscando la forma de realizar sus ideas.

—Oteiza es un hombre con unas ideas geniales, con intuiciones realmente asombrosas: el mundo del arte y de la expresión lo lleva dentro. Llegó un momento que... y claro, primero él partió de un pie forzado y era usar el mito de Acteón, para hacer una especie de canto al País Vasco. Esto le imposibilitaba a él enfrentarse realmente en libertad ante el mito de Acteón, porque no tienen nada que ver. Acteón es un personaje mediterráneo; o sea el mito de Acteón está escrito por Ovidio, todo él rezuma sensualidad, esta especie de panteísmo, esta ansia de plenitud del Mediterráneo, mientras que los vascos tienen otro tipo de plenitud mucho más sanguínea si tu quieres, mucho más violenta, pero que no tiene nada que ver con la sensibilidad mediterránea.

—Mucho menos brutal, mucho más cerrada, es totalmente distinto, sí, sí.

—Otra cosa: entonces a medida que nos enfrentábamos, que llegábamos al fondo de las cosas, empezábamos a irnos cada uno por un lado. Esto, ayudado porque él no tenía ningún conocimiento del cine y por su terrible miedo al fracaso. Jorge Oteiza está en un momento, y estaba entonces y sigue en un momento de autodestrucción total, tiene tanto miedo al fracaso que ya no va a hacer nunca nada, quizás este miedo al fracaso es una forma de aniquilarse. Es una cosa extraña este hombre.

—Lo entiendo muy bien, no me parece tan extraña.

—Entonces yo me encontraba con un hombre que ponía pegas.

—A lo mejor ponía pegas absurdas que no tenían ningún sentido.

—Ninguno.

—Era una excusa para no seguir adelante.

—Entonces la película fue entrando en un impasse en el que, sin embargo, yo por mi lado iba adelante siguiendo muchas veces las teorías de él. Por ejemplo: entonces yo localicé: Ovidio ¿dónde se puede encontrar en España un paisaje para hacer la playa? Es que Oteiza colocaba el tema en una alta montaña con nieve y Acteón era un pastor. La diferencia entre un pastor y un cazador; que es el Acteón de Ovidio, es totalmente contraria. Es la diferencia entre un ser que guarda los animales y un ser que mata los animales.

—Claro, él hacía de Acteón un pastor vasco, pero Acteón era un señor especialmente agresivo, que es cazador.

—Incluso a partir de eso tiene un cierto sentido la resurrección del mito, que ya a partir de un pastor tendría mucho menos sentido.

—Claro. Entonces yo decía: Acteón no puede ser pastor; tiene que ser otra cosa, un cazador es demasiado literal, debe ser pescador. Si queremos hacer también el mito del hombre gris, del hombre medio, del hombre que no entiende lo que

le ocurre hoy día, es más un pescador que un cazador; porque el cazador de hoy es un hombre rico, un hombre con una posición social, mientras que un pescador es un hombre de un estrato social más bajo. Total, que empezamos a no entendemos. Como se había partido de la idea de él, que yo tenía que seguir, pero como él ponía pegas en la realización constantemente, llegó un día que yo dije basta y planteé la cuestión, de que yo no podía seguir trabajando en aquellas condiciones.

—El productor decidió una solución salomónica. Dijo: «muy bien, como los dos os habéis metido en el tema de Acteón; tú tienes en la cabeza tu Acteón mediterráneo y el otro tiene en la cabeza el Acteón norteño o vasco, o no sé qué, pues que cada cual haga lo suyo, entonces vamos hacer la película con dos Acteones». Entonces yo me puse a escribir el guión y fui eliminando todo lo que había pensado Oteiza, hice un guión según mis ideas pensando que él iba hacer otro Acteón. Pero mientras yo escribía este guión, Oteiza siguió con su actitud autodestructiva extraña, escribió una carta insultándole al productor, insultándome a mí, diciéndole que éramos unos... no sé qué; el productor cuando recibió la carta de Jorge, estaba en Formentor. Un domingo me llamó por la mañana y me dijo: «Jorge creo que debes hacer la película tú solo, porque Jorge Oteiza no la va hacer nunca, lo he visto claro, no lo hará nunca, entonces no pienses en una película de tres cuartos de hora sino en una de una hora y media».

Teníamos el equipo contratado ya, y cobrando. Yo no puedo escribir ahora que tengo esta historia corta y hacer una película larga al cien por cien, lo que puedo hacer es, que esta historia que la estoy desarrollando para tres cuartos de hora ampliarla un poco, pero no saldrá hora y media. «Bueno es igual lo que salga». Entonces lo que ha salido: una hora trece minutos. Es una película corta. Esta es la historia. Acteón no es una idea mía, es una idea que vino después, quizás lo que llevaba yo dentro era más Prometeo...

El escritor y psiquiatra Juan Rof Carballo se mostró interesado por esta aventura y publicó un interesante artículo en *Revista de Occidente* (Segunda época, nº 31, octubre de 1965):

Asclepio y Acteón, una aventura terapeutica

Acteón.— Una productora española que estimula la aventura artística ha presentado una película de Jorge Grau sobre el mito de Acteón. Tal como lo refiere Ovidio, Acteón, hijo de Cadmo, sale una tarde de caza con su jauría hacia el monte Citerón. Mientras sus compañeros reposan, Acteón, extraviado, llega a un remanso donde Artemis se baña con sus ninfas. Aunque estas rodean la desnudez de la diosa sorprendida, su talla y su belleza la destacan entre todas. Imitada, le arroja la única arma que ha quedado a su alcance: el agua donde se baña. Inmediatamente Acteón siente alargarse su cuello, brotarle astas de Cérvido en la testa y ve sus pies y sus brazos transformarse en las patas de un venado. Ya no puede regir a sus perros y estos, que han venteado la insólita presa, es ahora a él a quien persiguen. Ovidio enumera en uno de los más bellos paisajes de su poema los nombres, la raza y las características de cada uno de los canes que terminan por despedazar a su dueño. Cuando, vencido el ciervo, quieren brindar su hazaña a su amo no le encuentran. Y este, desmembrado, lamenta no poder apreciar la magnífica hazaña venatoria de su jauría.

Aunque en la película de Grau el triste destino del hijo de Cadmo se refleja en el desengaño de una aventura amorosa que conduce, como con frecuencia pasa en la adolescencia, a ver lo engañoso y caótico que es el mundo, en realidad la historia de Acteón es algo mucho más profundo y primitivo que un mito erótico o un mito prometeico de lucha del hombre contra los dioses.

Cadmo es el hermano legendario de Europa que vino desde Fenicia a fundar a Tebas. A través de él se transmiten al mundo griego los viejos misterios de Creta, de Egipto, de la civilización de los países que rodea el mar Egeo: los misterios de Osiris y de Dionisos. En los cuales el héroe o semi-dios suele ser despedazado por mandato de una deidad femenina, de una personificación de lo que, desde Neumann, conocemos como Madre Terrible. Así ocurre con el propio Osiris, con Dionisos, con Penteo y con Acteón. Despedazamiento que casi siempre se lleva a cabo por intermedio de animales. Es una Afrodita cruel la que en diversas personificaciones, provoca la mutilación de Atis, la autodestrucción de Narciso, la autoamputación de Bata, la muerte de Hipólito, arrastrado por sus propios caballos, el despedazamiento de Acteón...

Artemis.— Me decía Jorge Grau —que tiene del mito de Acteón una idea muy distinta de la mía— que Artemis apenas existe. Los médicos —creo yo— podemos, sin embargo, verla actuando casi todos los días en nuestras consultas. Tom tuvo una madre que le consideró siempre como problema y a la que describe fría, dura «como una víbora», y que únicamente se interesaba por el otro hijo. A la muerte del padre, cuando Tom sólo cuenta tres años, le sustituye como figura paterna un tío, que tiene la manía de que Tom debía ser una muchacha. Por algún tiempo quien le protege es una abuela bondadosa que muere súbitamente, en su presencia, de un edema agudo de pulmón. La tía, con la que tiene ahora que vivir, es gélida y hostil como la madre. Hasta que un día, tío y sobrino se embonchan juntos, a instancia del primero y la enemistad entre ambos desaparece. Por poco tiempo, puesto que también en presencia de Tom, el tío muere un día, súbitamente, de un cuadro similar al de su abuela.

Más tarde, Tom va a escoger —como ocurre con frecuencia— una mujer helada e inactiva como su madre. Escapará de ella acogiéndose a la protección platónica de otra mujer de más edad que él, similar a la abuela. A lo largo de su vida se han ido, pues, repitiendo figuras maternas que oscilan entre la dureza y la frialdad afectiva y seres protectores, amicales, a los que, inexorable, la muerte arrebató en su presencia.

He dicho —ante el escepticismo del lector, que Artemis existe, que la vemos todos los días en la consulta. Sólo hace falta saber abrir los ojos. No es, concretamente, tal o cual tipo de madre, sino un conjunto de circunstancias encadenadas que actúan como ese «poder» que es Artemis. La mujer que en lugar de abandonarse en el amor y de dar temura, esgrime su lanza y sus venablos. Diana cazadora, émula de varón, frígida, enemiga de la sensualidad, tanto del erotismo amoroso como de la temura diatrófica. De las cuales nace el hombre y en ellas «se hace» y termina de hacerse. Desnuda, lejos de sus armas, Diana sabe todavía agredir. El agua que lanza a Acteón le convierte —¡pobre de él, que no ha cometido más pecado que extraviarse en la espesura!—, en ciervo fugitivo. *Cervus fugitivus*.— El símbolo del *cervus fugitivus* jugó un gran papel en la vieja alquimia como Jung demostró. Hoy, una gran parte de la mejor literatura contemporánea es obra de *cervus fugitivus*. Que escapan de la jauría despedazadora. De esos canes que Ovidio enumera y que fueron antes las más preciadas armas del cazador su agresividad, la que le permitía alcanzar la presa. Ahora la agresividad se ha vuelto contra el pobre Acteón y es menester

escapar. Huyendo como *cervus fugitivus*, es como Lautreamont, Apollinaire, Proust, Kafka, Hölderlin y tantos otros crearon las obras cumbres de la literatura contemporánea. Y como Van Gogh y Modigliani renovaron la pintura moderna.

6. La experiencia de Ama Lur

De regreso al País Vasco Oteiza, se compromete en las aventuras cinematográficas de Basterretxea y Larauquert. Y de forma cooperativa se empeñan en la realización de ese cántico que es *Ama Lur*. Damos de nuevo la voz a Jorge Oteiza sobre esta experiencia: en el libro de Pelay Orozco, anuncia que espera publicar:

(Pag. 596): Estética de Acteón (sobre experimentación en narrativas, cine y música). Mi película que Huarte quiso apoyar, que no entendió y finalmente traicionó con Jorge Grau. Les cedí el título de *Acteón* por la publicidad hecha y para no perjudicarles, pero no cumplieron mi condición, que era advertencia al comienzo del filme de Grau, de que habla otro ACTEÓN de Oteiza, y que ése era un guión de Grau.

Y en la pág. 505 la referencia a una fotografía «con nuestro amigo en *Ama Lur*, José Luis Echegaray». Pero es en *Ejercicios espirituales en un túnel* donde más referencias encontramos así:

(Pág. 9, 10 y 11): IMPORTANCIA DEL ARTISTA EN LA VIDA DEL PUEBLO VASCO

Esperanza de Guemica para el artista que vuelve. Resumen de nuestra Historia con 4 fechas: 1) Nuestra historia sagrada en la Prehistoria. Composición de nuestra alma, 2) Perturbación de nuestra alma con el catolicismo, 3) Alerta incompleta en el 98, 4) Nuestra recuperación espiritual en el arte contemporáneo ¿Universidad vasca? ¿Casa matriz en Guemica de nuevos ejercicios espirituales?

En Guemica, el domingo 16 de agosto de 1964, se proyectó la película *Pelotari* de Nestor Basterrechea y de Fernando María Larauquert. Me tocó intervenir en esa ocasión. Se me pide ahora que trate de recordar lo que dije. La película, el cortometraje, se pasó dos veces: yo intervine después de la primera proyección. Como indudablemente nos distrae el reconocer lugares o personas que intervienen en la película, pedí que al pasarla por segunda vez se atendiese al tratamiento de la imagen y su montaje con el sonido y que lo hiciesen con el recogimiento espiritual, con la atención que solemos tener en una iglesia.

Se me ocurre –y grabo exactamente lo que dije– que el mejor comentario a la película es intentar una breve reflexión sobre la importancia del artista en la vida de nuestro pueblo, porque cuando el artista vive normalmente, el pueblo al que pertenece vive y se desenvuelve libremente, creciendo en espiritualidad. Pero si la actividad del artista se prohíbe o censura, por la causa que sea, o si decae o degrada por su propia culpabilidad, su pueblo entra en una zona de oscuridad. Nuestro País, que se encuentra en la situación cultural más triste y oscura de toda su vida, debe sentir hoy una nueva confianza, porque el artista vuelve cuando todos parece que le han abandonado. El artista vuelve y quisiera

explicaros esta esperanza en el artista, la significación que tiene. Es la primera vez, entre nosotros, que el artista verdadero usa esta técnica masiva de comunicación que es el cine, para revelar un aspecto de nuestra vida.

En la proyección de esta película alguien ha llorado, sin comprender por qué. Quisiera explicaros: fijaros en la intención del artista al detener la violenta trayectoria de un movimiento o al repetir la carrera con la que inicia el saque el pelotari. La secuencia de varias de estas salidas en sucesión continua tomadas en cámara lenta y señaladas por imperceptibles cambios de color. Nuestro paisaje sumergido en música religiosa. Los primeros planos de los pies del pelotari revolviéndose sobre la arena del frontón abierto y al fondo el sonido de una música popular muestra de ballet. La serie de gestos variantes de un mismo salto en que el pelotari queda inmóvil en lo alto de la pantalla con la misma intención que el pintor vasco prehistórico inmovilizaba en el muro de su santuario la carrera de un bisonte. Cuando el artista verdadero nos cuenta algo es para que nos pase algo, algo que nosotros mismos necesitamos encontrar o recordar. El que ha llorado, es por su descubrimiento personal que ha sentido, inconsciente seguramente, de la zona más íntima y ya casi perdida de nuestra alma, en la que se identifican los valores estéticos con los religiosos. Nuestra alma vasca se ha formado en la prehistoria por esta íntima unión desde el arte, de lo estético y lo religioso. Y ¿cómo es el alma vasca? Estamos viviendo hoy (o dejando de vivir) una situación en la que es preciso hacemos estas preguntas fundamentales para nosotros y tratar de contestarlas. ¿Cómo se ha hecho nuestra alma?, ¿cómo se ha descompuesto? ¿cómo la podemos recuperar? Esta es mi reflexión ahora.

Permitidme que, brevísimamente, con cuatro señales, en cuatro palabras, os descubra este resumen de nuestra historia que es historia que avanza cuando está el artista, cuando es historia del arte (la historia sagrada nuestra) y que retrocede cuando falta (cuando no es historia sagrada).

La primera señal histórica del alma europea es vasca. La primera palabra nuestra la tiene el artista de la prehistoria. Son miles de años en que el artista trabaja con la misma intención que podéis ver, que habéis visto en la realización de esta película: el artista enseñando a fijarse a los demás. Esta es su misión, desocultando siempre el sentido y la significación de todo lo que vivimos, de todo lo que nos rodea. Curando nuestras limitaciones y nuestros miedos que constituyen esa incomodidad existencial que ante el supremo temor de la muerte llamamos sentimiento trágico de la vida. El arte cura el sentimiento trágico, trata de curarlo, devolviendo el hombre a la naturaleza con un dominio espiritual sobre ella y también sobre la muerte. El arte pretende hacer de la naturaleza débil del hombre un estilo de hombre libre y natural. Esto en la prehistoria es una especie de gran apuesta europea que gana el pueblo vasco a los demás. Es la fecha en que hace su aparición histórica el vasco actual como el primer tipo de hombre entero, de pueblo entero, cultural y políticamente en Europa. ¿Cómo, en qué momento sucede esta gran hazaña? Quisiéramos imaginarla bien. Bastaría recordar, relacionarla con otra historia mejor conocida que la nuestra y también sagrada, cuando el conductor de ese pueblo, distante y muy distinto del nuestro, Moisés les hablaba de una zarza que arde sin consumirse, mostrando así un tipo de solución puramente religiosa mientras

que la solución del vasco neolítico es por el contrario estética: Es ese pequeño sitio vacío construido con una línea circular de piedras, que encontramos distribuido estratégicamente por todo nuestro país como símbolo final de una larga elaboración artística que trasciende religiosamente en la conducta y que aún es tradición nuestra, manera nuestra de ser:

(Págs. 142 y 143): En Gemica se había proyectado el documental *Pelotari* dos domingos consecutivos. En esa semana hubo ocasión para varias reuniones sobre nuestra política cultural y se creó, en principio, el Gizakera, el Frente cultural vasco, como una Misión experimental para los artistas vascos. Nuestra actividad, la de los que interveníamos en los proyectos de Elorio, San Sebastián, San Juan de Luz, podía considerarse como la de un equipo móvil de este Frente cultural. En alguna de estas reuniones en Guemica, entramos en contacto con sacerdotes jóvenes de Vizcaya que no estaban dispuestos a seguir consintiendo la política de su Obispo abiertamente en contra de los sentimientos y los intereses religiosos de nuestro pueblo. Proyectamos una enérgica reclamación conjunta al Vaticano, contra la política antivasca de los 2 obispos, el de Guipúzcoa y el de Vizcaya. Eran estas reuniones de Guemica en el mes de agosto, en los días en que en Italia, vísperas de la inauguración de «España libre» tenían que editar los carteles y catálogos de la Exposición. Yo recibía cartas y telegramas insistiendo en mi participación. Me ofrecieron una sala individual, como reconocimiento (bastante tardío, ciertamente y que me importaba nada) de mi premio internacional en la Bienal de Sao Paulo y me invitaban al Congreso de la crítica. En una de las reuniones, tratamos esta cuestión y decidimos planear una acción que luego llamamos «Operación Obispos». Aceptaría y la sala individual sería para los artistas vascos. Yo asistiría a la inauguración pero para apoyar desde la oportunidad que me daban, la reclamación al Vaticano que presentaría un grupo de sacerdotes (haríamos el viaje juntos) en representación del clero vasco adherido. El documento era verdaderamente importante, tan importante y el cálculo de la operación tan completo y perfectamente sincronizado, que su proyección internacional podía resultar sensacional. Faltó decisión a última hora. No merecía la pena viajar solo. Seguí en Madrid de donde mandé mi ponencia a Italia el 17 de septiembre.

(Págs. 201 y 201): Informe a la Productora de *Ama Lur*. Escribo larga carta al buen amigo y técnico en números-Hacienda, José Luis Echegaray en Bilbao, que hizo posible la financiación del largometraje *Ama Lur*. Habíamos hablado de la posibilidad de convertir, de ampliar, el fondo económico para *Ama Lur*, en un Fondo Económico General para todas las necesidades artísticas de nuestro Renacimiento; ahora se presentaba el momento para interesar aportación de nuestros fabricantes de órganos... Un industrial convencido puede fácilmente interesar a los demás. Al artista, el industrial no le entiende. Un tímido intento que iniciamos, para conversar sobre esta cuestión económica con un fuerte industrial papelero y a la vez apasionado organista, nos vuelve a aconsejar que nosotros los artistas no seremos atendidos por ningún industrial. Esta distinguida personalidad y amigo con sensible personalidad artística, pero (inconveniente) industrial (su dinero) se nos anticipó con su respuesta de un modo muy inteligente, al encontramos en la Exposición de proyectos para Eurokursaal y tocando el punto de las relaciones de los estilos de arquitectura

con los de la música, nos dijo: «Ah, si yo fuera millonario, cuánto me hubiera gustado dar becas para estos estudios!» Y quedamos para futuras conversaciones, ¿qué conversaciones? Yo entiendo el dinero y el tiempo del industrial, pero el industrial no entiende ni la generosidad con que perdemos nuestro tiempo. El artista sabe que lo que tiene no es para él, pero el industrial cree que todo lo que él tiene es nada más que suyo. Prescindo de este informe en el que me extiendo demasiado queriendo explicar todo serenamente y termino, como siempre me pasa, protestando.

(Pág. 207 y 208): «LA OPERACION AMA LUR» La acogida popular del cortometraje *Pelotari* producida el año pasado por dos artistas responsables, el pintor Basterrechea y el músico Larraquert, les anima a proyectar un gran documental sobre nuestro pueblo, el largometraje *Ama Lur*. Necesitan el dinero para producirla y se dirigen con ingenua y directa franqueza en una circular (Documento 1, adjunto) a nuestro pueblo solicitando su colaboración en pequeñas acciones. No da resultado y los dos artistas se dirigen personalmente a unos industriales. El industrial no entiende ni confía en los artistas. Pero se acierta a pensar que si un industrial llega a entender al artista, este industrial sí contribuirá a la comprensión de otros industriales. Y la Operación se pone en marcha creándose una Productora para la película (Documento 2).

Ante la perspectiva de que los 4 millones que se precisaban iban a ser cubiertos inmediatamente y pensando en otras operaciones igualmente importantes para nuestra vida cultural y que nos impedía realizar la falta de medios, se me ocurrió que el fondo de *Ama Lur* no debiera limitarse, convirtiéndose en un «Fondo Económico Cultural». Este fondo estimularía la naturaleza viable de cada operación y podría acudir rápidamente en ayuda de aquellas que aprobase. Cada operación, insistimos, que el artista proponía al industrial como una verdadera operación de tipo industrial, nada de seguir pensando que con el artista es todo a fondo perdido.

Sr. Lamsfús, la Operación para financiar *Amalur* sigue muy lentamente, se completará, no hay ninguna dada, pero no era la que esperábamos en estos momentos de la inteligencia y del dinero de nuestros industriales. Por supuesto que la ampliación del fondo económico, después de muy ligeras y tímidas consideraciones no ha sido aceptado. Yo me voy a permitir darle mi opinión al respecto. Parece que el industrial al hacer depositario al Banco de su dinero lo ha hecho también de su inteligencia y de su iniciativa. Parece que la única realidad económica es el Banco, y que ellos son económicamente tan infelices como nosotros los artistas. Pero esto no es cierto, ellos son mucho más infelices que nosotros. Se ha hecho un mito del industrial y de su inteligencia para los negocios. Pero la verdad es que dan la sensación de imaginar como pequeños comerciantes, desconocen los mecanismos de la imaginación creadora, el riesgo creador que estimula los comportamientos de la imaginación estética. No saben, no han aprendido, que el imaginar estético precede al industrial, que lo origina, lo fortalece, le enseña. Nuestro industrial es incapaz de ampliar su mirada y atender en negocio toda empresa que toca el negocio del espíritu, desconoce la verdadera naturaleza espiritual de los negocios de sus propios negocios la naturaleza espiritual y científica de su imaginación industrial, vaci-

lante y atrozmente limitada incluso en su materialismo creador. Se ha exagerado el mérito de nuestros industriales, su mérito no puede valorarse fuera de la época en que los pastores bajaban a la ciudad a montar una tienda. Hoy les haría falta más escuela, más visión y más responsabilidad, más genio. El diálogo ente el campo de las posibilidades culturales en nuestro país y el empresario industrial, es imposible. Por esto representa una esperanza grande para el artista, la única esperanza, el que usted nos haya pedido estos datos y sabrá excusarme que al intentar resumirlos, se me escape alguna queja.

3.7. Final e influencias

Como conclusión, podemos decir que si bien Oteiza no ha dejado ni una obra cinematográfica desarrollada hasta su realización final como autor; ha desarrollado vocaciones, proyectos, posibilidades que sin su figura difícilmente se hubieran realizado. Ha ejercido su influencia directa en Nestor Basterrechea y Fernando Larraquert, Rafael Ruiz Balerdi (*Homenaje a Tarzán, la cazadora inconsciente*), José Antonio Sistiaga, José Angel Rebolledo, Pedro Sota (que tiene sin editar su film sobre Oteiza, realizado en 1977), Antón Merikaetxebarria (*Euskal Santutegi Sakona*), Luis Irisari, Joxemari Zabala (*Axut*), Javier Aguirre (*Uts Cero realización I*) y en mí, por lo que le tributé un homenaje en mi Ikuska 9.

4. ANTES DE LA MUERTE DEL DICTADOR

Incorporados al cine comercial como profesionales la gente del capítulo precedente, la mayoría realizan un cine comercial de largometraje, destacando la figura de Elías Querejeta que se convierte en el máximo representante del nuevo cine español.

Pero debemos de destacar tres producciones laterales con un significado muy diferenciado que al correr de los años han quedado por muy diferentes razones testimonio de esa época.

En primer lugar en el año 1970 el largometraje independiente de Paulino Biota *Contactos* un film que está en el límite del documento y la ficción.

En segundo lugar *Les deux mémoires* de Jorge Semprún, análisis de la sociedad española desde 1936 hasta el proceso de Burgos en 1970, montado por Chris Marker con la participación de don Manuel de Irujo.

Y por último, *La casa sin fronteras* de Pedro Olea de 1972, un alegato contra cualquier clase de secta basado en el cuento *Lluvia de agosto* de José Agustín. En el film, la máxima dirigente de la secta está interpretada por Viveca Lindfords y controla la ciudad desde el palacio de Ibaigane, que en el momento del rodaje era sede del Gobierno Militar por incautación a la familia Sota. Las ideas más abstractas se encarnan en un Bilbao físico siempre presente y muy concreto lo que da lugar a múltiples lecturas políticas del film.

APÉNDICE

Deseo destacar la idoneidad de Euskadi para el rodaje de exteriores de películas que ocurren en países de muy diferentes características. Prueba de ello es el gran número de películas, muchas de ellas internacionales, en el que el paisaje y las poblaciones vascas han representado a muchos países. A continuación reseño una selección de películas aquí realizadas cuyo tema nada tiene que ver con Euskadi:

Definiciones (Enrique Jardiel Poncela, 1938); **Le diable souffle** (Edmond T Greville, 1947); **Pacto de silencio** (Antonio Román, 1949); **Inspector Connaît la musique** (Jean Josipovici, 1955); **Tormenta** (John Gillermin, 1956); **Y eligió el infierno** (César Fernández Ardavín, 1957); **Luna de verano** (Pedro Lazaga, 1958); **Rapsodia de sangre** (Antonio Isasi Isasmendi, 1958); **La mano de un hombre muerto** (Jesús Franco, 1961); **Pacto de silencio** (Antonio Román, 1963); **La batalla de las Ardenas** (Ken Annakin, 1965); **Campanadas a medianoche** (Orson Welles, 1965); **La guerra ha terminado** (Alain Resnais, 1966); **Residencia para espías** (Jesús Franco, 1966); **La Vía Láctea** (Luis Buñuel, 1968); **Viaje al vacío** (Javier Setó, 1968); **La batalla de Inglaterra** (Guy Hamilton, 1969); **Patton** (Franklin J. Schaffner, 1969); **Cromwell** (Ken Hughes, 1969); **Papillon** (Franklin Schaffner, 1973); **Un casto barón español** (Jaime de Armiñán, 1973); **Crónica negra** (Jean Pierre Melville, 1973); **Staviski** (Alain Resnais, 1973); **Díselo con flores** (Pierre Grimblat, 1973); **Furtivos** (José Luis Borau, 1975).

Y asimismo no quiero pasar por alto la existencia de tres películas realizadas en el exterior con espíritu de resistencia antifranquista: **Morir en Madrid** (Frederic Rossif, 1965); **Los hijos de Guernica** (Segundo de Cazaris, 1968); **Un hombre en la ventana** (Gery Dow, 1971).

BIBLIOGRAFÍA DEL CINE VASCO

GUTIÉRREZ MARQUEZ, Juan Miguel: *Sombras en la caverna. El tiempo vasco en el cine*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1997.

IZAGIRRE, Koldo: *Gure zinemaren historia petrala*. Zarautz: Susa, 1996.

LARRAÑAGA, Koldo; CALVO, Enrique: *Lo vasco en el cine (las películas)*. Vitoria: Fundación Caja Vital-Filmoteca Vasca, 1997.

—: *Lo vasco en el cine (las personas)*. Vitoria: Fundación Caja Vital-Filmoteca Vasca, 1999.

—: “Una mirada al cine vasco”, Serie de EIB, 1992.

LARRAÑAGA, Luis: “Hacia un cine vasco” en *Cultura*, Vitoria: Diputación Foral de Álava, nº 1, 1981.

LEIEMENDI, Jon: *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros (1896-1897)*. Vitoria-Gasteiz: Filmoteca Vasca/Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz/Fundación Caja Vital, 1997 (en colaboración con el profesor Jean-Claude Seguin).

- : *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros. Antecedentes precinematográficos, origen y consolidación de las proyecciones*. Bilbao: Filmoteca Vasca-Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998 (en colaboración con el profesor Jean-Claude Seguin).
- : *Los orígenes del cine en Guipúzcoa y sus pioneros*. San Sebastián: Filmoteca Vasca y Fundación Kutxa, 1998 (en colaboración con el profesor Jean-Claude Seguin).
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: *Cine vasco de ayer a hoy. Época sonora*. Bilbao: Mensajero, 1984.
- : *Cine vasco ¿realidad o ficción? Época muda*. Bilbao: Mensajero, 1982.
- : *El cine en Vizcaya*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína: 1977.
- : *Vascos en el cine*. Bilbao: Mensajero 1988.
- PAGOLA, Manu: *Bilbao y el cine*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 1990.
- RODRÍGUEZ, María Pilar: *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca/Kutxa, obra social, 2002.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco: De Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999.
- ROSA, Emilio de la; VICARIO, Begoña: *Euskal animazio-zineari buruzko ikuspegi bat*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco-Asifa Euskadi. S.A.
- UNSAIN, José María: *Hacia un cine vasco*. San Sebastián, 1985.
- : *Nemesio Sobrevila, pelikulari bilbotarra*. San Sebastián: Filmoteca vasca, 1988.
- : *El cine y los vascos*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1987.
- VICARIO, Begoña: “Breve historia del cine de animación experimental vasco” en *Pluma y Manivela*, Madrid: Semana de Cine Experimental-Asifa Euskadi, nº 2, 1998.
- WAA: *Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, nº 4, 2000.
- WAA: *Conversaciones sobre cine vasco. Semana de cine español*. Murcia. 1980. Murcia: Filmoteca Regional, 1981.
- WAA: *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz: Besaide Bilduma, Fundación Sancho el Sabio-Fundación Caja Vital Kutxa, 1998.
- WAA: *Euskal Zinema, 1981-1989*. Filmoteca vasca- Gobierno Vasco, 1989.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Euskadi. Un film de Teodoro Erandorena*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína-Certamen de Internacional de Cine Documental y Cortometraje. 1983.
- : *El cine en el País Vasco*. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985 (apéndice de José J. Bakedano: *Filmografía*).
- : *El cine en el País vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia: Filmoteca Regional, 1986.
- MONOGRAFÍAS: *Ama Lur, Pedro Olea, Imanol Uribe, Hermanos Azkona, Nemesio Sobrevila, Javier Aguirresarobe, Luis Mariano, Eloy de la Iglesia, Elías Querejeta, Montxo Armendáriz, Antonio Mercero*. Editadas por la Filmoteca Vasca.

Apéndice:

La Fotografía

Zugaza, Leopoldo
Photomuseum. Argazki Euskal Museoa
S. Ignacio, 11 - 20800 Zarautz

La redacción de una síntesis de la historia de la fotografía en el País Vasco resulta imposible en la actualidad dado el retraso con que los estudios parciales y monografías se han iniciado entre nosotros.

A pesar de meritorios trabajos sectoriales¹ o monografías individuales² que afortunadamente se han llevado a cabo en los últimos años, queda aun una ingente tarea antes de que se pueda acometer con rigor una historia de la fotografía incluso en un período acotado como el que señalamos en el enunciado de esta colaboración.

Aún así, podemos ordenar una mínima estructura que oriente el camino de posibles estudios posteriores.

SOPORTE PAPEL

La fotografía se manifestó de forma muy intensa en el período de guerra y posguerra. La prensa diaria acogió las imágenes de los acontecimientos de actualidad.

Los partidos políticos y algunos organismos oficiales publicaron revistas unánimemente gráficas. Véase como ejemplo *Eri*, del Partido Comunista de Euzkadi o *Gudari*, órgano de Eusko Gudarostea. En ellos tuvieron acogida fotógrafos locales y extranjeros, a veces de difícil identificación al no seguirse la norma de insertar el nombre del autor o utilizarse seudónimos.

La prensa diaria, una vez sometido todo el territorio del País, contó con la colaboración de fotógrafos vinculados a las distintas cabeceras.

No se ha hecho un estudio riguroso del trabajo de estos profesionales. Carencia que, como ya hemos anunciado, se repetirá con frecuencia en estas notas.

1. CÁNOVAS, Carlos. *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.

2. CÁNOVAS, Carlos. *Miguel Goicoechea, Un pictorialista marginal*. Bilbao, Bilbao-Bizkaia Kutsa, 1994.

Pronto nace en San Sebastián -1937- un semanario que haciendo honor a su título -FOIOS- reserva la mayor parte del espacio a las imágenes fotográficas. Se trata de un órgano de propaganda política a favor del bando rebelde.

Desde el mes de septiembre de 1938 hasta octubre de 1939 se publica, también en San Sebastián la revista *Vértice*, revista emblemática de la Falange, que a partir de esa fecha traslada su sede a Madrid. Se trata de una revista de extraordinaria calidad tipográfica que tanto en ella como en el suplemento *-La novela de Vértice-* que le acompañaba utiliza la fotografía con profusión.

En estos años, bajo la dirección de T Noain, la Editora Nacional edita 6 álbumes bajo el título genérico de *Estampas de la Guerra*.

Recogemos los títulos de cada uno de los volúmenes que nos dan imagen del alcance de la obra.

Álbum nº 1. De Irún a Bilbao

Álbum nº 2. De Bilbao a Oviedo

Álbum nº 3. Frente de Aragón

Álbum nº 4. De Aragón al mar

Álbum nº 5. Frentes de Andalucía y Extremadura

Álbum nº 6. Toledo. Cataluña. Madrid

Los volúmenes de páginas en huecograbado totalmente gráficas llevaban un complemento, bajo el título "Efemérides de gloria" con escuetas anotaciones en forma cronológica de los acontecimientos que las imágenes ilustraban. En la segunda página de cubierta reseña los apellidos de los colaboradores gráficos, aunque lamentablemente no se puede identificar la autoría de las imágenes.

En estas publicaciones los editores contaban con fotógrafos locales de los cuales se utilizaban sus colaboraciones espontáneas o las imágenes de encargo que se les encomendaban. No había vinculación laboral ninguna.

Esto nos permite recordar a Huecograbado Arte, S.A., empresa bilbaína que monopolizaba la impresión de libros utilizando el procedimiento tipográfico que su nombre indica y cuyos trabajos aun ahora sorprenden por su extraordinaria calidad.

En 1957 comienza en Bilbao la publicación del semanario *Gran Vía*, que en 1960 adopta el título de *Revista Gran Vía*. Goza también de gran contenido gráfico.

En San Sebastián a partir de 1953 se publica *Norte. Semanario gráfico de actualidad*. Su nombre indica ya su vocación de primar el componente gráfico de la publicación. Tenemos la suerte de que en los pies de foto se consigna el nombre de los autores. La mayor parte de ellos son fotógrafos profesionales con estudio abierto en San Sebastián o la provincia.

En el periodo de la dictadura no se publicó ninguna revista dedicada específicamente al arte fotográfico, salvo los boletines que publican la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa desde 1948 y posteriormente –desde 1955– el boletín de la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra.

Ambos daban noticias sobre asuntos sociales entre los que se contaban las exposiciones, concursos, cursos y otras actividades a las que dedicaremos mas espacio en el apartado siguiente.

AGRUPACIONES

En 1948 se inscribe en el registro administrativo correspondiente a la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa³. La sociedad mantiene una vida itinerante hasta su asentamiento definitivo actual.

El mismo año del inicio de su actividad convoca el I Salón Internacional de Fotografía que Agustín Sánchez Martín resume así:

	<i>Inscritos</i>	<i>Admitidos</i>	<i>%</i>
Países	28	28	100
Autores	458	257	62,9
Fotografías	1.398	475	33,9

El éxito de participación es manifiesto y así mismo lo fue en la alta calidad de las obras y la notoriedad de muchos de los autores.

La Sociedad Fotográfica organizó durante 8 años este Salón Internacional, suspendiendo después una actividad que podía haber producido un gran efecto pedagógico, tanto a los aficionados como para el público en general.

Debe tenerse en cuenta que en el País Vasco hemos carecido de centros de enseñanza de la fotografía y que esta función ha sido asumida por las agrupaciones en sus “cursos de iniciación”.

La influencia de estos cursos se deja notar en la orientación que los fotógrafos imprimen a sus tomas.

En el caso de la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa su primer curso se organiza el mismo año, 1948, de comienzo de sus actividades y se encomienda al Marqués de Santa María del Villar, socio número 1 de la sociedad. Este fotógrafo se especializó en lo que él mismo llamó “fotografía turística”. Su elección como primer docente de la Sociedad nos indica la orientación estética de los fundadores.

3. SÁNCHEZ MARTÍN, Agustín. *Gipuzkoako Argazkilari Elkarte. Sociedad Fotográfica de Gipuzkoa. 1948-1995*. Donostia-San Sebastián, Kutxa, 1996.

En un borrador manuscrito del Reglamento de la Sociedad, en su artículo 1º epígrafe d) se recoge: “Por medio de las aplicaciones científicas y artísticas, daremos a conocer las bellezas de Guipúzcoa en otras regiones y en el extranjero, concurriendo a los Salones fotográficos nacionales e internacionales, como ya se esta llevando a cabo con pleno éxito”.

Si cotejamos este propósito con las manifestaciones del Marqués de Santa María del Villar al diario *Ya*, el 6 de julio de 1969 podemos comprobar la identificación de las ideas de Marqués con las del reglamento que hemos reproducido. Dice así: “La fotografía para mi fue siempre una diversión, un entretenimiento y una manera de dar a conocer las bellezas de nuestra patria; desde hace 75 años me dedico al turismo para dar a conocer España”.

Otra de las influencias que se perciben en los trabajos de los aficionados es la de la revista *Arte Fotográfico*. Esta publicación mensual fundada por Ignacio Barceló en Madrid en 1952 era la más generalmente difundida entre los aficionados, manteniendo una influencia muy notable entre éstos. Prueba de ello es el nombramiento de socio de honor a Ignacio Barceló.

La escasa información sobre los movimientos internacionales y una “obsesión” por los aspectos técnicos ralentizaron el desarrollo de la fotografía creativa entre nosotros, lo cual no supone un rechazo frontal de la meritoria labor desarrollada.

En 1955 se produce el nacimiento de la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra⁴. Con programa similar a la S.F.G., promueve, sin embargo, un mayor interés por la información de la actualidad de la fotografía internacional. Quizás la influencia de Pedro M^º Irurzun y de otros de los promotores de la entidad que practican una fotografía creativa exigente, promovió desde el principio unas orientaciones estéticas cuyo fruto se manifestó en los últimos años del periodo que estudiamos.

No es ajena a esta circunstancia el nacimiento en Madrid en 1971 de la revista *Nueva Lente*, publicación que con un ánimo de transformación y de rechazo de la acomodaticia realidad anterior influyó de forma decisiva en los mas inquietos de los jóvenes fotógrafos.

La limitación impuesta por el lema de esta colaboración impide llegar a la brillante realidad que se da en Navarra a partir del año 1975, de cuyos indicios hablaremos mas tarde.

La Agrupación navarra organizó el *Salón San Fermín*, que en el año 1959 pasa a denominarse *Salón San Fermín e Ibérico* y en 1960, *Salón Latino*.

En esencia existe un paralelismo entre las dos asociaciones, aunque conviene anotar un mayor adhesión a la modernidad de la sociedad navarra.

4. AGRUPACIÓN FOTOGRAFICA DE NAVARRA. *Cincuenta años de fotografía. 1955-2005*. Pamplona, AFCN, 2005.

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS

Durante el periodo considerado no existe ninguna biblioteca especializada en fotografía, salvo las menguadas bibliotecas de las agrupaciones, tampoco existe ningún museo que preste atención a la fotografía creativa.

Sin embargo, al final del periodo 1973 se produce un hecho de singular relieve con la formación de la Fototeca de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián (hoy Kutxa). Este archivo se inicia con la compra de los fondos de los fotógrafos Pascual Marín y Fotocar; que cesan en su actividad ese año y traspasan a la Caja una gran cantidad de negativos y positivos que obraban en sus archivos.

Conocemos ahora que esta iniciativa a través de los años ha incrementado notablemente sus fondos constituyendo en la actualidad una referencia obligada para cualquier estudio sobre la fotografía en el País Vasco.

AUTORES DESTACADOS

La firma de José Ortiz de Echagüe ocupa un lugar mítico en la fotografía del País Vasco y fuera de él. Sin embargo, la admiración que rodeaba a su trabajo no se vio imitado por un grupo de seguidores. Únicamente Miguel Goicoechea de Jorge (Alsasua, 1894-Pamplona, 1983) influido por los pictorialistas franceses Demachy y Puyo practicó una fotografía de gran calidad participando en Salones internacionales aunque restringió al máximo su presencia en su prójimo país.

Ya hemos indicado la influencia ejercida por Diego Quiroga Posada, Marqués de Santa María del Villar

Antes de la guerra y después de ella, actuó en Vitoria Enrique Guinea Maquibar (Vitoria 1875-1944) con una fotografía de carácter antropológico.

En Navarra destacan Pedro M^e Irurzun, verdadero promotor de la Agrupación navarra y delicado retratista, y Nicolás Ardanaz, que dedicó una especial atención a la fotografía publicitaria, orientación poco frecuente entre los fotógrafos del País.

Con una orientación similar irrumpe en el panorama fotográfico vasco el joven vitoriano Alberto Schommer; caso excepcional por su formación técnica y estilística en Alemania.

Su figura es la que más ha trascendido popularmente gracias a sus colaboraciones en publicaciones periódicas –ABC– con sus “retratos psicológicos” y al final del período –1974– con sus “cascografías”.

Forma parte del grupo *Orain* de la Escuela Vasca, al que también se incorporó, al nonato grupo *Danok*, José Torregrasa.

Ya hemos anunciado los frutos que la política de la Agrupación navarra produjo al final de esta etapa con la aparición de jóvenes creadores tales como Pío Guerendiain, Carlos Cánovas y Miguel Bergasa.

La efervescencia cultural que vive el País en los años finales de la dictadura producen una extensa nómina de practicantes de una fotografía renovadora que deja impronta en el quinquenio siguiente, que excede del periodo que se nos ha acotado.

Podríamos resumir estos años de la fotografía vasca como una época de aprendizaje, de ensayos y de consolidación de una fotografía madura, diversificada en los motivos y con un notable crecimiento del número de creadores que incorporan definitivamente nuestra fotografía a la modernidad. Un largo camino de frutos indudables.