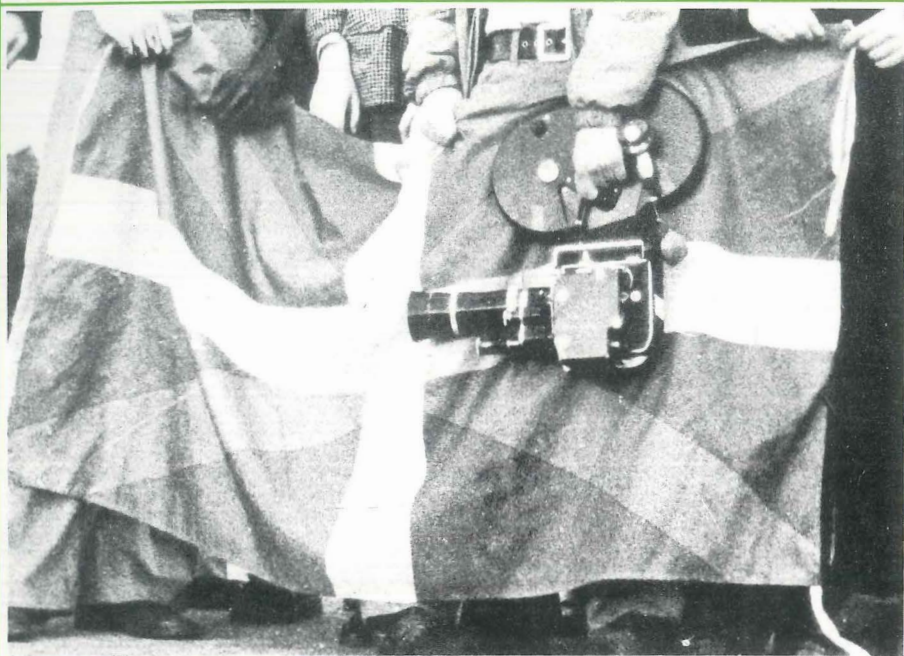


EUSKO-IKASKUNTZA



SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS



José María Unsain

EL CINE Y LOS VASCOS

EUSKADIKO FILMATEGIA - FILMOTECA VASCA

EUSKO - IKASKUNTZA
SOCIEDAD DE ESTUDIOS
VASCOS



cuadernos de sección

CINEMATOGRAFIA

1.

Foto de portada: Prospecto de «Ikurriñaz filmea» de J.B. Heinink.

EDITORIAL EUSKO-IKASKUNTZA, S.A.

Churruca 7 - 2.º San Sebastián

ISBN*84-86240-29-8

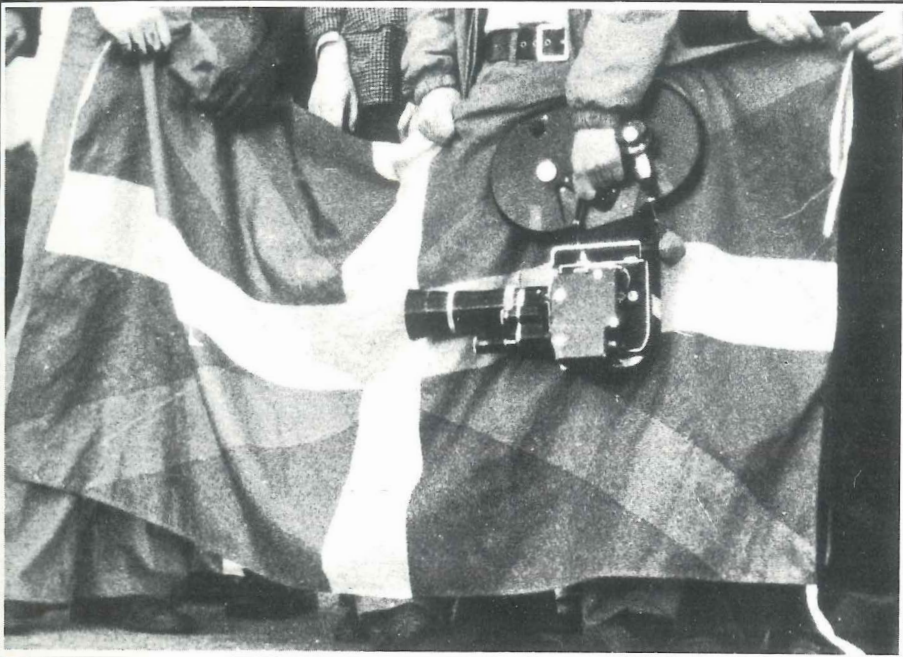
Depósito Legal: S.S. 809/85

Impreso en Itxaropena, S.A. - Errikobarra kalea, 2 - Zarautz

EUSKO-IKASKUNTZA



SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS



José María Unsain

EL CINE Y LOS VASCOS

EUSKADIKO FILMATEGIA - FILMOTECA VASCA

El cine vasco es una pompa de jabón. Una pompa que puede deshacerse en cualquier momento.

Imanol Uribe, 1985

El arte es, simplemente, la suprema expresión de cada época, de cada sociedad y de los hombres que la viven y la hacen. Lo que sea de esta sociedad y de estos hombres, será del arte. Y por lo tanto del cinema.

Manuel Villegas López
(El cine. Magia y aventura del séptimo arte, 1940)

CINEMATOGRAFIA

INDICE

NOTA PRELIMINAR	9
ATARIKO OHARRA	13
PRESENTACION POR PEDRO ALDAZABAL	17
PROLOGO DE JUAN MIGUEL GUTIERREZ	19
INTRODUCCION	25
I. ANTECEDENTES: ARTES PLASTICAS, FOTOGRAFIA Y ESPECTACULOS PRECINEMATOGRAFICOS	29
I.1. <i>Artes plásticas</i>	29
I.2. <i>Fotografía</i>	29
I.3. <i>Sombras chinescas, linterna mágica y fantasmagoría</i>	33
I.4. <i>Panorama, cosmorama, diorama</i>	37
II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA	43
II.1. <i>Kinetoscopio</i>	43
II.2. <i>Cinematógrafo</i>	46
II.3. <i>Cafés, barracas de feria y primeras salas estables</i>	53
II.4. <i>El cine como relleno</i>	60
II.5. <i>Expansión y consolidación del cinematógrafo</i>	61
II.6. <i>El cine, un espectáculo peligroso para el cuerpo y el espíritu</i>	64
II.7. <i>Cine y estratificación social</i>	71
II.8. <i>Cine mudo, pero menos</i>	72
II.9. <i>Cine infantil y didáctico</i>	77
III. LA PRODUCCION	85
III.1. <i>Etapa muda (1896-1930)</i>	85
III.1.1. <i>Toma de contacto</i>	86
III.1.2. <i>Eusko Ikusgayak, primer cine etnográfico</i>	87
III.1.3. <i>Bilbao cinematográfico</i>	89
III.1.3.1. <i>Hispania Film</i>	89
III.1.3.1.1. <i>Lujurioso punto de partida</i>	89
III.1.3.1.2. <i>Tiros y lágrimas</i>	90
III.1.3.1.3. <i>La triste horfandad de Lolita</i> .	92
III.1.3.1.4. <i>Edurne y las angulas de Casa Luciano</i>	93
III.1.3.1.5. <i>Ultimos coletazos</i>	99
III.1.3.2. <i>Cinematográfica Vasca</i>	101

III.1.4.	Escarceos donostiarra	102
III.1.4.1.	Martiarena y Cía	102
III.1.4.2.	Academia cinematográfica de Rino Lupo	103
III.1.4.3.	Kardec y «El milagro de San Antonio»	104
III.1.4.4.	Revista Cinematográfica Local	105
III.1.5.	Estudios Azcona de Baracaldo	106
III.1.5.1.	Documentales	106
III.1.5.2.	Humorismo publicitario	108
III.1.5.3.	«El Mayorazgo de Basterretxe»	110
III.1.5.4.	La llegada del sonoro	116
III.1.6.	El cine amateur	117
III.2.	<i>De la irrupción del sonoro a la guerra civil (1930-1939)</i>	119
III.2.1.	«Alma vasca», película con diálogos en euskera	119
III.2.2.	«Euzkadi», primer largometraje nacionalista	121
III.2.3.	Dos nuevas productoras en Bilbao	125
III.2.4.	Reportajes Mezquíriz de última hora	126
III.2.5.	Teófilo Mingueza y el cine en relieve	128
III.2.6.	«Sinfonía vasca»	130
III.2.7.	La guerra civil	131
III.2.7.1.	Euskadi Norte en tres dimensiones	131
III.2.7.2.	«Guernika» y la actividad del Gobierno Vasco	132
III.2.7.3.	«Celuloides cómicos»	136
III.3.	<i>Una larga posguerra (1940-1957)</i>	136
III.3.1.	Eusko Film	137
III.3.2.	Desde el exilio	138
III.3.3.	Conatos amateur	139
III.4.	<i>Saliendo del túnel (1958-1968)</i>	140
III.4.1.	La esponja metropolitana	140
III.4.2.	Frontera Films Irún	142
III.4.2.1.	Cortometrajes	142
III.4.2.2.	«Ama Lur», piedra angular	143
III.4.3.	«Los hijos de Gernika» o el imposible cine militante	148
III.4.4.	Substandard	149
III.4.4.1.	Gotzon Elorza y la defensa del euskera	149
III.4.4.2.	Ornis Films	150
III.4.4.3.	El desarrollo del cine amateur	151
III.5.	<i>Voluntarismos (1969-1980)</i>	152
III.5.1.	Flor de un día	154
III.5.1.1.	Ikastor Films	154
III.5.1.2.	Instituciones navarras	155
III.5.1.3.	Pintura sobre celuloide	157
III.5.2.	Afán de continuidad	160
III.5.2.1.	Ornis Films	160
III.5.2.2.	Emergencia P.C.	161
III.5.2.3.	Lan Zinema	162
III.5.2.4.	Araba Films	163
III.5.2.5.	Bertan Filmeak	166

III.5.3. A salto de mata	169
III.5.3.1. Largometrajes	170
III.5.3.2. Cortometrajes	178
III.5.4. Superochistas en acción	180
III.6. <i>Cine autonómico (1981-1984)</i>	183
III.6.1. Largometrajes	184
III.6.2. Cortometrajes	191
III.6.3. Paso estrecho	196
IV. CINECLUBS, FESTIVALES Y CERTAMENES	207
IV.1. <i>Cineclubs</i>	207
IV.2. <i>Festivales y certámenes</i>	215
IV.2.1. Festival Internacional de Cine de San Sebastián	215
IV.2.2. Certámen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao	221
IV.2.3. Otros certámenes	224
V. LOS ESCRITORES FRENTE AL CINE	229
V. <i>Escritores especializados</i>	229
V.1.1. Diarios y revistas	229
V.1.2. Sabino A. Micón	230
V.1.3. Manuel Villegas López	231
V.1.4. Los clérigos: M. de Begoña, F. de Landáburu, A. Garmendia, V. Arteta	233
V.1.5. Pío Caro Baroja	234
V.1.6. El «Grupo de San Sebastián» y aledaños: J.L. Egea, V. Erice, S. San Miguel, A. Eceiza, P. Olea, J. Aguirre, I. Zulueta	234
V.1.7. Luis Gasca	235
V.2. <i>Dilettantes de peso</i>	236
V.2.1. Miguel de Unamuno	237
V.2.2. Ricardo Baroja	238
V.2.3. Pío Baroja	239
V.2.4. Ramiro de Maeztu	241
V.2.5. Manuel Bueno	242
V.2.6. José María Salaverría	242
V.2.7. Rafael Sánchez Mazas	243
V.2.8. Luis Araquistain	244
V.2.9. Primeros escritores nacionalistas: J. de Eizaguirre, J. de Arteche, J. de Ariztimuño, F. de Solano, J. Moco-roa, A. Urrestarazu	245
V.2.10. Tres humoristas: A. López Becerra, J.M. Iribarren, A. de la Iglesia	246
V.2.11. Juan Larrea	247
V.2.12. Jorge Oteiza	249

V.2.13. Nicolás Lekuona	252
V.2.14. Julio Caro Baroja	253
V.2.15. Gabriel Celaya	254
V.2.16. Fernando Savater	255
V.2.17. Literatura cinematográfica en euskera: I. Uribitarte, K. Mixelena, A. Arrue, G. Ansola	256
VI. APORTACION VASCA A LAS DISTINTAS CINEMATOGRAFIAS	263
VI.1. <i>Productores</i>	263
VI.2. <i>Directores</i>	265
VI.3. <i>Actores</i>	275
VI.4. <i>Guionistas</i>	280
VI.5. <i>Operadores</i>	281
VI.6. <i>Músicos</i>	282
VI.7. <i>Obras de escritores vascos llevadas al cine</i>	285
VII. EL TEMA VASCO EN LAS DISTINTAS CINEMATOGRAFIAS	291
VII.1. <i>Del paraíso rural al inframundo contemporáneo</i>	291
VII.2. <i>Carmen y José Lizarrabengoa</i>	299
VII.3. <i>Historias</i>	301
VII.4. <i>Vidas ilustres</i>	307
VIII. TELEVISION, VIDEO Y DIAPORAMA	315
VIII.1. <i>Televisión</i>	315
VIII.2. <i>Video</i>	317
VIII.3. <i>Montaje audiovisual o diaporama</i>	320
APENDICES	323
1. <i>F. Torquemada: ¿Cómo se hizo la película «Edurne»?</i>	325
2. <i>J.L. Bengoa: «Ama Lur», película vasca</i>	337
3. <i>J.B. Heinink: Una película con una ikurriña</i>	341
4. <i>Documentales sobre el País Vasco</i>	345
5. <i>Largometrajes total o parcialmente rodados en el País Vasco</i>	351
6. <i>Algunas cifras sobre la exhibición cinematográfica en 1967 y 1983</i>	354
7. <i>Cine, televisión y teatro en la Comunidad Autónoma Vasca (Encuesta 1984)</i>	355

NOTA PRELIMINAR

La creación de la Sociedad de Estudios Vascos en el Congreso de Oñate (año 1918) fue un caso paradigmático de felices resultados.

Constituida la entidad con secciones que representaban otros tantos quehaceres en el estudio de nuestro país y de nuestro pueblo vasco, desarrolló una actividad fecunda como lo testimonian los cursos de enseñanza, los congresos que celebró y las revistas, boletines y libros que publicó.

Reanudada aquella actividad tras largo colapso debido a la guerra de 1936, nuestra sociedad ha puesto en marcha las antiguas secciones de estudio, más otras que las nuevas circunstancias demandaban.

Los trabajos que aparecen en este primer cuaderno responden sin duda a las exigencias del plan de Eusko-Ikaskuntza, el cual comprende la investigación como base y primera labor, la búsqueda y descripción de los modos de vida y de todos los demás aspectos de la cultura vasca el estudio de los materiales así registrados y la exposición y divulgación de los resultados logrados, publicándolos y organizando cursos de lecciones y congresos de estudios vascos.

No me parece ocioso en esta ocasión recordar lo que ya hemos dicho en casos parecidos a propósito de algunas «constantes» y variables de nuestra cultura, a las que, en el estudio de este proceso o ideal in fieri al que vamos incorporados han atendido y deben atender nuestras secciones de trabajo.

Hemos de tener presente, desde luego, que tanto al etnógrafo como al historiador y al sociólogo les interesan los estudios concernientes al suelo del país vasco, de relieve tan vario, que sirve de soporte a sus habitantes y provee a éstos de productos para su alimentación y de materiales y de energías para sus industrias, que explotado o cultivado durante milenios, sustentó a innumerables generaciones y cuya visión contribuyó a plantearles los más graves problemas de espíritu. Aquí deben interesarnos, por lo tanto,

las ciencias naturales —Geografía, Geología, Paleontología, Espeleología, Botánica, Zoología y otros estudios aledaños— tan ligados con la tierra, como también el estudio de las ciencias físicas que son la base de muchas de nuestras técnicas e industrias.

Lo mismo digamos del tipo físico de los vascos de nuestros días y de épocas pasadas que ha sido estudiado por eminentes especialistas. Pero este estudio está lejos de agotarse todavía. Los trabajos de Collignon y de Aranzadi son básicos; mas no completos. A ellos han seguido los de Jaureguiberry, Marquer Basabe y otros. En los últimos años el estudio de los grupos sanguíneos y de sus proporciones en el pueblo vasco aporta nuevos datos al problema antropológico vasco y señala nuevos derroteros a la investigación.

Sobre ese fondo físico y naturalista, asoman entre otros temas, las soluciones que la población vasca ha dado a los problemas fundamentales que le ha planteado la vida. Ellas constituyen una muy importante materia que hay que abordar desde luego y describir lo más fielmente posible mediante encuestas que nos ayuden a escudriñar todo el sistema o complejo cultural de cada localidad. Procediendo así, en diferentes comarcas del territorio vasco, podríamos establecer el área que cada uno de los elementos o categorías culturales cubre en nuestro país. Sondeos de este género, necesarios para estudiar una etnia, no se han realizado todavía en Vasconia, más que en contadas localidades. Es, pues, ancho el campo que nos queda por explorar.

Señalemos a continuación algunos temas que podrían y deberían ser objeto de investigación, además de los apuntados arriba:

1.—la casa en todas sus acepciones, la parentela el vecindario, el pueblo, las facerías, la asistencia social, los órganos de la administración y sus funciones;

2.—el derecho vasco que, escrito o no, ofrece abundante material de estudio, aparte de lo ya investigado y registrado que es de gran valor;

3.—el arte —el vasco y el de los vascos— que debe interesarnos, por que es expresión de nuestras inquietudes, nuestra visión del mundo y del hombre, nuestra interpretación de la vida;

4.—el humanismo: el hombre que ha logrado recibir los modos comunes de pensar y de obrar o que ha conseguido plantear como problema las formas colectivas que han modelado su conducta y enfrentarse con el mundo y consigo mismo y trata de inquirir cuál es su misión como hombre, emprende la búsqueda de su destino o fin supremo con estas apremiantes preguntas: ¿qué soy yo?, ¿para qué soy? Las soluciones logradas en esta materia deben ser auscultadas por el etnógrafo en el saber y en la vida de sus informantes; finalmente,

5.—*los antecedentes de la cultura vasca deben ser dilucidados utilizando los medios y las normas que prescribe la ciencia histórica; es decir, la exploración de nuestro suelo y de nuestros monumentos arqueológicos, la interpretación de las inscripciones la recopilación y exégesis de los textos, los relatos de viajeros y peregrinos y el estudio minucioso de nuestros archivos públicos y privados.*

Trabajos muy importantes acerca de todos los temas que acabamos de mencionar han visto la luz pública, sobre todo desde fines del siglo pasado. Ellos deberán servir de base a ulteriores investigaciones, cuyos resultados iremos registrando en nuestros Cuadernos.

Ataun, 25 de julio de 1982.

José Miguel de Barandiarán

ATARIKO OHARRA

Oñatiko Biltzarrean (1918) Eusko Ikaskuntzaren sorketa gertakizun argigarri bat izan zen ondorio pozgarriak izan zituen.

Erakundea gure lurraldearen eta gure euskal herriaren ikerketan zeregin jakina zuten beste sailetan eraturik, lan oparo bat egin zuen, ospatu zituen ikastaro eta Biltzarrak eta argitaratu zituen aldizkari, txosten eta liburuak aditzera ematen dutenez.

Ekintza hari, 1936ko gerratearen ondorio izan zen itomen luzearen ondoren, berriro helduz, gure elkarteak aintzinako sailak berpiztu ditu, egoera berriak eskatzen zituen berri batzuk gaineratuz.

Lehen ale hontan azaltzen diren lanek Eusko Ikaskuntzak duen egita-muaren eskakizunei erantzuten diete noski. Bertako oinarri eta lehen zeregin bezala ikerketa, eta lorturiko emaitzen azalpen eta zabalkundea, haiek argitara emanaz eta ikasketak eta euskal ikaskuntzarako biltzarreak antolatuz.

Ez zait aukera honetan alferrikako iruditzen gure kulturaren zenbait «betiko» eta aldagarriei buruz beste zenbaitetan esan dudana oroitaraztea, hain zuzen, darماغun bilakaera edo in fieri daukagun idealaren ikerketan, haiei jaramon egin bait diete eta egingo lan sailek.

Kontutan hartu behar dugu, noski, etnografoari bezala historeadoreari eta soziologilariari ere hain erliebe berezia duen Euskalerriko lurrari buruzko ikerketak interesgarri gertatzen zaizkiola, hura bait da bertako biztanleen eustarri eta hark ematen ere jateko elikadura, eta industriarako gaiak eta indarra eta milaka urtetan erabili eta landuz zenbatu ezinaha belaunaldi mantendu dituen, eta haren ikusteak izpirituen arazorik sakenak planteiatzea eraman zituen. Hemen beraz Naturallezarekiko jakintzak interesatzen zaizkigu —Geografia, Geologia, Paleontologia, Espeleologia, Botanika, Zoologia eta inguruko jakintzak— lurrari atxikiak daudenez eta areago gure teknika eta industriaren oinarri diren jakintza fisikuen azterketa.

Gauza bera esan dezakegu espezialista ospetsuek arakatu duten gaur egungo euskaldunei eta iraganeko giza irudieri buruz. Oraindik abitu gabe

bait dago azterketa hau. Collignon eta Aranzadiren lanak, oinarrizkoak dira, baina ez erabat osoak. Horien ondoren heldu dira Jaureguiberry, Marquer, Basabe eta beste zenbaiten lanak. Azken urteotan Euskalerriko odol moten eta beraien banaketaren ikerketak emaitz berriak gaineratu dizkio euskal antropologiaren problemari eta bide berriak erakusten ikerketari.

Giro fisiko eta naturalista hunar gainera, beste zenbait gairen artean bizitzak aurkeztu dizkion oinarrizko arazoei Euskalerriak eman dizkion irtenbideak azaltzen dira. Hemen dago ondasun oso garrantzizko bat, orain-txe bertatik heldu behar dioguna eta hiri bakoitzeko sistema edo kultur eremu osoa arakatzeko lagun diezaguten inkesten bidez ahalik eta zehatzen deskribatu behar dena. Euskalerriko eremu berezietan horrela jokatzuz, gure lurrian kultur elementu edo kategoria bakoitzak hartzen duen eremua ikasi dezakegu. Gisa honetako aztarna bilketak, etnia bat aztertzekeo beharrezkoak bestalde, ez dira oraindik Euskalerrian egin, leku jakin batzutan ez bada. Zabala da, beraz, arakatzeko aukerak eremua.

Aipa ditzagun hemen, lehengoz gain, iker litezkeen eta ikertu behar-ko diren zenbait gai:

1.—*Etxea, bere esanahi guztietan, senitartea, auzoa, herria, mugalarrak, gizarte-lagunak, Administraritzak erakundeak eta beraien zereginak;*

2.—*Euskal lege-jakintza, idatzia nahiz idatzi gabea, azterketa gai ugari eskaintzen bait du, ikertua eta jasoa balio handikoa bada ere;*

3.—*Artea —euskalduna eta euskaldunena— interesgarri bait zaigu gure kezken, munduarekiko eta gizonarekiko ikuspegiaren, bizitzaren gure ulerenaren adierabideenez;*

4.—*Gizabidea: Pentsa eta ibardumolde arruntak jaso dituenak, edota bere jarrera txututu duten talde erak arazo bezala planteiatzea lortu eta munduari eta norberaren buruari aurpegi eman dienak, eta gizon bezala zein xede duen aztertu nahi duen gizonak, bere artean hadu edo xedearen bilaketari ekiten dio, galdera larri hauei erantzun nahiez: Nor naiz ni? Zertarako naiz? Gai honi emandako erantzunak etnografoak ikertu behar ditu, haien berri eman diotenen jakinduriari eta bizitzari begira; eta azkenik.*

5.—*Euskal kulturaren aurretikoak argitu behar dira, historiazko jakintzak ezartzen dituen bitarteko eta arauak erabili; hau da, gure lurra eta gure arkeologiazko monumentuak aztertu, inskripzioak zer esan nahi duten adierazi, idatzien bilketa eta adieraztea bidaiari eta erronesen kontakizunak bildu eta gure herri-artxibategi nahiz bakarrekoak zehatz arakatu.*

Aipatu berri ditugun gai guztiei buruzko lan oso garrantzitsuak izan dira argitarauak azken mendearen hondarretatik hona batez ere. Haiek behar dute ikerketa berrien oinarri, eta hauek dira gure kuadernuetan jasoko ditugunak.

Ataun, 1982ko Uztailak 25

Barandiarango Joxe Migel

PRESENTACION

Desde la creación de la Filmoteca Vasca el 1º de Mayo de 1978, ha sido objetivo prioritario la salvaguarda de los documentos cinematográficos referentes a nuestro País, así como la recuperación y conservación de las obras de nuestros realizadores.

Pocos han sido los que han creído en nuestro cine. Casi tan pocos como los que han creído en la importancia y vocación de la Filmoteca.

Los reiterados intentos ante las instituciones para dotar a la Filmoteca del reconocimiento oficial que le permita estar dotada adecuadamente, todavía no han tenido una respuesta satisfactoria. Sin duda, algún día no muy lejano, la indecisión administrativa actual se verá superada por una abierta actitud de apoyo que permita abordar planes y proyectos que hoy permanecen esperando en el cajón de las ilusiones.

Este libro, El cine y los vascos, es un empeño contra las dificultades. Tal vez hasta contra el oportunismo de algunos. Pero finalmente la ayuda de Eusko Jaurlaritza, Eusko Ikaskuntza y el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao nos han permitido la consecución del proyecto.

Tiene ante sí, amigo lector, el resultado de una seria investigación. Su autor, José Mari Unsain, ha vivido la inquietud de dar a conocer estos datos, en buena parte inéditos, de un aspecto cultural poco conocido como es el Cine en Euskadi.

Eusko Ikaskuntza arropó este trabajo y su iniciativa, colaboró con la Filmoteca Vasca en la obtención de documentos históricos de gran valor.

Quiero agradecer desde estas líneas a todos cuantos han colaborado con este estudio, especialmente a aquéllos que lo animaron y que fallecieron cuando esta investigación se llevaba a cabo, D. Agustín Zumalabe de Eusko Ikaskuntza, D. Marcial López Berrenetxea y D. Juan Aldazábal, ambos de la Filmoteca Vasca. Finalmente, dedicar este libro a cuantos aman el cine, precisamente en este año en que se celebra el 90 aniversario de la 1ª proyección pública de cine, el 28 de Diciembre de 1895, por los hermanos Lumière en París.

Pedro Aldazábal Bardají
PRESIDENTE DE EUSKADIKO FILMATEGIA/
FILMOTECA VASCA

PROLOGO

La aventura del arte ha sido, como toda actividad creativa humana, un ejercicio apasionante de inteligencia y sensibilidad.

El hombre, no sólo en su calidad de persona individual sino también, como pueblo, ha sabido plasmar a través de la transparencia del universo artístico, su peculiar idiosincrasia. Aquello, específico, que sin separarlo de los otros pueblos del planeta, los distingue de ellos.

Cada golpe de cincel, trazo de paleta, modulación de voz o gesto, encuadre pictórico o cinematográfico, lleva, dentro de sí, una carga que, sobrepasando el nivel de lectura inmediata, nos hace descubrir el alma oculta y profunda de un pueblo.

Este descubrimiento del ritmo interno, palpitante, está presente desde que el hombre primitivo, retratando la sombra de su mano, dejó sus señas de identidad en la oscuridad de las cavernas y se prolonga, sin interrupción, hasta el más moderno y sofisticado holograma. Así, la historia de los pueblos está escrita en esos pequeños y misteriosos signos, con mayor claridad y precisión que lo sería en sesudos manuales de historia.

Recorriendo el amplio espectro de las artes, depositarias privilegiadas de las vivencias populares, nos, encontramos con la más joven de ellas: El cinematógrafo.

Su nacimiento coincide con el siglo y ha sabido recoger en su esencia misma, los logros más determinantes de las disciplinas que le precedieron, fuertes, todas ellas, de la experiencia práctica y analítica de muchos siglos.

La pintura, desde los albores mismos de la expresión comunicativa inteligente, había descubierto las leyes básicas de la percepción, las relaciones de perspectiva, la acción de la luz en la modulación de colores y sombras. La música, desvelando la posible transformación de la textura sonora presente en el universo, a través de sus elementos melódicos y rítmicos. La danza, manifestación de la comunicación a través del lenguaje rítmico, coreográfico y gestual. El teatro, con su experiencia del espacio que se enmarca y la utilización del tempo dramático. La novelística o la

poética, finalmente, puntos de partida de la estructuración narrativa o significativa, basadas en la sucesión progresiva de las escenas o en la compleja relación de sensaciones.

Siendo el cine un arte sintético, no ha desdeñado ningún elemento de la múltiple herencia y dejando ver, entre sus entresijos, la inequívoca experiencia de sus predecesores, construye una obra particular y específica, imposible de ser identificada con sus padres o antepasados.

Individualmente consideradas, cada una de estas artes que forman la maraña cinematográfica, han ido encontrando en nuestro pueblo, a través del trabajo ininterrumpido e interrelacionado, de teóricos y prácticos, lo específicamente vasco de ellas. Han descubierto las claves expresivas y estructurales que su propia indiosincrasia de pueblo les imponía y que les llegaba, tan imperceptible como seguramente, a través del ritmo de las estaciones, la sonoridad, de la lengua, los gestos de vida, amor y muerte, mil veces repetidos por la conciencia popular.

El discernimiento de las claves del tempo vasco será tanto más sencillo, cuanto que la materia analizada contenga en su técnica o historia menos elementos de influencia no autóctona.

Así, artes como la música, pintura, escultura, narrativa literaria etc... son artes universales. A pesar de lo cual la personalidad vasca ha sabido imponer un estilo, una manera de ver y sentir el mundo a partir de unas técnicas insoslayables, que no pueden ser identificadas, exclusivamente, con lo vasco.

Existen sin embargo algunas artes en las que, por su específico carácter aislado y autóctono, tanto los temas, como la forma o la técnica, han surgido en el mismo pueblo que las practica, sin apenas influencia foránea. Son las artes derivadas de la expresión oral o gestual más auténtica. Transmitidas intuitivamente por contacto o magisterio popular, al encontrarse en estado casi puro, nos permiten discernir, más fácilmente, las características menos contaminadas.

Estas artes, en estrecha relación con el ritmo de la palabra y los sonidos originarios, son las derivadas de la música y danza comunitarias y las surgidas de la literatura oral.

Nuestro cine, considerado como el arte más contaminado, en el sentido expuesto precedentemente, no ha logrado todavía determinar aquello que específicamente lo defina como vasco. Varias son las razones de ello y varias son las responsabilidades que nos incumben en esta tardanza histórica.

La primera de las causas que definen nuestra pobreza significativa es la escasez de películas vascas. Euskadi, al no haber sido meca o centro industrial de cine, no ha podido, nunca, desarrollar una producción abundante. No lo hizo en los albores del cinematógrafo y aunque comienza en nuestros días una tímida recuperación, no se puede olvidar

que tuvo que atravesar el estéril desierto de 40 años de postguerra. No pretendo decir que la cantidad sea señal o indicio de calidad, pero sí que, al ampliarse el espectro de obras, géneros o estilos, hubiera sido más fácil encontrar puntos comunes o líneas conductoras.

Cinematografías que cuentan entre sus creadores a nombres con una trayectoria tan honesta como Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, en Japón; Lang, Murnau, Wenders, Schölonndorff, Von Trotta en Alemania; Visconti, Antonioni, Olmi, Taviani, Fellini en Italia; Truffaut, Resnais, Godard, Tavernier en Francia, pueden reclamarse, respetando siempre las características individuales de cada autor, de un común denominador que responde a la realidad y a la personalidad de sus bagajes culturales.

Toda esta lista de nombres o cualquier otra que, con el mismo derecho, se pudiera enumerar, no son más que las puntas de iceberg, los momentos privilegiados, que ocultan a cientos o miles de autores desconocidos que forman la base necesaria e imprescindible a partir de la cual pudiera surgir el genio.

Las realizaciones vascas en los albores del cine, llenas para nosotros, de un encanto ingenuo y cautivador, son escasas y con un evidente retraso, en lo que a técnica y estética se refiere; con respecto al camino que el cine universal seguía en aquellas mismas fechas.

La obra cumbre de Víctor y Mauro Azcona, El Mayorazgo de Basteurretxe, está considerada como el primer jalón importante de nuestra cinematografía. Fue producida en 1928. Era el año de La pasión de Juana de Arco de Dreyer, de Y el mundo marcha de King Vidor, y de El viento de Sjöström. Atrás quedaban obras importantes de Griffith, Clair, Stiller, Chaplin, Einsenstein, Dovjenko, Pudovkin, Murnau, Lang...

Insisto en que mi deseo no es humillar, ni exponer ideas derrotistas. La modestia es una hermosa cualidad cuando se basa en la realidad objetiva y no esteriliza el esfuerzo para ir adelante en los logros.

Los 40 años de silencio rompieron todo posible desarrollo de nuestra cinematografía, produciendo el masivo silencio o exilio de toda aquella persona que hubiera podido asentar las bases de un cine nacional. Fueron, sin embargo, fuera de nuestras fronteras, años particularmente fructíferos y absolutamente determinantes para que se afincara la noción de cine nacional.

Nombres como De Sica, Rohmer, Buñuel, Bergman, Jancso, Oshima, Glauber Rocha, Angelopoulos, Penn y un largo etcétera, sin renegar de la herencia de sus antepasados supieron reafirmar, a veces a partir de un revolucionario cambio en las opciones temáticas o estéticas, las comunes características de las cinematografías o de los pueblos que representaban.

La época contemporánea viene señalada por un feliz resurgimiento no sólo en cuanto a la cantidad sino en cuanto a la calidad. Las importantes

subvenciones del Gobierno vasco, unido a la nueva política cinematográfica del Gobierno español y a la aparición de la Televisión Vasca, ha supuesto que la producción aislada, de uno o dos largometrajes por quinquenio, invierta sus términos convirtiéndose en una media de cinco largometrajes por año y una quincena de cortos.

Simultáneamente, la introducción de nuevas técnicas de grabación magnética, que abaratan la producción, ha producido la accesión al lenguaje audiovisual de un amplio espectro, no diría yo tanto de creadores, en el sentido más profundo del término, pero sí, al menos, de manipuladores de imágenes y sonidos que llegarán, sin duda, a la profesionalidad y rigor que la creación exige.

Si bien la producción se ha acrecentado, no por eso ha adquirido la envergadura necesaria para su consolidación, no sólo como industria y tradición, sino también como depositaria de características comunes.

Faltan una serie de caminos por recorrer que implican compromisos personales de los realizadores.

Así pasamos al análisis de la segunda de las causas que determinan la indefinición y la falta de personalidad del cine vasco: su sentido de la imitación.

Hoy en día, en líneas generales, los cineastas euskaldunes somos depositarios de una forma de lenguaje acuñada fuera de nuestra mentalidad, que nos determina y dirige inexorablemente a imitar nuestra forma de narrar, de describir nuestros personajes y situaciones, según los modelos marcados en las cinematografías de otros países y, principalmente, según los esquemas acuñados por la rica tradición norteamericana.

Contamos nuestras historias como lo hacen ellos, con el tipo de encuadres que ellos emplean, con sus estructuras narrativas, su ritmo, su peculiar relación entre la imagen y el sonido.

El resultado es un producto estimable, cuando se sabe imitar correctamente, y ciertamente digno, pero que no aporta ninguna originalidad en este sentido.

Todos sabemos que el cine tiene un componente económico fundamental y unas exigencias técnicas e industriales e incluso narrativas insoslayables que limitan considerablemente las posibilidades de riesgo.

En el año 85, raro es el filme de largometraje que no ronda los 100 millones de pesetas de presupuesto. Para un nuevo realizador o para un realizador aún no definitivamente consagrado, inventar caminos nuevos es un riesgo económico de tal envergadura que puede dar al traste con toda una carrera. Ninguna cinematografía, no obstante, ha obtenido sus logros, sin esfuerzo, ni riesgo. Riesgos de diversos tipos: económicos, políticos, sociales, etc... pero que, superados, han sabido afirmar un estilo. Nadie apostaba ganador a la pareja Gregg Toland/Orson Welles cuando renovaron el lenguaje cinematográfico en Ciudadano Kane, ni a los Vis-

conti/Rossellini/De Sica cuando rompieron los «teléfonos blancos» para mezclarse con las gentes de los barrios populares y un largo etcétera que jalona emotivamente todas las páginas de la historia del cine y del arte.

La tercera de las causas que estamos comentando nos sumerge en el universo del análisis teórico.

Todas las artes, simultáneamente con la obra práctica de los artistas ejecutantes, eran acompañadas por una reflexión teórica, sobre las relaciones entre la materia y su significado. Eran autores de estas reflexiones o bien, especialistas, que se dedicaban a ello desde amplios criterios metafísicos, morales, o fenomenológicos, o bien, los propios artistas, impelidos a ello por la imperiosa necesidad de plasmar, en forma de conceptos clarificantes, lo que su intuición artística había descubierto a través de la difícilmente explicable totalidad sintética de la obra.

Este paso imprescindible de la síntesis al análisis es otra de las tareas pendientes del cine vasco. Hasta nuestros días, los únicos que han analizado el fenómeno del cine vasco, han sido los historiadores o los críticos.

Los primeros efectúan una labor irremplazable pero dentro de los límites que les impone su propio objetivo. Los segundos, no han sabido salir de la inmediatez del comentario cotidiano, efectuado con ligereza y destinado a un público que busca orientación consumista, más que análisis estructurales o rítmicos.

Se echa cruelmente en falta, la presencia de pensadores en nuestro cine. Somos una vez más, receptores pasivos del aporte que a la cultura cinematográfica han efectuado estudiosos foráneos.

Falta un estudio riguroso del tempo vasco en sus manifestaciones vitales y comunicativas y su posible aplicación a la estructuración narrativa o significante vasca.

La lengua vasca, el euskera, como toda lengua vehículo privilegiado, junto con la gestual, de la comunicación, tiene una estructuración conceptual, gramatical o sintáctica, propia. Transmite ideas y sentimientos respetando un orden de colocación en la frase según se desee resaltar un aspecto u otro, con una modulación sonora particular y con el empleo de palabras o sonidos recurrentes, específicos.

Es evidente, que los esquemas estructurales lingüísticos son susceptibles de ser aplicados a una narración, máxime cuando ellos ya han sido profusamente utilizados en la expresión poética-representativa de la lengua que es la literatura oral.

El bertsolari improvisador, el niño autor de una poesía decorativa saltarina y juguetona, el anónimo narrador de un romance o Koplá zaharra, hicieron el pase de la lengua a la narración, de manera intuitiva, sin plantearse una problemática estructural o rítmica. Lo hicieron con la espontaneidad que surge de la pureza incontaminada y fresca.

El cineasta, por su parte, asimilador de una técnica foránea, tendrá que efectuar ese mismo camino a través de la reflexión y composición, ya que los elementos intuitivos, siempre necesarios, no podrán integrarse, sin embargo, más que en una parte mínima.

La cuarta razón que esgrimiremos hace relación a la falta de experimentación práctica.

Fruto de la reflexión teórica, antes analizada, o previo a ella, debe surgir la experimentación práctica. El conformismo, antes estudiado, produce una peligrosa falta de obras experimentales en las que a través del juego o la investigación se profundizaran los géneros, los estilos, los cambios audaces en la relación imagen-sonido-narración.

La libertad creativa, anónima a veces, pública otras, de cineastas como Delvaux, Tarkowski, Wajda, Dwoskin o Resnais, produce, en sus películas experimentales, obras del máximo interés, que más tarde fructificarán en el conocimiento del hombre y del pueblo en el que éste se integra.

La ausencia de línea experimental rigurosa no obedece a razones simplemente financieras ya que, si bien el cine formato standard no permite excesivos dispendios no rentabilizables, el cine super 8 o las más modernas técnicas videográficas se prestan a ello de manera sencilla y relativamente económica.

Por último, tal vez la tarea histórica más urgente era la de compilar, a través de una filmoteca, todo el cine que, de una u otra manera, guardara relación con Euskadi en la amplitud de criterios y generosidad ideológica que caracteriza a una filmoteca moderna. A esta labor debe acompañar el ingente y, a veces, difícil trabajo de investigar, comprobar nombres, fechas, datos, tomar conciencia de los contextos humanos, sociales, tecnológicos, económicos en los que se produjeron las obras, con el rigor minuciosos que debe caracterizara un investigador o historiador.

Cumpliendo esta tarea aparecen las páginas de este libro. Al menos una parte de la responsabilidad histórica y cultural que se nos ha encomendado a los cineastas vascos ha sido realizada con dignidad.

Gracias José Mari.

JUAN MIGUEL GUTIERREZ
30 de septiembre de 1985

INTRODUCCION

1. Pretensiones

La proliferación de libros, folletos y artículos de tipo histórico que un tema tan limitado como el del cine vasco está originando en los últimos años, puede ser motivo de sorpresa para algunos. Lo cierto es que las lagunas de conocimiento existentes sobre la relación que los vascos (individuos, grupos, instituciones, colectividad) han mantenido con el cine a través del tiempo, eran -y siguen siendo- considerables. El presente libro pretende contribuir a llenar varias de esas lagunas. Como es lógico la producción cinematográfica propia es el centro de atención preferente y a ella se dedica el mayor número de páginas. De su estudio quizás puedan desprenderse algunas reflexiones válidas para el desarrollo del nuevo cine vasco.

Como objetivo básico se plantea también la presentación de un cúmulo de información que facilite a la Filmoteca, Vasca -entidad menesterosa creada en 1978- la urgente e incomprendida labor de recuperación de la memoria audiovisual de Euskadi.

El límite cronológico establecido ha sido el año 1984, inclusive, por lo que no se hace mención de las últimas producciones (1).

2. Fuentes

Sobre las fuentes utilizadas hay que decir que en algunos casos el visionado de los films a los que se hace referencia a lo largo del libro, no ha sido posible, bien por insalvables dificultades de acceso, bien por extravío o destrucción de las copias existentes.

La consulta de archivos y hemerotecas se ha hecho a partir de fechas aproximativas, previamente conocidas, aún cuando los diarios bilbaínos Euzkadi y El Liberal se han espigado sistemáticamente entre 1920 y 1937: lo más destacada de los inicios de la producción vasca se centró en Bilbao en esa época.

Los testimonios verbales sobre la etapa del cine mudo son muy escasos y no siempre ha sido factible la obtención de grabaciones magnetofónicas. Para épocas posteriores el testimonio oral ha sido una fuente de información considerable.

(1) Precisión cronológica a hacer constar es también que las fechas que entre paréntesis, se yuxtaponen a los títulos de películas, se refieren al año de estreno. No en todos los casos ha sido posible diferenciar las fechas de producción y de estreno, por lo que estos datos han de acogerse con cierta precaución.

3. Definiciones

Los concursos y muestras de cine vasco que comenzaron a celebrarse con profusión a partir de la muerte de Franco en 1975, trajeron consigo un confuso y a veces crispado debate sobre la identidad de ese cine. En los últimos años el debate ha perdido su virulencia en aras de una actitud más pragmática -«lo importante es rodar»-, pero algunos rescoldos siguen todavía candentes.

Las voces más apagadas son sin duda las de aquéllos que en tono de exigencia sine qua non clamaban por un cine imbricado y comprometido con la realidad social, política y cultural de Euskadi. Este posicionamiento recordaba de lejos la polémica -también de claras raíces políticas- desatada en el Bilbao de 1915, en el terreno de las artes plásticas. Había entonces quien negaba a Zuloaga la condición de pintor vasco por no representar en sus cuadros, temas, personajes o paisajes del país (2).

Más vociferante resulta el posicionamiento de los que reservan la filiación vasca única y exclusivamente para el cine realizado en euskera. Hacer del euskera condición indispensable para que una película pueda ser catalogada como vasca, no resulta aceptable para quienes consideran, legítima y razonadamente que Euskadi es un país plurilingüe (euskera, francés y español) y no tiene porqué dejar de serlo (3). Cosa diferente es reivindicar para el cine de expresión euskérica un mayor apoyo institucional por cuanto que es el euskera el idioma que se encuentra en inferioridad de condiciones.

Existe también un sector de opinión -más restringido que el anterior sin duda- que piensa que el cine vasco, para serlo en profundidad debe apartarse de los modelos dominantes y encontrar su propia personalidad en una específica y experimental elaboración del lenguaje cinematográfico. Se entraría así en el campo de investigación estética propuesto por Jorge Oteiza: integración de vanguardia y tradición.

Tratando de dilucidar a que ámbito nacional pertenece un determinado producto cultural -un film en este caso-, no cabe utilizar términos categóricos y excluyentes. La adscripción será siempre una cuestión de grado. Utilizando el concepto de cultura en un sentido amplio, podríamos considerar como «propio», todo producto en el que de una manera creadora hubiera intervenido algún individuo o colectivo, perteneciente, en alguna medida, a

(2) Esta polémica se recoge en detalle en el libro de Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos* (en vías de publicación).

(3) En el terreno literario, este tema (literatura en euskera versus literatura vasca de expresión castellana) dio lugar en 1978 a una polémica entre escritores como Elías Amézaga, Raúl Guerra Garrido, Xabier Quintana y Martín de Ugalde. Ver al respecto *Narrativa vasca actual. Antología y polémica*. (Zero, Bilbao, 1979)

nuestro medio cultural. Aunque válido, sería, ciertamente, un planteamiento muy poco exigente.

En el presente texto nos acogemos a la definición más consensuada y posiblemente menos conflictiva: cine vasco es aquél que ha sido producido en Euskadi.

4. Agradecimientos

La realización de este trabajo ha sido posible gracias al patrocinio de la Filmoteca Vasca y a las ayudas del Gobierno Vasco -la Consejería de Cultura proporcionó al que ésto suscribe una beca y una ayuda financiera-, de la Sociedad de Estudios Vascos y del Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

Muchas han sido las personas que al tiempo de aportar desinteresadamente valiosas informaciones, hicieron grata mi labor brindándome su amistad. Temiendo olvidos inexcusables subrayo los nombres de Pilar Mur, Luis Murugarren, Javier María Sada, José María Ferrer, Elías Amézaga, Juan Lacunza, Koldo Larrañaga, Juan Miguel Gutiérrez y Felix Fanés. Mi reconocimiento también a las mercedes y a la amabilidad -no menos amistosa- de Nieves Basurto, Maya Aguiriano, Margarita Otaegui, Jesús María de Leizaola, Idoia Estornés, Mikel Peciña, Adelina Moya, Luis Gasca, Angel Falquina, José Luis Tuduri, Maite Pascual, Pedro de Basaldúa, Arantxa Zozaya, Iñaki Anasagasti, Manuel Basas, Paul Dutournier, Juan María de Aguirre, José María Torrabadella, José María Aycart, Jon Bagüés, José Angel Ormazábal y Marisa Pérez de Arenaza.

Doy las gracias también a la Filmoteca Española, a la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y a la Biblioteca del Cinema Delmiro Caralt por la colaboración prestada.

I. ANTECEDENTES: ARTES PLASTICAS, FOTOGRAFIA Y ESPECTACULOS PRECINEMATOGRAFICOS.

I.1. ARTES PLASTICAS

La búsqueda del movimiento en la representación plástica y el gusto por la construcción narrativa mediante la sucesión de imágenes, son tendencias que han dejado su huella en buena parte del arte universal. Esta aspiración humana de asir el dinamismo de la acción de los seres en el espacio. y el tiempo encontrará en el cine una formulación óptima.

El arte vasco cuenta en todas sus etapas históricas con buenos ejemplos para ilustrar lo que antecede. Baste señalar, sobrevolando el tema, la figuración narrativa del frontal de altar gótico de Quejana, obra pictórica en la que se cuenta la Infancia de Cristo, o el caso de la Caída en los Infiernos de la portada románica de Sangüesa, donde los Condenados se alinean disminuyendo de tamaño y perdiendo progresivamente la verticalidad, alcanzando así un ritmo que acentúa la sensación de caída.

I.2. FOTOGRAFIA

Tanto la fotografía como ciertos espectáculos de base óptica o mecánica (linterna mágica, panorama, diorama, etc.), están en el origen del invento del cine en la medida que la primera fija imágenes extraídas de la realidad visual en un soporte, por medios químicos, y los segundos, en su gran variedad, buscan, bien la sensación de movimiento, bien la proyección de imágenes, sobre una pantalla. Ha de tenerse presente además, que la fotografía y los aludidos espectáculos precinematográficos se sitúan en el contexto de privilegización de los medios de expresión visual que caracteriza al siglo XIX y que ésta será una de las causas de la gran acogida que tuvo el cine desde sus inicios (1).

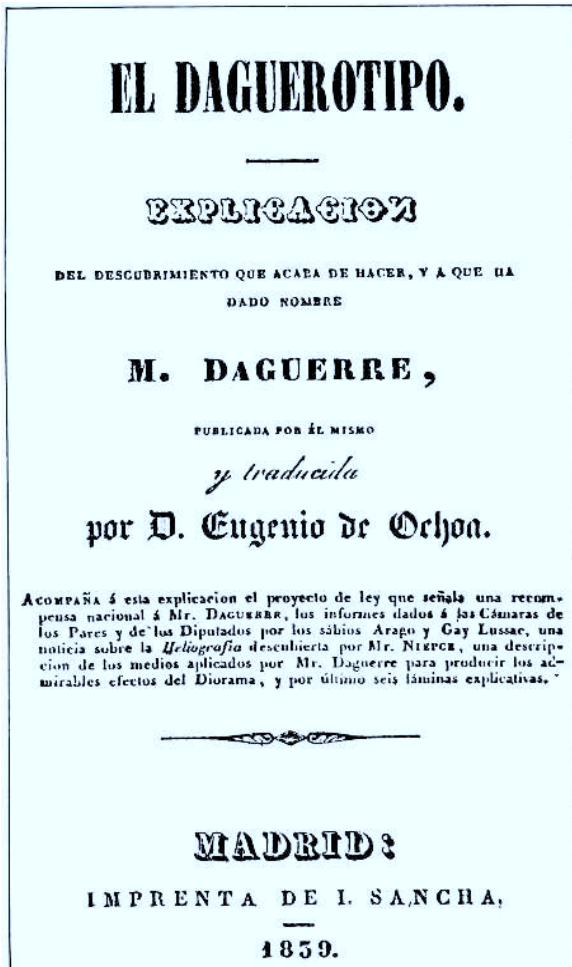


Caída en los Infernos. Detalle de la portada románica de Sangüesa.



Dos momentos de la Epifanía. Detalle del frontal del altar gótico de Quejana.

Hablando de fotografía, se hace inevitable la referencia al origen vasco de Louis Jacques Mandé Daguerre, uno de los padres del revolucionario invento. La importancia de dicho dato, más allá de lo anecdótico, puede ser discutible, pero lo cierto es que un tratadista nada frívolo como Román Gubern, presta atención al tema en su *Historia del Cine* (2). Puestos a aportar principios de autoridad contundentes, hay que señalar que otro historiador, igualmente poco dado a chovinismos y manifestaciones gratuitas, como Julio Caro Baroja, no se priva de señalar la oriundez vasca de un Zurbarán o un Goya (3). Poniendo puntos suspensivos a la cuestión, resulta

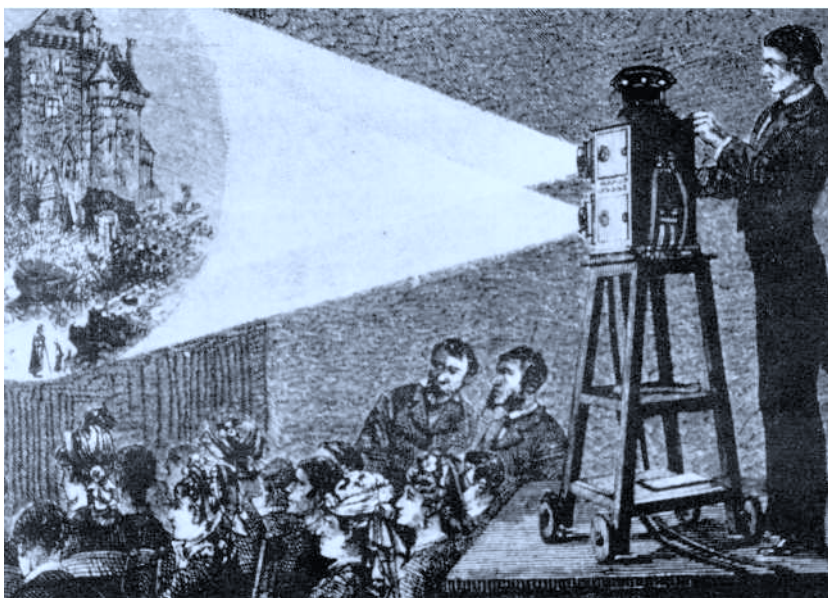


El escritor gipuzcoano Eugenio de Ochoa fué el traductor de una de las primeras ediciones españolas del librito con el que Daguerre divulgó el invento del daguerrotipo.

interesante lo que Rafael Ruiz Balerdi contestó a un ingenuo interlocutor al ser preguntado por el carácter vasco de su película *Homenaje a Tarzán*: «Todo el mundo sabe que la abuela de Tarzán era vasca» (4).

La carencia de un mínimo de bibliografía sobre la historia de la fotografía en el País Vasco, ha sido aliviada, aunque muy levemente, por la información que suministra el investigador norteamericano Lee Fontanella (5). De los datos aportados puede deducirse el arraigo de la fotografía en Pamplona (el daguerrotipo tuvo en esta ciudad una pronta implantación), Bilbao y San Sebastián. Notables fotógrafos del siglo XIX fueron Mauro Ibañez en Navarra, y Hermenegildo Otero y Miguel Aguirre en San Sebastián. Estos últimos, según Lee Fontanella, realizaron una obra de gran relevancia artística (6).

No dejan de ser éstos unos datos que llaman la atención puesto que si como parece ser, muchos fotógrafos prestaron atención al cine como prolongación lógica de su actividad, no se entiende bien la inexistencia de operadores locales hasta los años veinte. Bien es verdad que existe con anterioridad material filmado por operadores anónimos y quizás pudiera haber alguna sorpresa si se investiga más a fondo el tema.



Mediante efectos de luz, interferencias y lentes múltiples, la linterna mágica obtenía la sensación de movimiento.

I.3. SOMBRAS CHINESCAS, LINTERNA MÁGICA Y FANTASMA-GORIA

Entre los espectáculos precinematográficos que contaban sin duda con una más vieja tradición (anterior al siglo XIX), estaban las sombras chinescas y la linterna mágica (7).

De las sombras chinescas, diversión que comienza a popularizarse en Europa a fines del siglo XVIII, existen pocas referencias. La más explícita habla de la exhibición en Pamplona, en abril de 1817, de «verdaderas sombras chinescas» formado parte de un espectáculo en el que intervenían el saltimbanqui Luis Rusmiro y la tonadillera «La Madrileña». El programa de sombras estaba compuesto por tres escenas: «Primera: El bosque de los animales de la Cuarta parte del mundo. Segunda: La gran Borrasca de la Mar, donde se verán hacer pedazos navíos y fragatas; los marineros nadando y los delfines despedazándolos; se verá la ballena que comerá los peces; y llover al mismo con la mayor propiedad. Tercera y fin, con el divertido baile de las brujas» (8).



En 1896 la madrileña Empresa de Festejos Públicos envió esta hoja publicitaria al Ayuntamiento de Pamplona ofreciendo sus servicios para las fiestas de San Fermín. La «linterna mágica» y las «sombras impalpables» figuraban en su repertorio.

La linterna mágica, precedente directo de los actuales aparatos de proyección, debió ser conocida en el País Vasco ya en el siglo XVIII, pero la primera noticia que de ella se tiene es de diciembre de 1806 y procede también

de Pamplona. Andrés Manuel y los hermanos Bateau, franceses, presentan «una linterna Mágica, con un órgano y otros instrumentos, lo que servirá de alegre diversión» (9).

La linterna mágica era el componente básico de diversiones de óptica anteriores al cine como la fantasmagoría. Con una linterna mágica, oculta al público, se conseguían efectos comparables a los del cine moderno, haciendo avanzar o retroceder las lentes (10). Un espectáculo de este tipo fue traído a Bilbao en mayo de 1828 por Vicente Gayoso Burk, previendo la aglomeración humana que iba a originar la visita de Fernando VII por esas fechas. Se trataba de «una magnífica fantasmagoría, de una perfección, magnitud, variación y dignidad de figuras, tanto míticas como históricas», que se presentaba bajo el nombre de Hispanorama (11).

En tiempos más recientes, incluso después de que el cinematógrafo hubiera hecho su aparición, la linterna mágica continuó sirviendo de espectáculo. En Pamplona, durante los Sanfermines de 1887, 1889, 1895, 1896 y 1898 se realizaron sesiones gratuitas proyectando «cuadros disolventes» (mediante el uso de dos o más proyectores podían conseguirse efectos de sobreimpresión o de fundido encadenado) en la fachada del Teatro Principal situado en la Plaza del Castillo (12).



Placa de cristal coloreada para linterna mágica que perteneció a Carlos San Gregorio

También en Bilbao se realizaron sesiones al aire libre. Así durante las fiestas de agosto de 1896 pudo leerse en la prensa: «De ocho y media a nueve y media, linterna mágica en la plaza Elíptica del Ensanche. La linterna mágica podrá verse en toda la extensión de la Gran Vía. Una banda de música amenizará el espectáculo» (13). Días más tarde se informaba: «A la Gran Vía acudió numerosa concurrencia para presenciar los cuadros disolventes de la linterna mágica» (14).

I. ANTECEDENTES



Linterna mágica eléctrica utilizada por San Gregorio. Este modelo permitía la proyección de bandas de celuloide perforadas.

En diciembre del mismo año se anunciaba, también en Bilbao, un «Salón Recreativo» en Iturrubide, en el que la linterna mágica coexistía con el fonógrafo y el panorama. «Novedad con preciosos cuadros cómicos, de movimiento y paisajes», decía la nota de prensa (15).

La linterna mágica no fue sólo utilizada como espectáculo público. También tuvo su lugar en la publicidad y en la diversión doméstica. Llegó incluso a tener una cierta acogida en círculos restringidos de carácter artístico. De la fascinación que llegó a alcanzar este artilugio es reflejo la abundante utilización del título «Linterna Mágica» en la prensa del siglo XIX, en todo el mundo (16). Todavía en los años treinta de este siglo, Teodosio de Mendive titulaba «Linterna Mágica» su sección diaria en *El Liberal* de Bilbao (17).

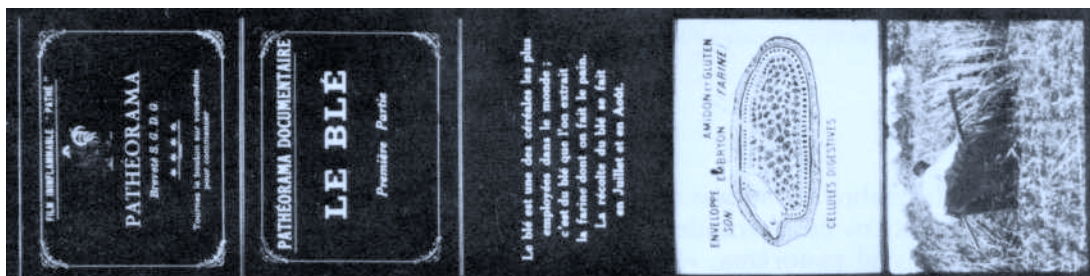
Del uso publicitario de la linterna mágica son muestra las proyecciones que realizaba en 1885 Carlos San Gregorio en la bilbaína calle Correo, para promoción de su bazar «Ville de Paris». La proyección se realizaba desde el interior de un primer piso, sobre una pantalla colocada en la ventana. Junto con los mensajes publicitarios, se dejaban ver imágenes coloreadas que narraban historias cómicas o simplemente mostraban paisajes exóticos o monumentos. Parece incluso que llegó a organizar sesiones infantiles. Tanto el proyector como las placas de vidrio pintadas a mano, fueron adquiridas por San Gregorio en París a un tal señor Lapiérre (18).

Más tarde San Gregorio entró en contacto con el descendiente de Lapière con el fin de introducir la linterna mágica en las escuelas. Contaban para ello con abundante material de Zoología e Historia Sagrada. Se solicitó apoyo a la Diputación de Vizcaya, pero al no recibirse respuesta alguna, este proyecto pionero de utilización de la imagen en la enseñanza quedó frustrado (19).

El uso publicitario de la linterna mágica debió estar bastante en boga en ese tiempo. Un periódico de Biarritz de 1896, habla así de las «proyecciones luminosas»:

«Los paseantes parisinos familiarizados con las proyecciones que todas las tardes se realizan frente al Théâtre des Varietés, reencontrarán en Biarritz, más artísticamente presentada, esta moda de diversión y de publicidad.

«Todas las tardes, en efecto, hay una multitud delante del Café Anglais, para ver sucederse las proyecciones fotográficas organizadas por Photographie Ouvrard» (20).



La casa Pathé puso en circulación películas didácticas para linterna mágica. El fragmento de Patheorama sobre el cultivo de trigo que muestra la foto, perteneció a Carlos San Gregorio.

Bien avanzado el nuevo siglo todavía se recurría a este sistema publicitario. En 1907, el Café Olimpia de Bilbao, buscaba la atracción de la clientela con la proyección de imágenes sobre una pantalla colocada en su tejado (21).

Otro tipo de uso fue el que dio a la linterna mágica la sociedad gastronómico-cultural, Kurding Club. Fundada en 1886, esta entidad tuvo gran incidencia en el Bilbao artístico de comienzos de siglo y contó entre sus miembros a gente como Francisco Iturrino, Adolfo Guiard, Ignacio Zuoloaga, Anselmo Guinea, Manuel Losada, Darío de Regoyos o Juan Carlos de Gortázar. Lo mismo se organizaban en ella carreras ciclistas y banquetes, que exposiciones artísticas, representaciones de teatro o recitales de piano. También hubo sitio allí para la linterna mágica, las sombras chinescas y el kinetoscopio (22).

La linterna mágica del Kurding dio lugar a diversas experiencias. La mayoría de las placas (pinturas y siluetas) estaban realizadas por Manuel Losada aunque en ocasiones era ayudado por Guinea y Guiard. Entre 1889 y 1896 se ofrecieron diversas veladas como las dedicadas a los puentes de Bilbao o a las aventuras sentimentales del socio Anduiza («Las aventuras de Caracol») (23).

Para la sesión dedicada a los puentes del Nervión, Juan Carlos Gortázar escribió unos poemas que fueron recitados por Manuel Losada. Con su voz grave y campanuda el pintor abrió así la proyección:

«¡Ea!, apartad remangas y butrinos,
acomodaos bien sobre sus bancos
y vamos remontando la corriente...» (24)

Precisamente la linterna mágica fue la «causa» de la disolución del Kurding Club puesto que en 1899, en una sesión de siluetas realizada a raíz del desastre colonial del 98, Losada lanzó una frase que interpretada como anticlerical, supuso un golpe de muerte para la chirene institución (25).

La linterna mágica también fue utilizada para cubrir los tiempos muertos que originaba el cambio de rollos en los comienzos del cine. Por lo menos ésto ocurría en el cine Bellas Artes de la calle Euskal Erria de San Sebastián, hacia 1900 (26).

I.4. PANORAMA, COSMORAMA, DIORAMA,...

La linterna mágica y las sombras chinescas no fueron los únicos espectáculos precinematográficos que ayudaron a cubrir las necesidades de ocio en la sociedad decimonónica. Había que contar también con una multitud de diversiones que bajo una pintoresca y confusa nomenclatura, se ofrecían en todo el mundo.

En el Bilbao de 1841, se anuncia la «Galería Optica, Pronopiografe y Microscopio Solar», de Carlos Andourfe y por esas mismas fechas, se presenta también en Bilbao, Nicolás Delmas, con un cosmorama en el que podían contemplarse «vistas artificiales de las principales ciudades de Europa y otros juegos de óptica que deleitan al paso de servir de instrucción» (27). En 1896, igualmente en Bilbao, se presenta un panorama -ya mencionado antes-, con «hermosas vistas de la isla de Cuba» (28).

Aunque la terminología se encuentre muy poco delimitada y existan diversas acepciones, parece que por panorama habría que entender aquel lienzo pintado o litografiado, de gran tamaño, que al hacerse discurrir mecánicamente ante la abertura de un proscenio daba la impresión de una escena en movimiento continuo. El cosmorama sería una variante del panorama, mientras que el diorama (invención de Daguerre), se diferenciaría de ambos por los juegos lumínicos a que sometía a las imágenes, obteniendo un gran efecto de realidad.

En agosto de 1867 llegó a Bilbao, Inocencio López con el «Gran Panorama o Ciclorama Universal de Don Antonio Rossey», después de pasar por Madrid y Valladolid. Formaba parte de su programa el «Gran viaje a América del Norte», con paisajes de Nueva York, Washington, Baltimore, etc., y la «Guerra de Italia de 1859», con las batallas de Magenta y Solferino (29). En el programa de mano se indicaba que el panorama estaba «iluminado con más de cien luces de gas», detalle que llamó la atención de Lee Fontanella, llevándole a pensar que dicho «panorama» debía aproximarse mucho a diorama (30).



Programa de mano del «panorama» que en 1867 pudo verse en Bilbao.

Otro tipo de «panorama» fué el «museo científico-artístico-recreativo» que mostraba el salón «Eliseo Expres» en San Sebastián en 1895. Consistía en veinticinco «cajas panorámicas conteniendo cada una veinticinco vistas de distintos países y el fonógrafo Edison». Entre las audiciones había «zortzicos del país y diálogos y rondallas aragonesas que los espectadores escucharon con verdadero deleite» (31). Este mismo espectáculo debió ser el que el año siguiente se presentó en Pamplona en el «Salón Expres» (32).

Un artefacto similar ofreció Blas Mezquita a la curiosidad pública en San Sebastián, en 1900, con la denominación de «diorama»: «Aparato de roble macizo y de forma octógona que ocupa una extensión de de 1,50 metros cuadrados y funciona automáticamente echando una moneda de 10 céntimos (...) en el que se exhibirán preciosas vistas de todo el mundo» (33).

I. ANTECEDENTES



«Diorama» en la Plaza Nueva de Bilbao durante las fiestas de septiembre de 1888.

En 1905 el arquitecto municipal de San Sebastián dio su visto bueno a la solicitud de permiso de instalación de un «espectáculo de vistas estereoscópicas titulado Panorama Imperial» (34).

Todavía en 1917 en el salón destinado a los ensayos del Orfeón Donostiarra ubicado en el Teatro Bellas Artes de San Sebastián se instaló una «Nueva Galería de la Guerra con panoramas de la guerra europea: Caza de aeroplanos, bombardeos, explosiones y granadas» (35).

NOTAS - CAPITULO I

- (1) Felix Fanés. *El cinema: espectáculo popular del siglo XX*, «L'Avenc», N.º 11, diciembre, 1978.
- (2) Román Gubern, *Historia del Cine*, Barcelona. Ed. Danae, 1973, vol. I, p. 24.
- (3) Julio Caro Baroja, *Euskadi entre la lucha y la paz*, «El País» (Suplemento Semanal), 13 de mayo de 1979.
- (4) En coloquio abierto tras proyecciones de cine vasco dentro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1976 (Teatro Principal).
- (5) Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en Espuria desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Espasa Calpe, 1982. Sobre la fotografía en Vitoria el mismo año se publica: Juan Vidal y otros. *Alava ayer, Fotografías de la sociedad alavesa. Siglo XIX*, Vitoria, Caja de Ahorros Provincial de Alava, 1982. Con anterioridad sólo dos artículos aportaban alguna luz sobre el tema: Tiburcio de Okabio, *Ay Nemesio, ay Nemesio, házme una foto al magnesio*, en «Pregón», N.º 66.1960 Pamplona, y Francisco Lopez Alén, *Curiosidades donostiarras. La fotografía*, «Euskal Erria», 1903, XLVIII, pp. 348-351.
- (6) *Ibidem*.
- (7) Las sombras chinescas son una diversión que consiste en proyectar por detrás de una pantalla, figuras recortadas semi-móviles. La linterna mágica es una caja con una fuente luminosa que mediante un sistema de lentes amplifica sobre un lienzo, o pared, figuras pintadas en tiras de vidrio (a partir de 1840 se utilizaron también imágenes fotográficas).
- (8) Vicente Galbete, *Disquisición joco-seria sobre atracciones de feria*, «Pregón», N.º 12, 1947, Pamplona.
- (9) *Ibidem*.
- (10) C.W. Ceram, *Arqueología del cine*, pp. 34-36, Ed. Destino, Barcelona, 1965.
- (11) Alberto López Echevarrieta, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?*, p. 14, Ed. Mensajero, Bilbao, 1982.
- (12) José Joaquín Arazuri, *Historia de los Sanfermines*, T.I., p. 103, J.J. Arazuri, Pamplona, 1983. Ver también Tiburcio de Okabio, *Iruñerías*, «Diario de Navarra», 22 de octubre de 1950.
- (13) «El Noticiero Bilbaíno», 22 de agosto de 1896.
- (14) «El Noticiero Bilbaíno», 26 de agosto de 1896.
- (15) «El Noticiero Bilbaíno», 5 de diciembre de 1896.
- (16) Lee Fontanella, *op. cit.*, p. 16.
- (17) Anacleto Diaz de Mendibil escribió en 1841 un folleto titulado *Linterna mágica o sea, revista de los partidos políticos en Bilbao*.
- (18) A. López Echevarrieta, *op. cit.* pp. 15-17.
- (19) *Ibidem*.
- (20) «La Gazette Illustrée de Biarritz, Saint-Jean-de-Luz et des Pyrénées», 4 de agosto de 1896.
- (21) Julián del Valle, *Teleobjetivo discreto*, Bilbao, 1969, p. 89.
- (22) Manuel Llano Gorostiza, *Losada*, Espasa Calpe, Bilbao 1975, p. 54.

- (23) Manuel Llano Gorostiza, *Losada, precursor del cine desde el Kurding Club*, «Mikel-di», 5 de octubre de 1965.
- (24) Introducción de Manuel Basas a Juan Carlos de Gortázar, *Bilbao a mediados del siglo XIX*, Bilbao, El Cofre Bilbaíno, 1966, pp. 30-31.
- (25) M. Llano Gorostiza, Losada, Espasa Calpe, Bilbao, 1975, pp. 58-62. El precedente de estas actividades del Kurding Club puede encontrarse en las similares que en el ambiente bohemio del «Chateau Noir» de Montmartre se realizaron a partir de 1880 (*Historia Universal del Cine*, Vol. 1, Planeta, Madrid, 1982, p. 27)
- (26) Alvaro del Valle de Lersundi, *San Sebastián y la segunda época de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, en «Curso breve sobre la vida y milagros de una ciudad», San Sebastián, 1965, p. 35.
- (27) A. López Echevarrieta, *op.cit.*, p. 15.
- (28) «El Noticiero Bilbaíno», 5 de diciembre de 1896.
- (29) A. López Echevarrieta, *op. cit.*, pp. 13-14
- (30) Comunicación personal del autor (verano 1982).
- (31) «La Unión Vascongada», 8 de julio de 1895.
- (32) José S. de Ocaña y Elio, *Calidoscópico barraquero*, «Pregón», N.º 12, 1947.
- (33) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección A, Neg. 15, Serie IV, Libro 5, Exp. 4.
- (34) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección A, Neg. 15, Libro 6, Exp. 5.
- (35) Nota de José María Ferrer (sin referencia precisa).

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

II.1. KINETOSCOPIO

El invento del cine, como ya se ha indicado antes, no fue la resultante de un único chispazo de genialidad, sino el fruto de la convergencia de múltiples líneas de investigación y de la propia dinámica del progreso científico del siglo XIX.

Justo en la antesala que había de conducir a lo que hoy se entiende como cine, se encuentra el kinetoscopio de Tomás Alva Edison. En colaboración con el inglés W. K. Laurie Dickson, Edison ideó en 1889 un aparato de visión individual con película continua de 35 mm y cuatro perforaciones por imagen, al que se acoplaba el fonógrafo que años antes había sido construido en su taller. Su exhibición pública comenzó en 1894, difundiéndose con un rápido y sorprendente éxito. La industria del kinetoscopio fue abastecida por el propio Edison con las pequeñas películas (17 metros) que se rodaban en Nueva Jersey con una cámara patentada, al igual que el aparato de visionado, en 1891.

De la llegada del kinetoscopio a San Sebastián han quedado huellas impresas que merecen ser reproducidas. El 5 de julio de 1895 unos periodistas franceses hicieron su presentación en la calle del Pozo nº 14 (conocida hoy como Boulevard), frente al quiosco de la música, suscitando el siguiente comentario del enviado del diario *La Unión Vascongada*, un tal Montecruz:

«Galantemente invitados por los directores del salón Edison, asistimos ayer a presenciar la audición que tenían anunciada.

»El saloncito es reducido pero elegante y en él pasamos un rato deliciosísimo.

»La novedad que nos anunciaba era el kinetoscopio.

»Es este aparato, una caja de madera en cuya parte superior aparece una ventanilla de cristal especial por la que se ven aparecer fotografías que

representan algunas escenas, en las cuales se presentan personajes que se mueven y agitan con tan asombrosa perfección, que el que lo está presenciando se hace la ilusión de que lo que ve es una realidad.

»Ayer vimos una escena curiosísima admirablemente imitada que causó la admiración de todas las personas que lo presenciaron.



Sala de kinetoscopios en Nueva York (1894). Los aparatos se ponían en funcionamiento después de introducir una moneda a través de una ranura.

»La escena, muy popular por cierto, tiene lugar en una taberna.

»Varios señores entran a hacer algún consumo cuando por una menuencia o por un galanteo que uno de ellos dirige a la tendería, se suscita una disputa viniéndose a las manos dos de los interesados.

»El tendero acude a separarlos despojándose de la chaqueta, consiguiendo echarlos del establecimiento, apareciendo al poco rato chupando una breva, satisfecho de la acción.

»(...) También vimos otras fotografías movidas por el mismo procedimiento y tan notables como la ya mencionada, representando a una cierta gimnasta verificando ejercicios en el trapecio y la otra a Mlle. Fuller en la notable danza serpentina, al mismo tiempo que colocando los receptores auriculares de un fonógrafo en los oídos, se escucha la pieza de música que la orquesta ejecuta para la danza y la ilusión es completa.

»(...) El fonógrafo es también de los más notables que hemos conocido y por el que tuvimos el placer de escuchar varios números de música tanto

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

extranjera como española, entre la que oímos un coro de *La Verbena de la Paloma*.

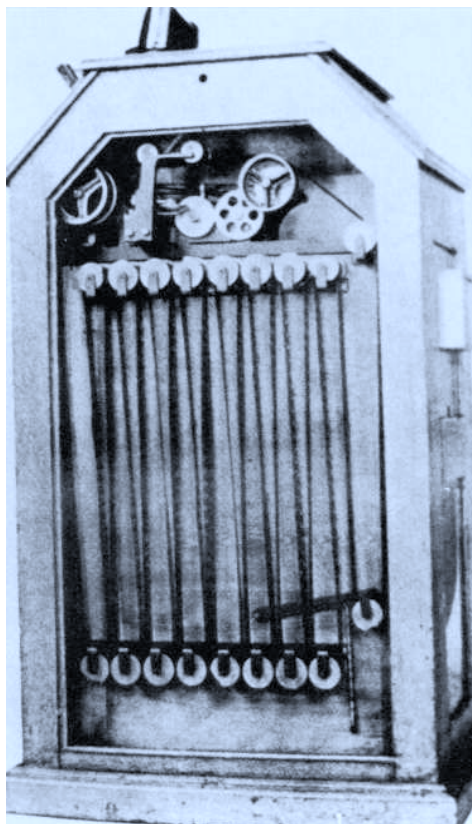
»También escuchamos varias canciones de tenor, de diferentes partituras de ópera, excelentemente ejecutadas por el grandioso aparato de Edison.

»En él hablaron varios invitados, cuyas voces se escucharon luego con sorprendente imitación, así como los silbidos de algunos.

»Porque de todo hubo.

»La velada que deleitó a cuantos fueron a presenciarla, terminó a las doce, asistiendo a ella las más distinguidas personas de la sociedad donostiarra (...)» (1).

El éxito debió ser grande puesto que el espectáculo se mantuvo, en competencia con el «museo científico-artístico recreativo» del salón Eliseo Expres, mencionado en el capítulo anterior, hasta el 19 de septiembre de 1895.

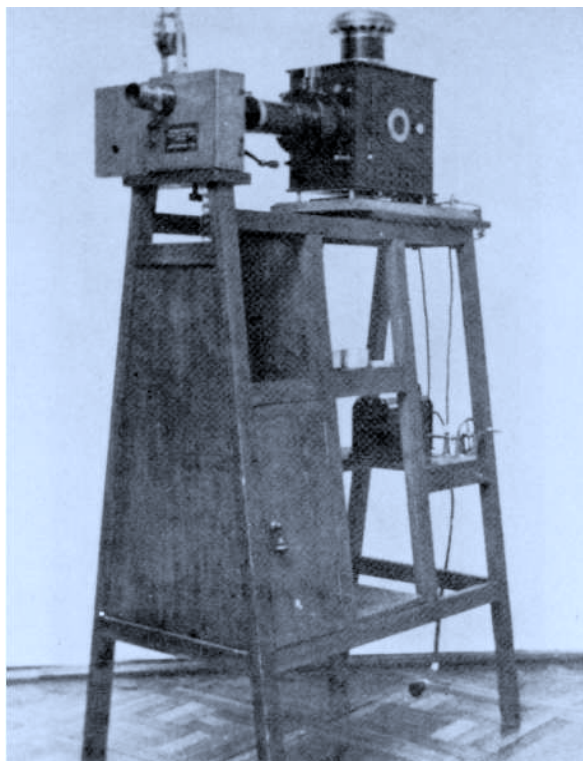


Vista interna del kinetoscopio.

II.2. CINEMATOGRAFO.

Pero la llegada a estas tierras del cine propiamente hablando, es decir, entendiendo como tal, la proyección de unas imágenes en movimiento aparente sobre una pantalla, no se produciría hasta el año siguiente. En diciembre de 1895 los hermanos Lumière, realizaron la primera demostración pública del cinematógrafo en el Salón Indien del Grand-Café de Paris, ante el asombro de los asistentes. Era el punto de arranque de lo que se convertiría en un gran espectáculo y una gran industria.

Según cuenta Carlos Fernández Cuenca, Promio, el enviado de los Lumière a España, tras presentar el cinematógrafo en Madrid el 15 de mayo de 1896, hizo lo propio en San Sebastián el 24 de junio (2). Otro historiador del cine español, Fernando Méndez-Leite Von Hafe se limita a decir por su parte que Promio salió de Madrid rumbo a San Sebastián el 24



Cinematógrafo de Lumière dispuesto para la proyección (1895)
Desde 1897 este modelo fue construido en serie.

de junio, con el propósito de seguir los pasos de la familia real (3). La prensa donostiarra, sin embargo, no da constancia de ninguno de estos datos.

La primera proyección pública documentada en el País Vasco es la que realiza en Biarritz el Cinematógrafo Lumière el 1 de agosto de 1896. Precisamente el día anterior se anuncia en la prensa que podrán verse la «escenas animadas» de la coronación del Zar en Moscú y la llegada de la corte de España a San Sebastián (4). Todo parece indicar por tanto que Eugène Promio pasó efectivamente por San Sebastián, pero se limitó a filmar algunas escenas. Se hace difícil pensar que una exhibición, aunque fuera restringida, no trascendiera para nada a la prensa. Sea como fuere las imágenes de los reyes en San Sebastián serían las primeras rodadas en el País Vasco (5).

La primera exhibición del cinematógrafo en Biarritz tuvo lugar en un local de la casa Photographie Maurice de la avenida Du Palais, frente al quiosco, a las ocho de la tarde. Según cuenta un periodista que visitó el local con antelación, se trataba de «una sala espaciosa, elegantemente decorada, iluminada por la electricidad especial que necesita el cinematógrafo; asientos confortables» (6).

En la misma crónica se enumeran algunas de las cintas que formaban los distintos programas: «Le Rocher de la Vierge, una entrada de navío en la barra, una corrida de toros y otras diversiones locales (...)». Se trata sin duda de, las primeras películas impresionadas en el País Vasco-francés. También se indica que «en una sesión de gala, las proyecciones de los festejos de coronación del Zar en Moscú y del baile del presidente de la república en el Elyseo serán ofrecidos en público.»

En un tono teórico ingenuo y prespicaz a la vez, otro periodista anónimo explica de qué va la cosa:

«Si quieren ustedes creernos no se irán de Biarritz sin visitar el establecimiento instalado en la Grande Plage por MM. Lumière para vulgarizar el cinematógrafo.

»Ninguno de los descubrimientos de la ciencia moderna es más curioso y más impresionante a la vez. El cinematógrafo es la vida reconstruída por la fotografía, es el movimiento natural dado a la representación de escenas de la vida real. Por ejemplo un tren entra en la estación y se ve el bullicio de los viajeros sobre el andén, las idas y venidas de los llegados y de los que se van, las puertas que se abren, la expresión de las gentes que montan en el vagón y de las que descienden. O la entrada de obreros en una fábrica, con toda la intensidad de animación que puede representar tal escena. Que lleguen a reproducir exactamente el ruido con el movimiento y la ilusión será completa.

»De esta manera puede decirse que el cinematógrafo suprime lo lejano, el pasado, la historia. Si se hubiera inventado hace 150 años, nos permitiría revivir íntegramente la Revolución Francesa. Gracias a él nuestros descen-

dientes podrán asistir directamente, como nosotros mismos, a todos los sucesos de la existencia contemporánea. Hay que ver ésto» (7).

Biarritz y San Sebastián se habían convertido para entonces en focos de atracción para la gran burguesía y la aristocracia del mundo entero. San Sebastián era además la sede de la Corte de España en verano. La numerosa población flotante que en dichas poblaciones se reunía durante los meses estivales procurando aburrirse lo menos posible, era un atractivo reclamo para empresarios de espectáculos de todo tipo. Nada tiene de extraño por tanto, que fueran éstos los dos primeros puntos de la geografía vasca elegidos por los exhibidores del cine.



Fotograma de *La llegada del tren* una de las más celebradas películas de Lumière

El 6 de agosto de 1896 el cinematógrafo llega a San Sebastián organizándose sesiones hasta las 11,30 de la noche (8). Tal y como apostilla el historiador Luis Murugarren, se celebraba ese día la Transfiguración de Cristo en el Tabor (9). Al día siguiente podía leerse en *La Voz de Guipúzcoa* este comentario:

«La gran novedad de este verano es el cinematógrafo, instalado en la Alameda (frente al quiosco del Boulevard). El prodigioso invento ha de llamar poderosamente la atención al público que llenará todos los días el local donde se ha instalado el aparato.

»Ayer, en una sesión de invitación, se inauguraron las exhibiciones de las fotografías animadas. Todos los asistentes esperaban con impaciencia la aparición de las fotografías animadas y prorrumpieron en aplausos cuando contemplaron la realidad recogida por la fotografía y trasladada al lienzo donde se reflejan las vistas.

»Apreciáanse todos los detalles y no se pierde un solo movimiento. Causa admiración el ver como se mueven aquellas gentes, como corren los tranvías y pasan los coches.

»No es descriptible el efecto que estas exhibiciones producen, y por mucho que encareciésemos el espectáculo no diríamos todo lo que se puede decir acerca de tan curioso invento. Nos limitamos a aconsejar lo que de seguro aconsejarán a sus amigos y conocidos cuantos presenciaron anoche la exhibición de las fotografías animadas: que vayan a verlas».

No debía ser éste el cinematógrafo patentado por los Lumière puesto que Pormio estuvo exhibiéndolo en Biarritz por lo menos durante todo el mes de agosto. *La Unión Vascongada* por otra parte, atribuye la paternidad del cinematógrafo presentado en San Sebastián, a Edison:

«Este procedimiento es muy semejante al kinetoscopio que el año anterior se exhibió en el Boulevard y cuya mejora consiste principalmente en ver las figuras de tamaño natural (...) Estamos seguros de que el público no dejará de asistir al Cinematógrafo para admirar las grandes perfecciones que en estos aparatos eléctricos ha introducido Edison» (10).

No hay que olvidar que poco después de la primera sesión pública del Salón Indien otros sistemas similares de proyección, entre los que estaba el de Edison, se pusieron en circulación.

Este cinematógrafo estuvo exhibiéndose en San Sebastián hasta el 13 de agosto, lo cual no deja de llamar la atención puesto que el año anterior el kinetoscopio estuvo dos meses y medio en funcionamiento y el cinematógrafo de Biarritz se mantuvo al menos todo el mes de agosto.

La primera proyección de cine en Bilbao se anunciaba para el 9 de agosto de 1896 de la siguiente manera:

«Hoy se inaugurará el precioso kinetógrafo instalado en la planta baja del Teatro Arriaga, y que tanto ha llamado la atención en cuantas poblaciones lo ha presentado su propietario D. Eduardo Gimeno» (11).

Eduardo Gimeno (o Jimeno), el aragonés que fue, junto con su hijo del mismo nombre, pionero de la exhibición del cine en España, tuvo que afrontar las reticencias del Gobernador Civil de Vizcaya para la presentación en Bilbao del kinetógrafo adquirido en el establecimiento que los Lumière tenían en Lyon. En su recelosa autorización se decía lo siguiente:

«Se concede permiso a Don Eduardo Jimeno para que dé proyecciones con un artefacto que ha traído del extranjero, pudiéndosele retirar el artefacto en caso de que produzca algún acontecimiento lamentable» (12).

El «kinematógrafo», sinónimo también de cinematógrafo, que se presentó en Pamplona el 24 de octubre de 1896 en el Teatro Principal (Plaza del Castillo), debía de ser un aparato de patente Edison. A la primera proyección acudieron las autoridades civiles y la prensa. *El Eco de Navarra* recogió el acontecimiento:



En el Teatro Arriaga de Bilbao se efectuó la primera proyección de cine en Vizcaya.
La fotografía fue tomada hacia 1920.

«Ocho vistas fueron las que se ofrecieron al público. Una pelea de negros; una fragua en la que se ve el martillar de hierro y el humo que despidе el fuego; un paseo de coches en el que los carruajes pasan al trote; un campo con labradores y vacas que cambian de sitio; una playa y una lancha en la que van de paseo por el mar unas niñas con su madre; el baile de la *serpentina* cambiando de color el traje tal como se representa en el teatro; los boulevares de París con su aglomeración de gentes y coches que van y vienen; y finalmente la llegada de un tren a la estación con la salida y entrada de los viajeros.

»El efecto es completo y lo sería más sin la oscilación que la máquina produce al desarrollar la cinta.

»De todas maneras es un descubrimiento tan prodigioso que parece ser visto para ser admirado» (13).

El espectáculo se mantuvo en Pamplona cuatro días con gran éxito de público. Uno de los días el público aplaudió a rabiar pidiendo que se repitiera el número de la *serpentina*, sin llegar a ser complacido (14). En tono comprensivo de *El Eco de Navarra* explicaba:

«(...) Esto de la repeticiones debe ser muy difícil, pues es preciso arrollar la cinta y para ésto se necesita tiempo. No es, en nuestro concepto, que no quiso acceder la empresa a los deseos de los espectadores, sino que no es posible repetir un cuadro tan pronto lo pide el público» (15).

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA



En 1903 el Teatro Principal de Pamplona pasó a llamarse Teatro Gayarre. Con alguna pequeña modificación la fachada del Gayarre fue trasladada en 1932 a la avenida de Carlos III el Noble.

El mismo kinematógrafo presentado en Pamplona debió ser el que funcionó en Vitoria en el Teatro-Circo de la calle Florida del 1 al 8 de noviembre. Las fechas de proyección y los títulos de las películas ofrecidas así parecen indicarlo, aún cuando en la prensa de Pamplona no se detecte la presencia de la cinta «En la playa de San Sebastián» (10).

La primera proyección se realizó tras la puesta en escena del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. *El Anunciador Vitoriano* tras señalar la mediocridad de los intérpretes de la obra teatral, destacó: «La exhibición de cuadros kinematógrafos, agradó grandemente al público (...). Cada exhibición de fotografía animada obtuvo una ruidosa ovación» (17).

Durante los días siguientes las proyecciones se alternaron con zarzuelas e incluso en alguna ocasión se exhibió también el graphophone, variante evolucionada del fonógrafo que no debió tener mucho éxito puesto que era «deficiente para oír con claridad las sonatas en sala tan extensa» (18).

El último día de exhibición se proyectó una cinta que despertó las iras del diario católico-fuerista *El Diario de Alava*:

«Vitoria no ha presenciado jamás el espectáculo inmoral y pornográfico presentado anteanoche en el Teatro-Circo (...)

»Tres de las vistas fotográficas fueron y son dignas de nuestras más acres censuras. Con decir que uno de dichos cuadros representaba una *casa de...* (no queremos ensuciar estas columnas con su nombre) creemos está dicho todo.



El Teatro Circo de Vitoria fue inaugurado en 1896 y destruido por un incendio en 1926 (Archivo Municipal de Vitoria).

»Lo mas sensible es que el público de las localidades altas aplaudía a rabiar indecencias de tal naturaleza dado con ésto muy mala idea de la cultura de este pueblo.

»Como de una u otra clase van repitiéndose estos hechos creemos llegado el caso de llamar la atención del Sr. Gobernador para que imponga, el correctivo o multa a que le den derecho las leyes(...)» (19).

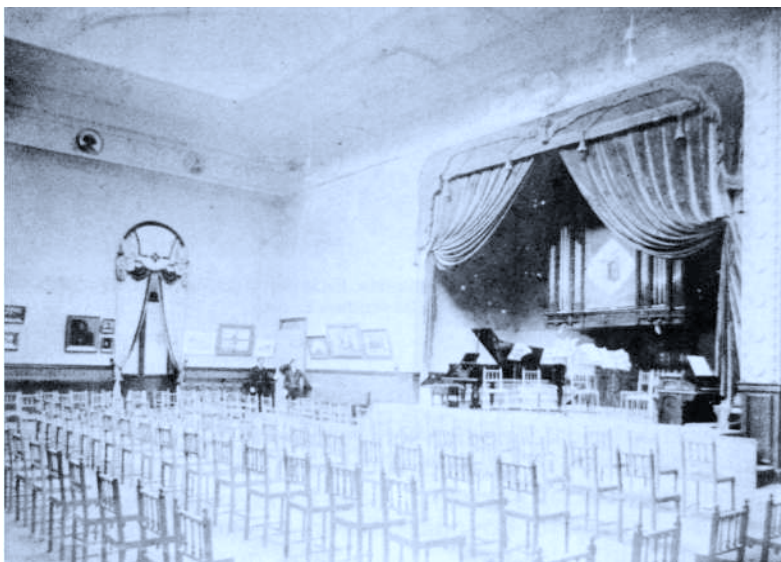
Una vez realizada la presentación del invento de «la fotografía animada en tamaño natural», los exhibidores comenzaron a proliferar. En San Sebastián, por ejemplo, un conocido vecino de la localidad anunciaba en agosto de 1897 su cinematógrafo Lumière y durante el verano de 1899 llegaron a instalarse tres locales provisionales, dos de los cuales hacían gala de la condición artística de su espectáculo denominándose respectivamente, Salón Murillo y Salón Goya. Con la adquisición del billete de entrada el Salón Murillo ofrecía además de la sesión de cinematógrafo y fonógrafo, la posibilidad de participar en la subasta de un cuadro (20).

II.3. CAFES, BARRACAS DE FERIA Y PRIMERAS SALAS ESTABLES

La fragmentaria y a veces caprichosa información disponible sobre los inicios de la exhibición cinematográfica en el País Vasco, no permite trazar con mediana precisión sus líneas de evolución. Los datos al alcance sólo pueden dar lugar a un ligero esbozo del tema.

Refiriéndose a San Sebastián, Alvaro del Valle Lersundi cuenta que la primera sala de cine «digna de tal nombre» fue el Palacio de Bellas Artes de la calle Euskal Herria (21). Este local era el centro de buena parte de las actividades culturales de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. A los conciertos y representaciones teatrales vino a sumarse el cine, con el beneplácito unánime de los socios, el 2 de diciembre de 1900. Fue ésta una iniciativa de Ambrosio Díaz, un miembro de la sociedad que «había adquirido en París un Cinebiógrafo, aparato con todos los adelantos modernos, con el objeto de exhibirlo en San Sebastián y proporcionar un recreo de gran novedad a los Sres. Socios de la Económica Vascongada (...)» (22). Tras diversos avatares el Palacio de Bellas Artes desapareció en un incendio declarado el 27 de febrero de 1913.

Los interiores de los grandes cafés se convirtieron también en locales de proyección. No en balde la primera sesión de la historia del cine se había realizado en un café de París. Ya en septiembre de 1896 funcionaba todas las



Interior del antiguo Palacio Bellas Artes de San Sebastián

tardes un cinematógrafo en el Café Anglais de Biarritz, con gran éxito de público. La prensa dijo al respecto:

«Se divierte uno mucho con las diversas escenas representadas. Sólo hay una cosa que lamentar, y es que al no poder obtenerse la obscuridad de forma tan completa como en un apartamento, el juego de luces contraría ligeramente el efecto producido y exagera el efecto de la trepidación (...)» (23).

Esta limitación no impidió que la fórmula se extendiese, puesto que en 1913, según cuenta el periodista Alfredo Laffitte, casi todos los cafés de San Sebastián exhibían cine a diario (24). Todavía en el San Sebastián de 1919 se proyectaba cine en sesiones diarias de tarde y noche en las cafés Rhin, Marina y Norte (25). También en Vitoria se realizaron proyecciones en la segunda década del siglo en el Café Suizo «con sesión vermut a las seis y doble especial a las nueve» (26).



Interior del Café del Rhin de San Sebastián. En la pared del fondo se extendía un lienzo para las sesiones de cine.

Las terrazas de los cafés podían ser igualmente espacios adecuados para la exhibición. En 1902 el Café Kutz de San Sebastián (avenida de la Libertad, esquina paseo de los Fueros), solicita permiso al Ayuntamiento para proyectar cine al aire libre. Los ediles dieron su consentimiento «por ser un espectáculo gratuito y del agrado del público, que constituye una de sus diversiones favoritas y responde a la cultura de la población (...)» (27).

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

También en Bilbao tuvieron ocasión de conocer lo que era el cine a la intemperie. A este efecto se instaló en 1917 en el parque infantil de recreo Recalde Park una cabina de proyección de hormigón armado (28).

Sesiones al aire libre, gratuitas, se realizaron en Vitoria durante las fiestas de la Blanca, de 1898 hasta 1915. La Plaza de la Virgen Blanca fue uno de los lugares de proyección (29).

Este tipo de sesiones públicas al aire libre se convirtió en Pamplona en espectáculo tradicional que no faltó en las fiestas de San Fermín de 1907 a 1958. En los primeros años, la pantalla se situaba en la fachada del Teatro Gayarre (antes llamado Teatro Principal), de la Plaza del Castillo (30).

Pero la ubicación «natural» del cinematógrafo en sus inicios fue al parecer la barraca de feria. El nomadismo era una de las características de la exhibición en esos primeros años.

De lo que era este cine ambulante se puede obtener una idea bastante precisa a través de un artículo de prensa anónimo de 1928, en el que hace memoria del pasado de las ferias de septiembre en San Sebastián:

«La ferias eran un resabio provinciano del que gustaban indígenas y forasteros. Después de una temporada de etiqueta y cotillones, parecía bien divertirse en mangas de camisa, comiendo churros, jugando a las rifas, tirándose por los toboganes (...).



La tradición del cine al aire libre se mantuvo en Pamplona hasta 1958. La foto fue tomada ese año en la Plaza San Francisco.

»Monstruos, humo, aceite, tiros y juegos, biblias protestantes y música de los hermanos Limonaire. Los grandes orquestófonos, con sus autómatas muy siglo XVIII, regían la noria de los tíos-vivos y resplandecían a la entrada de los cinematógrafos. Grandes oberturas como *Guillermo Tell* y *Poeta y aldeano* o canciones de Mayol como *Trasatlantique*, salían por los tubos del orquestófono con una personalidad inimitable; y remontándose sobre la feria, como un resplandor musical, atraían al vecindario (...).



Dos aspectos de la barraca de Rocamora en la feria de septiembre de San Sebastián (1909-1910)

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

»En el ferial destacaban los grandes barracones que precedieron a las modernas catedrales del culto del día: el cine. Rocamora, Sanchis, Farrusini (...) El orquestófono estallaba de sonoridad, el voceador se desgañaba pregonando las excelencias del espectáculo y la taquillera sonreía melancólicamente con aire de selenita. No había modo de quedarse fuera.

»Dentro daban unas cosas extraordinarias para la ingenuidad de la época. Películas que duraban entonces hasta cinco minutos; y que nadie osaba todavía llamar films o superproducciones. Aquel drama en el teléfono, tomado de una conocida obra, era terrible. Y nada tan cómico como *Quince céntimos de puerros*. Un día apareció Max Linder; otro surgía un alarde de colores. Pero todo ello ¡qué lejos en arte, precios y trascendencia de lo que llegaría a ser la industria naciente! (...)» (31).

La citada barraca de Farrusini era propiedad de Enrique Farrus, un feriante que tras italianizar su apellido alcanzó popularidad en España (32). Vitoria, Bilbao y Pamplona también llegaron a conocerle (33). Para conseguir un mayor efecto sobre el público, Farrusini proyectó en ocasiones sus películas hacia atrás (34).



El cine Sanchis en la feria de septiembre de 1910 de San Sebastián.

El empresario Rocamora, conocido en Bilbao y Pamplona se estableció definitivamente en San Sebastián en 1905, aunque no por ello dejó de montar su barraca en las ferias de la misma ciudad en 1910 (35). El Gran Cine

Sanchis por su parte, todavía acudía a las ferias de San Sebastián en 1919 alternando las proyecciones con «varietés» (36).

También en las ferias de San Sebastián se dió a conocer en 1910 el Metropolitan Cinematour Exprés, auténtico vagón de ferrocarril «aparentemente en marcha, desde cuyo interior el público efectúa viajes de ilusión». El vagón tenía una capacidad para 86 personas y una sala de espera o estación dispuesta para 200 personas (37). Este dispositivo debió ser algo similar al «Ferrocarril del Placer» presentado por George H. Hale en los Estados Unidos en 1905 (38).

Bilbao conoció el mismo espectáculo en 1918. Julián del Valle explicaba su funcionamiento en el libro *Teleobjetivo discreto*: «Una pantalla gigante sobre la que se proyectaba por la parte zaguera película tomada desde una locomotora. Duraba no más de quince minutos, y recuerdo el paso por los túneles, curvas, paisaje de abetos nevados y montañas rocosas así como la estación de salida y llegada construída de madera. Un detalle que no olvidaré; el reloj de la estación siempre estaba en la misma hora» (39).

Cuando los propietarios de los cines ambulantes decidieron establecerse de modo permanente en las ciudades (entre 1905 y 1907 se instalaron cuatro locales fijos en San Sebastián), tuvieron problemas por no querer desprenderse de aparatos acústicos de reclamo como los orquestófonos o los timbres.

En ocasiones esto dió lugar a pintorescas trifulcas como la ocurrida en San Sebastián en 1907. A través de los documentos del Archivo Municipal puede seguirse con detalle lo ocurrido (40).

Leído el informe enviado por la Comisión de Gobernación, el Ayuntamiento de la ciudad prohibió, «fuera de la época de ferias, tocar organillos, órganos-orquesta, timbres de llamada, campanas y en general toda clase de instrumentos, tanto en la puerta de los cinematógrafos como en los demás teatros de la ciudad».

En el informe enviado por la Comisión se señalaba que dichos instrumentos de llamada instalados en los cinematógrafos, suponían «grave perjuicio de la tranquilidad y del reposo de los pacíficos ciudadanos que tienen la desgracia de encontrarse en un vecindario semejante (...). Además, atraídos por la música, se reúnen al anochecer, en los alrededores de los espectáculos cinematográficos una porción de gente maleante, provocativa y desconocedora del principio de autoridad, que se entrega al baile ocupando la vía pública, interceptando el paso y perjudicando la tranquilidad de los vecinos, quienes se ven doblemente molestados».

Rocamora que tal y como se ha dicho más arriba, había instalado en 1905, de modo permanente, su cinematógrafo Cosmopolita en la calle Fuenterrabía nº 32, pidió la revocación del acuerdo municipal puesto que el nunca había tocado más tarde de las diez, aunque tenía permiso hasta las once, y además, «cuando se ha dado el caso que un vecino de la calle le ha

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

avisado que había algún enfermo en ella, se ha suspendido su funcionamiento por espacio de diez o doce días, hasta que un nuevo aviso le ha hecho saber que estaba completamente restablecido.»

Vino a continuación un trasiego de pliegos de firmas de vecinos a los que el orquestófono molestaba y de aquéllos a los que no molestaba. Y Rocamora insistía: «no es razón la delicadeza de oídos de una docena de ciudadanos para privar a otros ciudadanos de sus medios de vida honorabilísimos, legales, reconocidos siempre por la ley».

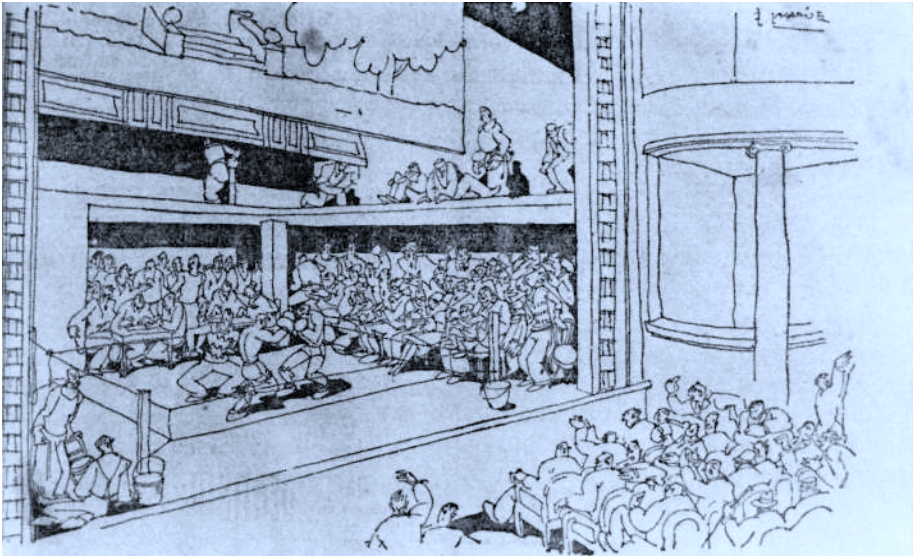
El asunto se llevó al pleno municipal y el concejal Camio salió en defensa de Rocamora: «(...) si porque a unos les moleste es preciso atender su queja, debe hacer presente que también a él le molestan las máquinas de humos de las fábricas de la luz eléctrica que tiene enfrente de su casa y el humo que echa la chimenea y las campanas de la iglesia que tocan a las cinco de la mañana, pero que no le queda más remedio que aguantarse (...)». Puesto el tema a votación, se decidió por mayoría aplastante ratificar la prohibición fuera de la época de ferias.

Algo similar ocurrió con el timbre de llamada del cine Vega de Bilbao. Las molestias que ocasionaba su sonido hicieron que las monjas de la Merced elevaran una protesta al Ayuntamiento. Como réplica, el propietario del cine, concejal de la minoría republicana, presentó una moción solicitando la imposición de un gravamen municipal al toque de campanas de las iglesias (41).



El cine Olimpia situado en la Gran Vía de Bilbao fue demolido en 1947

En 1909 los pabellones de estilo secesionista contruidos años antes en la Gran Vía de Bilbao para albergar una cafetería y una sala de exposiciones, comenzaron a transformarse en lo que sería el cine Olimpia. Con dos salas de proyección, el Olimpia fue el más popular de los cines de Bilbao (42).



Combate de boxeo en el Teatro Trueba de San Sebastián según dibujo de Eduardo Lagarde)
(*La Voz de Guipúzcoa*, 4 de diciembre de 1927).

II.4. EL CINE COMO RELLENO

El cine de las primeras décadas se ofrecía frecuentemente junto con otros espectáculos. Como se ha indicado más arriba, esto ocurrió ya en la primera proyección realizada en Vitoria. Los «cuadros kinematográficos» se alternaron con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y las zarzuelas cómicas, *Campanero y sacristán*, *La Maja* y *Colegio de señoritas* (43). Desde entonces el cine fue asiduo acompañante de humoristas, cupletistas, orfeones, ventrílocuos, caricatos, bailarinas, rondallas, actores de teatro e imitadores de diverso pelaje.

A menudo la programación cinematográfica quedaba relegada a segundo plano, indicándose en los programas tan sólo los títulos del resto de los espectáculos. El cronista anónimo citado anteriormente al hablar de las ferias donostiarras, explica en el mismo artículo la situación del cine de los inicios, tal como se veía desde 1928:

«(...) Entonces el cine era un entremés chocante, pero sin gran importancia. Mayor importancia tenían los números que seguían a las películas. La muñeca eléctrica, mariposas de colores, efectos de espejos y las primeras canzonetistas: La Bella Lulú, Paquita Escribano, Pastora Imperio; más tarde La Goya (...)» (44).

El cine también podía ser compatible con los combates de boxeo o de lucha libre. En el Teatro Victoria Eugenia, actual «Palacio del Festival de Cine», se enfrentaron un día de 1919 los luchadores Javier Ochoa, campeón de España (110 kilos de peso) y R. Michaud, campeón de Francia (180 Kg), pasándose seguidamente la película *Flor de Aldea* (45). En el mismo escenario se anunciaba en 1924 un espectáculo compuesto por combates de boxeo y películas de idéntico tema (46).

Todavía en 1930 podía verse en el Teatro Trueba de San Sebastián un programa en el que el cine se alternaba con canto, baile, lucha grecorromana y números de circo (47).

II.5. EXPANSION Y CONSOLIDACION DEL CINEMATOGRAFO.

Conforme avanza el siglo, el cine va cobrando mayor importancia; las salas de proyección se multiplican y las películas adquieren mayor dignidad artística.

El salto cuantitativo y cualitativo parece que se dio en la segunda década del siglo. Hacia 1912 Alfredo Laffitte en su crónica semanal «Notas de la vida donostiarra», comienza a referirse con frecuencia a temas cinematográficos y en 1914 se inicia en *La Voz de Guipúzcoa* una sección anónima crítico-gacetillera, bajo el epígrafe «El reinado de la peli».

Los datos que aportan ambos cronistas, sirven -en el hipotético caso de que sean válidos para todo el País Vasco-, para esbozar el panorama del cine en aquel momento. Así en 1912 Laffitte informa que «a medida que van presentándose películas más interesantes, crece la afición del público a los *cines*» (48).

Ya en mayo de 1913, Laffitte se da cuenta del rudo golpe que la «peli» había asestado a otro tipo de espectáculos. La ciudad disponía en ese momento de catorce salas de cine distribuidas entre cafés y teatros (49). En Octubre de ese año el periodista se refiere con amplitud al tema hablando de «cinematografomanía»:

«Estamos en el apogeo de la película. Cuatro teatros y casi todos los cafés de la localidad la exhiben a diario (...).

»Es indudable que el cine, por su baratura y entretenimiento, responde cumplidamente a los intereses del empresario y del público, y que entre otras ventajas, ha creado la afición a los espectáculos.

»Muchas familias cuya norma constante era retirarse al anochecer a su domicilio y no salir hasta el día siguiente, ahora no pueden pasarse sin una sesión de cine antes de entrar en casa.

»Se ha convertido en un artículo de primera necesidad, principalmente para novios y desocupados, que pasan dos horas diarias por muy poco dinero.

»En los presupuestos domésticos cuéntase ya con una partida obligada para esta diversión (...).

»Lo que extraña es como actúa aquí tanto cine cuando apenas queda un forastero; mas hay que advertir que ésta es una capital que efecto de su crecido vecindario y de los resabios que deja la temporada de verano, reúne un número considerable de personas dispuestas a divertirse en todas ocasiones.

»No juzgo aventurado calcular en tres mil de entre cincuenta mil habitantes, un seis por ciento, el número de concurrentes a los espectáculos diarios de la localidad, lo cual da margen para empresas de mayor fuste que los cinematógrafos» (50).

También en 1913 Laffitte se hace eco de la hegemonía del cine norteamericano: «Las películas americanas son todavía las que mayor aceptación tienen». A setenta años vista resulta amargo el optimismo del «todavía» incluido en la frase. Del cine europeo opinaba: «La casa Pathé, es la que ofrece más novedades. Todos los sucesos de actualidad se recogen en sus películas (...)» (51).

Por su parte el cronista anónimo de «El reinado de la peli», lamenta en 1914 el retroceso del teatro frente al cine:

«Los aficionados al teatro tenemos que reconocer que estamos en una pequeña minoría.

»¿Será que no tenemos razón? ¿Estará el arte condensado en esas películas dramáticas en las que chocan los trenes, se incendian las granjas, galopan los caballos y riñen sordas batallas, detectives y ladrones? ¿Será que el público prefiere ver a Kri-Kri atropellar perros, derribar armarios, salir perseguido por mucha gente y tirarse a un río, a oír las exquisiteces de una obra de Benavente bien representada?

»Estamos sumidos en un mar de dudas. Y ello se explica ante esas formidables entradas que todos estos días hay en la sección vermouthe de la Victoria Eugenia y que van a traer conflictos de orden público por falta de local así que terminen las ferias.

»¡Y luego qué ovaciones a las películas como si las pudiesen oír los artistas que están arrollados y encerrados en su cajita!

»Lo dicho: los aficionados al teatro no pasamos de quince en todo San Sebastián! Pero somos los buenos: los que tenemos la razón (...)» (52).

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA



El nuevo Palacio Bellas Artes de San Sebastián se inauguró en 1914. Este local dejó de dar sesiones de cine en 1982.

En 1918 se mantenían en funcionamiento los catorce cines y se decía que «la afición al cine constituye en San Sebastián una enfermedad que ha atacado a todas las clases sociales» (53).

Según Laffite la situación continuaba más o menos igual en 1927:

«La vida donostiarra para los efectos del esparcimiento público, se desliza de cine en cine. Hay ocho en actividad, lo que nos da con un promedio de 250 concurrentes a cada uno, en las tres sesiones, unas 2.000 personas.

»Los domingos se triplica este número. No deja de extrañar que en una población que va ya en los 80.000 habitantes no pueda haber constantemente una compañía de teatro. Pero así es y nos vemos obligados a no hablar más que de cine (...)» (54).

El descenso del número de locales respecto a 1913 y 1918 puede deberse a que en ese periodo se contruyen grandes salas como las del Gran Kursaal, Trueba o Príncipe, lo que conllevaría la desaparición de otras más pequeñas. En cuanto a la menor asistencia del público respecto a 1913, quizá se trate simplemente de un error de apreciación.

De la importancia adquirida por el cine en Bilbao como espectáculo de masas da cuenta *El Liberal* en 1925:

«El espectáculo cinematográfico comparte con el fútbol el imperio de la moda. Muchos días las salas son insuficientes para contener a las muche-

dumbres de espectadores (...) Muchos motivos contribuyen a esta victoria definitiva del espectáculo cinematográfico: el precio relativamente modesto de la localidad; la variedad de las películas de una misma sección; la variedad de escenarios de una misma pantalla (...); los ejercicios de audacia inverosímil que parecen agilidades de dioses de la fuerza; la penumbra que es siempre querida por los enamorados y por la multitud que encuentra una manera cómoda de asistir a un ameno espectáculo público sin necesidad de cambiar la *toilette* (...)» (55).

II.6. EL CINE, UN ESPECTACULO PELIGROSO PARA ELCUERPO Y EL ESPIRITU.

La popularidad creciente del espectáculo cinematográfico fue despertando también de modo creciente la preocupación de moralistas, biempensantes y poderosos del mundo entero. Qué no decir de un país como éste, donde el conservadurismo y la religión católica estaban fuertemente arraigados. Los peligros del cinematógrafo fueron anunciados a los cuatro vientos.

Uno de estos peligros, el de los incendios, servía incluso para establecer analogías entre el cine y el infierno. La alta inflamabilidad del celuloide, lo rudimentario de los aparatos de proyección y la falta de condiciones adecuadas en los locales de exhibición, dieron lugar a infinidad de sustos y a más de una tragedia. La más grande de ellas tuvo lugar en París, en el Bazar de la Caridad, donde se celebró en 1897 una función benéfica que dejó entre las cenizas a más de 130 cadáveres, haciendo que muchas voces se alzaran pidiendo la prohibición del cinematógrafo.



Fachada principal del Teatro Circo de Bilbao en 1912



Víctimas de la catástrofe del Teatro Circo de Bilbao

Paradójicamente, en Euskadi, el miedo al infierno causó más estragos que el infierno mismo. El 24 de noviembre de 1912, en una sesión de cine del Teatro Circo del Ensanche de Bilbao, alguien lanzó una falsa alarma de incendio. El público buscó precipitadamente la salida y el resultado fue de 46 víctimas, en su mayoría niños situados en localidades de galería, muertos por asfixia (56).

Incendios reales, pero sin víctimas, hubo bastantes. En 1907 tuvo lugar en el cine Novedades (Boulevard) de San Sebastián un incendio por inflamación de la película que dio origen al Reglamento Municipal para la instalación de cinematógrafos de 1908 (57). Por causas diversas desaparecieron también en incendios, el Teatro Circo y el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián en 1913 (58). En Pamplona el incendio del cine Belloc (antes Teatro Circo Labarta), en 1915, condujo a la clausura del cine Novedades por orden del Gobernador Civil (59). Y cerrando el círculo de la desgracia que perseguía a los «Teatro Circo», en 1925 le tocó el turno al de Vitoria (60).

Otro de los riesgos que debían de afrontar los pioneros del consumo cinematográfico era el de los «accidentes oculares». Con este título se publicó en 1910 en la revista *Novedades* un artículo redactado en términos científicos, en el que se señalaba que «el cinematógrafo podía ser causa de

alteraciones fisiológicas inesperadas. Por suerte no muy graves» (61). Alfredo Laffitte señalaba por su parte que el daño que el cine causaba a la vista era motivo de «gran contentamiento para los oculistas» (62).

Pero el mayor alegato contra el cine lo lanzó un jesuita que bajo la firma «R» publicó una larga serie de extensos artículos en *La Gaceta del Norte* de Bilbao en 1915 (63). Tras reconocer algunas de las virtudes del cine para la diversión popular, pasaba a explicar con detenimiento los males físicos que ocasionaba. Además de ser «un gran peligro para la vista», el cine era perjudicial para la salud porque su contemplación se realizaba en un salón frecuentado por mucha gente. También producía «desarreglos nerviosos, por su propia naturaleza». Este último dato tenía una gran base empírica: «Muchas veces el espectador habrá agotado en una hora el caudal de energías que le hubiera bastado, en condiciones normales para un semana».

Pero aún había más. En análisis sistemático, «R» diseccionaba a continuación el influjo del cine sobre la imaginación, el entendimiento y la voluntad. «En la imaginación, el cine tal como se usa, sin moderación ni templanza, por fuerza ha de producir graves daños (...) peligro de delirio, de alucinación constante, de sueños exagerados, de manías, de locuras, de excitaciones malsanas». Para el entendimiento, «una fantasía exagerada»



-¿Te ha gustado la película. Tomasín?

-Mucho mamá... Un hombre y una mujer corrian y saltaban y luego se abrazaban.. ¡Como papá y la criada!

(Del «diario republicano» *La Voz de Guipúzcoa*. 27 de noviembre de 1924)

como el cine no era nada buena pues conducía a «la parálisis del raciocinio y la irracionalidad del pensamiento». Pero «donde más estragos causa y ha de causar el cine es en la voluntad», pues «la sensualidad, la pasión brutal, la vehemencia amorosa o irritada reinan en la *película*».

Más adelante «R» observaba que «el pueblo es bruto siempre y pide lo que halaga sus instintos brutales; y cuando el pueblo bruto clama y ruge, los espirituales y decentes se callan». Finalmente abogaba por un fuerte endurecimiento de la legislación censora de 1913.

Claro que semejante discurso no era tan sólo el fruto de la mente calenturienta de un sacerdote integrista o de la línea editorial de un periódico más o menos reaccionario. Existía previamente, un caldo de cultivo que hacía lógica la difusión de este tipo de diatribas. Algunos datos aislados pueden servir para corroborarlo.

Ya en 1807, en Pamplona, se anunciaba un «Espectáculo Pintoresco y Mecánico» (se trataba probablemente de una variante del panorama), indicándose que «todo es muy decente y muy honesto en este espectáculo, por lo que los Señores Eclesiásticos puede asistir a él, y los Preceptores llevar consigo a sus discípulos sin el menor temor» (64).

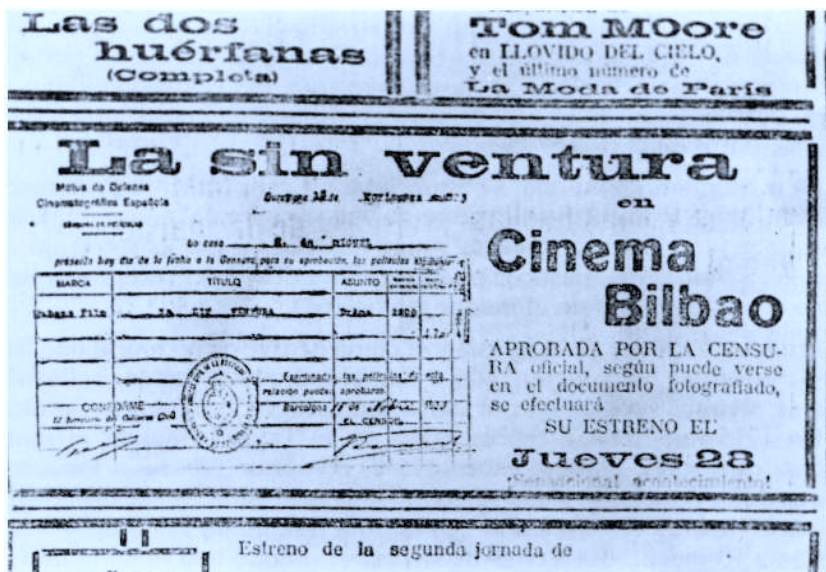
El tremendo poder de la Iglesia y el clima de rigorismo moral que hasta tiempos recientes ha caracterizado a Pamplona puede quedar reflejado a través de algunos sucesos no por extracinematográficos menos significativos. En 1915 mientras se representaba en el Teatro Gayarre el sainete *Ruido de campanas*, algunos espectadores arrojaron piedras a los actores por considerar anticlerical la obra. En 1929 la actuación en el Coliseo Olimpia de la compañía de «varietés» de Josefina Baker con Pompoft y Teddy, y Custodia Romero, «La Venus de Bronce», originó una función litúrgica de desagravio (65).

Resulta también significativo que un periódico como *La Tradición Navarra*, publicara el 7 de julio de 1897 -el cinematógrafo ya se había presentado en Pamplona-, un editorial en la que se clamaba al cielo porque «nuestro pueblo se ha liberalizado (...) ha entrado de lleno, con entusiasmo que aterra, en los caminos de la mentida libertad que esclaviza, del progreso que nos hace caminar hacia atrás, de la ilustración que embrutece». El texto se cerraba implorando a San Fermín para que Navarra vuelva «al camino de la Santa Intransigencia que la hizo grande».

Pero no se trata de endilgar a Pamplona el monopolio de la reacción. El clima moral debía ser muy similar al de Vitoria. Ya ha quedado señalado como *El Diario de Alava* sacó a relucir el calificativo de «pornográfico» con la llegada del cine en 1896.

Las advertencias municipales sobre el carácter saludable de las películas que programaba durante las fiestas de la Virgen Blanca tampoco faltaron. El programa de mano de 1915 anunciaba la proyección de «variadas y morales películas» (66)

Pero el record del celo protector fue batido por un Gobernador Civil de Alava. En 1924, durante la Dictadura de Primo de Rivera, el Gobernador decidió, por cuenta propia, prohibir la asistencia al cine en la provincia a los menores de 15 años que no fueran acompañados de sus familiares. Las disposiciones vigentes en el Estado establecían esa prohibición sólo para los menores de 10 años, en sesiones nocturnas. La protesta de los empresarios de cine vitorianos no sirvió de nada (67).



El visto bueno de la censura podía tener un uso publicitario (*La Gaceta del Norte*, 7 de noviembre de 1929).

Bilbao y San Sebastián participaban de similar ambiente puritano aún cuando razones socioeconómicas hacían inevitable un mayor liberalismo.

En las solicitudes para instalación de cines en San Sebastián durante la primera década de este siglo era frecuente subrayar «la alta moralidad» del espectáculo que se ofrecía (68).

La prensa donostiarra reflejaba la misma preocupación: el viejo Palacio de Bellas Artes anunciaba en 1907 su programación señalando que las películas eran del mejor gusto y «más morales que las que existen en el extranjero» (69). En 1913 el periodista Alfredo de Laffitte destacaba como uno de los inconvenientes del cine «el de presentar asuntos escabrosos que atentan a la moral y dañan a la juventud» (70).

En Bilbao se llegó en 1924 a reproducir en prensa, a título publicitario, el documento de aprobación de la censura del film *La sin ventura* (71).

Ese mismo año la censura provocó en Guernica un tumulto callejero. La supresión de una parte considerable de un film proyectado en el cine Blanco, propiedad del conde de Arana, dio lugar a la reacción airada del público. El periódico bilbaíno *El Liberal* informó así de los hechos:

«A pesar de que la mayoría de los vecinos de este pueblo son gentes que profesan ideas religiosas, ya en diferentes ocasiones y públicamente se han manifestado contra las demasías del clericalismo(...).

«(...)Como la empresa no reintegró a los espectadores el total o parte de la cantidad que habían satisfecho, se armó un jaleo fenomenal. se procedió a desalojar el salón y después a disolver los grupos que se formaron en la calle» (72).

Había sin embargo empresarios que hacían al público responsable de las amputaciones. El gerente del Olimpia de Bilbao Juan Alvarez, se manifestaba así en 1926:

«(...)Aún los besos cinematográficos escandalizaban a nuestro público. ¡Había que tener un cuidado! ...Ahora ya es otra cosa. ¡Lo que han cambiado los tiempos! Entonces se desfiguraban las películas; se reducían a la mitad a fuerza de cortes. Cualquier «cosita», por leve que fuera, había que suprimirla. ¡Demasiado! Todavía se corta pero no es comparable. El Público se ha hecho más tolerante» (73).

Por las mismas fechas la prensa seguía deleitando a sus lectores con jugosas disquisiciones de críticos y moralistas. En 1925 se entabló una polémica entre un periodista de *El Noticiero* de Zaragoza que afirmaba que *Los Diez Mandamientos* de C.B. de Mille era un film protestante, y otro de *El Pueblo Vasco* de Bilbao que defendía su ortodoxia católica. Aducía el segundo que la distribuidora Selecine de Bilbao, que era la que había introducido la película en España, se había preocupado mucho del tema:

«(...) Todos los versículos de la Sagrada Escritura que se citan en los letreros, han sido en la edición española, escrupulosamente confrontados con textos de la Biblia autorizada por la Iglesia Católica, y la casa que tiene en España la exclusiva de esta producción se ha preocupado en conocer el juicio aprobativo de moralistas competentes antes de exhibirla en público» (74).

El jesuita C. María Abad intervino en este teológico asunto terminando por considerar que «la única manera de combatir el cine inmoral es fomentar el cine moral, el cine limpio, pero interesante» (75).

Esta idea había sido llevada a la práctica años antes por grupos de católicos que crearon salas de exhibición acordes con sus valores morales tradicionales. En San Sebastián existían dos salas de este tipo, el cine del Centro Católico (1907) y el Salón de Novedades (1912).

El salón Novedades de la calle Garibay se propuso exhibir películas aptas que sirvieran para contrarrestar el mal efecto que a su entender pro-

ducían otras (76). En esa misma línea de actuación se mantuvo la programación del Novedades hasta su reciente cierre.

Con una intención similar, en las proximidades de la guerra civil, José Antonio Aguirre intentó la compra del cine Buenos Aires de Bilbao, con la ayuda de unos amigos miembros como él de la Agrupación Vasca de Acción Social Cristiana (A.V.A.S.C.). El proyecto fracasó con la llegada de la guerra y José Antonio Aguirre, elegido poco después primer lehendakari de Euskadi, perdió el capital que había adelantado de su bolsillo (77).

Respecto a la actitud de la jerarquía eclesiástica frente al cine, resulta interesante la extensa carta pastoral que Mateo Múgica, obispo de la Diócesis de Vitoria, dio a conocer en 1935. Antes de exhortar a los católicos pudientes a oponer a los cinematógrafos y espectáculos inmorales, cinematógrafos y espectáculos honestos, el obispo lanzó frases de este calibre:

«Esa invención de suyo no es mala, pero la depravación de los hombres la ha convertido en malísima, extraordinariamente mala y pésima (...).

»Si San Gregorio Nacianceno viviera diría que el cine es escuela de toda fealdad y lascivia; Tertuliano diría que es teatro donde tiene el demonio su ocupación y su negocio y San Ambrosio lo llamaría coro de iniquidades (...))» (78).

La preocupación del poder establecido, por las fisuras que el cine pudiera crear en el orden moral también tuvo su correspondencia, aunque al parecer menos intensa, en el terreno político. La razón de esa menor intensidad podría encontrarse en que el cine producido y exhibido en España, al menos en la etapa muda, no se caracterizó precisamente por su oposición al sistema. Más bien todo lo contrario. De todos modos, sigue siendo cierto, tal como señalaron en su día Román Gubern y Domènec Font, que el tema de la censura cinematográfica en España antes del franquismo (la censura de películas nació oficialmente en 1913), está aún por estudiar (79).

Que tampoco había que llegar al cine subversivo para echar mano de la censura, lo demostró el Gobernador Civil de Guipúzcoa en 1914, haciendo publicar una nota en la prensa en la que se comunicaba a todos los cines de la provincia «la prohibición absoluta de exhibir películas que ni de cerca ni de lejos tengan relación con la actual guerra mundial» (80).

El antagonismo entre aliadófilos y germanófilos debió revestir en San Sebastián un fuerte grado de belicosidad. Todavía en 1920, al anunciarse el film *Lo más grande de la vida*, basado en la gran guerra, se rogaba al público, a través de la prensa, que «a pesar de que en la película no se ofende el honor ni los sentimientos de ningún país, evite la demostración de simpatía hacia uno u otro bando beligerante» (81).

Convertir la sala oscura en foro de expresión política debía ser tendencia arraigada en el público donostiarra pues en 1935 se silba a Mussolini y se aplaude a Negus en el cine Novedades (82).

Problemas de censura política existieron también con la escasa producción vasca anterior a la guerra civil. Así el Gobernador Civil de Vizcaya prohibió en 1928 a los hermanos Azcona usar la ikurriña en una escena de *El Mayorazgo de Basterretxe*. Ya en tiempos de la República, la censura hizo retrasar en varios días el estreno de *Euzkadi*, film nacionalista de Teodoro Ernandorena realizado en 1933. Hay que reconocer, sin embargo, que la realización de esta película habría sido impensable durante la dictadura primoriverista. De estos dos casos se habla con más detenimiento en el siguiente capítulo.

II.7. CINE Y ESTRATIFICACION SOCIAL

Aun siendo el cine un espectáculo fundamentalmente popular, no puede afirmarse en términos absolutos que las capas sociales altas le volvieran la espalda.

El sesudo jesuita «R» ya advertía en 1915 que «todo el mundo padece una fiebre altísima de cine (...) Niños y grandes, hombres y mujeres, pueblo y aristocracia, ignorantes y sabios, todos sin excepción se han lanzado sedientos a la luz del cinematógrafo» (83). En esto coincidía el cronista de «El reinado de la peli» en 1918 al decir que «todas las clases sociales estaban tocadas por un enfermedad que era la afición al cine» (84).

De hecho ya desde los primeros tiempos del cine, toda cabeza regia que se preciara mostró un gran interés por el nuevo invento. Era algo absolutamente lógico puesto que las cámaras de cine siguieron sin desmayo todos los movimientos de las monarquías europeas.

En San Sebastián la familia real visitó en varias ocasiones las salas de Rocamora durante la primera década de siglo (85). En julio de 1906 los reyes, infantes y séquito asistieron a una proyección durante casi dos horas y media en el Cosmopolita. Este fue el programa que motivó tan ilustre atención: «*Aventuras de Don Quijote, Pulgarcito, La leyenda de la novia, Un señor que sigue a dos mujeres, Madame Pompon, Historia de un crimen, Maniquí en los retretes, Baile de puñales, Revista de tropas movilizadas, Ladrón en globo aeronauta, Como se pasa matute, Clowns y policías, Hallazgo sospechoso, Travesuras infantiles eludidas, Los perros contrabandista, Viaje de S. M. el Rey a París acompañado de Loubet*». Según la prensa, la Reina Victoria no cesó de reír mientras permaneció en el salón aunque es de suponer se mostrara algo más contenida durante la proyección de *Revista de tropas movilizadas* y *Viaje de S. M. el Rey a París*. Al terminar la sesión el Rey pidió que se le entregaran algunas de las películas (86).

La estratificación social tenía su reflejo en la propia estructura de las salas de cine. En realidad éstas calcaban el modelo arquitectónico de las salas de teatro. Cada uno sabía cuál era su lugar. Palcos, preferencia y butacas para unos, galería, anfiteatro y paraíso para los otros. En 1918 por ejemplo, la galería costaba en San Sebastián, aproximadamente, un tercio del precio de la butaca (87). Los accesos a las diferentes localidades tam-

bién establecían una jerarquía de rango social. El paso a las localidades altas se realizaba por una puerta más pequeña y menos ornamentada. Era el equivalente de «la puerta de servicio». Todavía en la actualidad existen cines que mantienen la tradición.

Claro que también había diferencias entre las distintas salas de cine. Así en 1921 podía leerse en la prensa donostiarra:

«Cuando queremos pasar una hora de mundanismo y de *chic* en un ambiente de té elegante y de *high life* nos vamos al Miramar.

»Cuando queremos pasar una hora de calor de hogar en un ambiente familiar y sencillo, nos vamos al Bellas Artes (...).

»Al entrar en el Miramar sentimos la necesidad de apretarnos el nudo de la corbata y alisarnos el pelo, y en Bellas Artes entramos y salimos sin preocuparnos de la *tenue* (88)».

Mientras el nuevo teatro Bellas Artes de San Sebastián era conocido como Cinematógrafo Popular (89), el Salón Novedades se anunciaba como «bonito salón discretísimo, en el que dan películas para el mundo elegante» (90). También el viejo Bellas Artes se preciaba de ser un local selecto y distinguido (91). Aureliano López Becerra decía del Trueba de Bilbao en 1928 que «cultiva un público muy aristocrático y exigente» (92).

II.8. CINE MUDO. PERO MENOS

Como es bien sabido el «cine mudo» tuvo complementos acústicos diferentes de los proporcionados por las gargantas de los espectadores o por la tosca mecánica de los aparatos de proyección. Explicadores, pianistas, cuartetos, orquestas, fonógrafos y órganos más o menos mecanizados, vinieron a negar la condición silente del cine de los primeros tiempos.

Los explicadores eran unos señores que con mayor o menor locuacidad e ingenio facilitaban verbalmente la comprensión de la imágenes. Los más hábiles conseguían incluso aumentar el dramatismo o la comicidad del film. Hubo algunos que llegaron a alcanzar celebridad local. «Explicas» como Valero en Vitoria, Manolo en Pamplona y Pérez en Bilbao eran personajes populares. Con su voz ronca Valero gritaba junto a la pantalla: «¡El maquinista observa que por boca del túnel sale humo!, ¡el choque es inevitable!» (93).

Pérez por su parte debió impresionar mucho al ministro de gobernación de Canalejas, señor Merino, en un viaje que hizo a Bilbao con motivo de un grave conflicto obrero, puesto que al despedirse de la estación, sólo se le ocurrió decir: «¡Que gran explicador tienen ustedes aquí!» (94). La llegada del sonoro arrumbó a Pérez a la guardarropiá del cabaret «Las Columnas» (95).

En realidad ya antes de la implantación del sonoro los explicadores comenzaron a ser sustituidos por largos letreros que se intercalaban entre las imágenes. Pero la música estaba presente (96).

El cine Miramar de San Sebastián, anunciaba así su inauguración en 1913: «Las películas serán amenizadas por el brillante cuarteto que dirigirá durante todo el verano el notable concertista de violín Clemente Ibarguren» (97).

En el mismo local se llegaron a incluir coros y cantantes solistas. Esto ocurrió en 1924 en el estreno de *Miss Venus*, intentando adaptar la música a las imágenes (98). Algo similar se hizo ese mismo año en el Cinema Bilbao con *Las dos huérfanas* de Edward H. Griffith (99).

Por esas fechas los teatros Albia, Trueba y Olimpia de Bilbao, contaban con sus respectivos sextetos. El repertorio de estas orquestillas surgida del Conservatorio Vizcaíno iba del pasodoble al jazz pasando por Bach, Haydn y Beethoven (100).

Acaso la estabilidad de estas agrupaciones musicales no fuera muy grande pues en 1927 el Coliseo Albia disponía tan sólo de un pianista. Su especialidad eran los tangos. Según cuenta el humorista Aureliano López Becerra «nunca se rindió a la Argentina un homenaje más persistente» (101).

Sobre el cine en San Sebastián en 1927 escribe Alfredo Laffitte:

«Muchas personas a las cuales no gusta el cine, van sin embargo a Miramar y Novedades a oír las respectivas orquestas que ejecutan admirablemente su programa.

»Una novedad introducida en algunos cinematógrafos es un órgano de tipo especial que además de tener los registros sonoros de los instrumentos que se utilizan en los templos, presenta dispositivos nuevos mediante los cuales pueden obtenerse efectos de orquesta sinfónica y con ellos cabe imitar a la perfección el canto de los pájaros, el tableteo del trueno, el sonido de un motor de aviación y diversos efectos de castañuelas, tam tam chino, jazz-band, etc. De uno de esta clase aunque un poco más modesto, está provisto el cine Urumea» (102).

Años antes, en 1924, el Olimpia de Bilbao y el Miramar de San Sebastián proyectaron *Los enemigos de la mujer* de Alan Crosland, realizando simultáneamente, «en vivo», diversos efectos sonoros (explosiones, disparos, etc.), tal como se había hecho en Nueva York, Londres y Barcelona (103). El cronista de *El Pueblo Vasco* de San Sebastián escribía emocionado:

«*Los enemigos de la mujer* es lo mejor que hemos visto en San Sebastián en materia cinematográfica (...) Resulta maravilloso el verismo con que se han logrado los efectos (...).

»Batallas navales, batallas aéreas, batallas campales, dan una idea de realidad jamás sospechada (...) Consiste la novedad en los resultados sonoros que se obtienen mediante unos petardos, cuyo disparo se efectúa eléctricamente, produciendo una explosión instantánea en el momento que se desea.

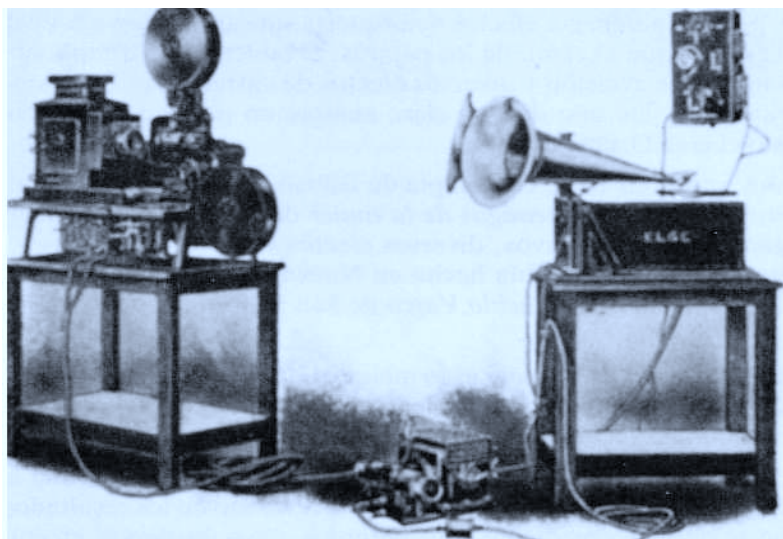
»El momento en que los grandes acorazados se hunden al ser alcanzados por el torpedo de los submarinos y el ruido del agua al ingurgitarlos está logrado con una realidad que el público acepta, sin detenerse a explicárselo por la emoción del momento.

»Lo mismo hemos de decir del disparo de los grandes cañones y sobre todo del desafío a sable entre el Cosaco y el Príncipe. Esta última escena es de una emoción progresiva. El chocar de los aceros, percibido clarísimamente adquiere tal fuerza de verdad, que las figuras parecen salirse del lienzo para adquirir relieve y vida corpórea» (104).

La Voz de Guipúzcoa completaba la información señalando que la orquesta interpretó la música de un conocido compositor catalán, hecha especialmente para el film, siendo muy aplaudida (105).

Un sistema similar debió ser utilizado en 1928 para la reposición de *El gran desfile* en el nuevo Bellas Artes de San Sebastián. La extraordinaria película de King Vidor llevaba el aditamento de «máquinas especiales de producir ruidos, manejadas por directores extranjeros» (106). La prensa no dejó de reconocer que «con esos ruidos característicos resulta mucho más entretenida y emocionante que la primera vez» (107).

De todas maneras hay que decir que lo que propiamente se considera sonido cinematográfico tiene su origen en la misma protohistoria del cine, es decir a finales del siglo XIX. Como quedó dicho al hablar de la presentación del kinetoscopio de Edison en San Sebastián, la danza serpentina de Mlle. Fuller estaba sincronizada con la música de un fonógrafo.



Cronophone Gaumont. Sistema de sincronización mediante discos similar al presentado en San Sebastián en 1907.

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

Entre las numerosas tentativas realizadas para llegar a lo que se entiende por cine sonoro puede mencionarse el Chronomecophone Gaumont que en 1907 se presentó en el viejo Bellas Artes de San Sebastián: «Con su potente bomba amplificadora de voces es la última y más completa perfección, sin rival, del cinematógrafo viviente» (108). Tendrían que transcurrir, sin embargo, más de veinte años para que las condiciones industriales y económicas permitieran la implantación del cine parlante en el mundo.

En 1927 la prensa bilbaína publicó el siguiente anuncio: «El mayor acontecimiento del siglo XX. Películas habladas (sin fonógrafo). La voz humana fotografiada. No dejen de acudir al Coliseo Albia» (109). Se trataba del sistema Fonofilm de sonido óptico, patentado por el norteamericano Lee de Forest quien había llegado a Europa buscando apoyo financiero para su industrialización. Con este propósito realizó varias demostraciones en Inglaterra y en España sin conseguir encontrar inversores. La primera sesión efectuada en Bilbao tuvo lugar el 22 de noviembre -justo siete días después de la demostración realizada en el Nuevo Teatro de Vitoria-, y *El Pueblo Vasco* comentó que el público «recibió con aplausos y la proyección, comentando muy favorablemente el invento, que mejorado en lo sucesivo transformará completamente el cinematógrafo» (110).



El sistema Fonofilm se presenta en San Sebastián (*La Voz de Guipúzcoa*, 15 de diciembre de 1927)

Quince días más tarde llegaba el Fonofilm al Teatro Príncipe de San Sebastián. Entre las películas programadas figuraban: «Discurso del ministro cubano M. de Céspedes, dirigiendo su felicitación al inventor; Fado portugués *Ainda mais*, por Conchita Piquer; *Titina*, fox-trot, por la célebre orquesta americana Ben Bernis; Escenas de la célebre ópera *Rigoletto* cantadas por Eva Leonis, primera tiple del Teatro Metropolitan de Nueva York (...» (111). A los dos días se cambió el programa: «Discurso de Don E. Uranzadi gerente de la Hispano Forest Fonofilm S.A.; Un viaje a Long Island donde aparecen animales con su habitual expresión (...» (112).

Pero hasta finales de 1929 los sistemas de sonorización no empezaron a instalarse de modo definitivo en las salas de proyección del País Vasco. El 7 de noviembre el Teatro Buenos Aires de Bilbao estrenó «la película hablada y sonora» *El arca de Noé* de Michael Curtiz. Julio Herrero señaló en *La Gaceta del Norte* que «con este nuevo invento se enriquece el arte del cinematógrafo en un cine por cien». Tras precisar que su instalación había costado a la empresa 180.000 pesetas, el cronista dejó constancia de lo «molesto y deprimente» que resultaba tener que escuchar los diálogos en inglés para ser luego traducidos, como en el cine mudo, mediante un cartel (113).

HOY...!!!

El mayor espectáculo de todas
las Edades con la superproducción
Warner Bros, «Exclusivas Diana»

**EL ARCA
DE NOE**

PELICULA HABLADA Y SONORA
por Dolores Costello y George O'Brien,
que, en función de gana, presentará
por primera vez en Bilbao el

TEATRO BUENOS AIRES
VEA...! OIGA...! SANCIONE...!

El Teatro Buenos Aires de Bilbao inaugura su instalación sonora en 1929 (*La Gaceta del Norte*, 7 de noviembre de 1929).

II.9. CINE INFANTIL Y DIDACTICO

Tan sólo una referencia sobre cine infantil hemos podido localizar con anterioridad a los años veinte. Miguel Valdivieso, vecino de Bilbao, fué autorizado por el Ayuntamiento de la Villa en 1916 para instalar una cabina de proyección de hormigón armado en el parque de recreo Recalde Park, con objeto de dar sesiones al aire libre «para solaz y recreo de los niños» (114).

Hacia 1920 comienzan a verse en la prensa vasca artículos que especulan sobre las grandes posibilidades del cine en la enseñanza. Acaso por influencia de estos estímulos la Junta de Instrucción Pública de la Diputación de Vizcaya tomó en diciembre de 1925 el acuerdo de adquirir en Madrid un aparato de la casa Pathé para «proyecciones instructivas con destino a las Escuelas de barriada» (115).

En el libro *Las escuelas de barriada en Vizcaya* publicado en 1930 se señala que las escuelas disponían de proyectores y en ocasiones se organizaban sesiones de cine (116). La Diputación compró a la casa Kodak en 1931 catorce películas, predominando títulos de carácter informativo como *Tumbas y templos de faraones*, *Un siglo de progreso ferroviario* o *Vida animal en el mar*. También había un lugar para la expansión: *Felix por radio* y *Pan de Higos hace un viaje a la Luna* (117).

Alguna conexión hubo de tener esta experiencia con la iniciada en julio de 1928 por la Caja de Ahorros Vizcaína organizando proyecciones de cine pedagógico en las escuelas de la provincia (118). El tema del cine en la enseñanza estaba al parecer muy vivo en esos tiempos. Precisamente el año anterior llegó a Bilbao, Gabriel Ricardo España, fundador de una entidad denominada Cine Escuela, realizando exhibiciones gratuitas para su promoción (119). 1927 es también el año en el que se celebra el I Congreso Internacional de Películas Escolares en Basilea (120) y en el que la firma Kodak pone en el mercado con gran alarde publicitario, sus cámaras tomavistas, proyectores y películas para «colegios, sociedad y familia» (121).

La revista *Vizcaya social*, órgano de difusión de la Caja de Ahorros Vizcaína, informaba en 1928:

«Ya está en marcha nuestra obra de llevar el cinematógrafo a las escuelas.

»En los pasados meses hemos tenido la satisfacción de implantar este nuevo procedimiento de amplia y gratísima instrucción, mostrando a los niños todo el poder educativo de selectas películas aleccionadoras, que encierran la gran virtud de enseñar deleitando» (122).

La experiencia debió durar al menos hasta 1930 puesto que ese año la Caja tenía asignado un presupuesto de 5.000 pesetas para «cine escolar» (123).

En colaboración con la Dirección General de Agricultura la Caja de Ahorros Vizcaína realizó también en 1928, proyecciones didácticas para la mejora de la agricultura y la ganadería, en distintos pueblos de la provincia. Expertos del Estado y de la Diputación recorrieron Vizcaya en un automóvil que además de proyector de cine llevaba un pequeño laboratorio con el que realizar *in situ* análisis de tierras, abonos y semillas. Era lo que se denominó entonces Cátedra Ambulante (124).



Automóvil de la Cátedra Ambulante de Agricultura.

Las películas se adquirieron a firmas francesas y americanas. Entre ellas estaban las siguientes:

»*La buena y la mala lechera*, proyección que presenta la selección de las buenas vacas, alimentación, alojamiento, higiene y curación de las enfermedades.

»*El ciclo del huevo*, notable película de propaganda avícola, que comprende la formación del huevo, cuidado de los polluelos, selección de razas.

»*El reino de las abejas*, que abarca la muy curiosa formación de colmenares, la vida y trabajo de la abeja, producción de la miel.

»*La cría del gusano de seda*, amenísima y muy práctica presentación del desarrollo de la sericultura, desde la cría del gusano de seda hasta el aprovechamiento industrial de su importante riqueza.

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

»*La poda de árboles frutales*, de un gran valor práctico que enseña como se debe efectuar la poda de los árboles frutales, en sus principales variedades.

»Además se exhibirán interesantes proyecciones fijas de asuntos ganaderos y cerealista del país» (125).

La Caja de Ahorros Vizcaína llegó a encargar a la casa Kodak la realización para la «Cátedra Ambulante» de diversas películas sobre temas agropecuarios bajo la dirección de Andrés Arzadun y Alvaro Arciniega, técnicos de la Diputación de Vizcaya (126). Al menos se realizaron dos películas en 1928: «una dedicada exclusivamente a la ganadería y otra con interesantes temas de apicultura y arboricultura» (127).

La misma Caja de Ahorros tenía el proyecto de dotar a las escuelas de artes y oficios de Vizcaya de aparatos de proyección fija y móvil «para complemento de su enseñanza profesional»; pero se desconoce si llegó a llevarse a la práctica (128).



Proyección de una película en la Escuela Municipal de Amara (San Sebastián. 1928)

También San Sebastián conoció el cine pedagógico en 1928 de la mano de una entidad de ahorro. La Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, con el propósito expreso de aunar «instrucción y deleite», adquirió 35 proyectores de 16mm y un número igual de películas de la casa Kodak (otros títulos serían accesibles mediante alquiler), para su uso en las escuelas municipales de la ciudad (129).

La Caja publicó dos catálogos con los títulos de las películas disponibles, clasificadas como «Instructivas», «Vulgarización científica», «Cómicas», «Geográficas», «Dibujos animados» (Gato Felix) y «Cómicas infantiles» (130).

En el reglamento publicado para el empleo del material se especificaba que «las proyecciones se darán una vez por semana en cada escuela, y en cada sesión se proyectarán dos películas de quince minutos de duración cada una» (131). La caja se reservaba el derecho de proyectar «películas relacionadas con el ahorro o la economía doméstica» (132).

La sesión inaugural se hizo el 29 de noviembre de 1928 en el Teatro Principal. Al igual que ocurre con las experiencias vizcaínas del cine escuela y Cátedra Ambulante, se desconoce cuanto tiempo duró.

Otro proyecto de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, surgido igualmente en 1928, fue el de introducir en las escuelas un método audiovisual «para el estudio de idiomas extranjeros». Era un método denominado «Roston o de la naturaleza», en el que se combinaban los discos y el cine (133). Se ignora si llegó a materializarse.

Las experiencias de cine didáctico reseñadas tuvieron como malogrado precedente la linterna mágica de Carlos San Gregorio y son probablemente las primeras actividades de este tipo realizadas en España.

NOTAS - CAPITULO III

(1) «La Unión Vascongada», 6 de julio de 1895. La célebre bailarina Loie Fuller actuó en San Sebastián en 1922 y 1924 («La Voz de Guipúzcoa», 29 de agosto de 1922 y 6 de septiembre de 1924). Según Manuel Celaya, *La Verbena de la Paloma* había sido estrenada en Madrid y Barcelona pero era desconocida todavía en San Sebastián (*Fragmentos de la biografía de un nonagenario dedicados a una nonagenaria*, Cajas de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián 1970, p. 140). Además de los fragmentos de ópera y de *La Verbena de la Paloma*, se podían oír cuplés de la Granier y de Paulus, varias canciones cantadas por Lasalle y el último discurso pronunciado por Carnot en Lyon («La Voz de Guipúzcoa», 6 de julio de 1895).

(2) Carlos Fernández Cuenca, *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, nº 1, Madrid, 1959, p. 14.

(3) Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p.27. Los reyes de España llegaron a San Sebastián el 17 de julio de 1896.

(4) «La Gazette Illustrée de Biarritz, Saint-Jean-de-Luz et des Pyrénées», 31 de julio de 1896.

(5) El hecho de que esta película no figure en los catálogos de los films de Lumière, no quiere decir que no existiera. Ocurre lo mismo con la película que Promio filmó en Madrid recogiendo la salida de las alumnas del colegio de San Luis de los Franceses del cine instalado en la Carrera de San Jerónimo (C. Fernández Cuenca, *op. cit.*, pp. 11-12).

(6) «Le Courrier de Bayonne», 30 de julio de 1896.

(7) «Le Petit Bayonnais», nº 45, 6 de agosto de 1896.

(8) «La Unión Vascongada», 8 de agosto de 1896.

(9) Luis Murugarren, *Primeros tiempos del cine en San Sebastián*, «Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País», Año XXXIX, Cuadernos 1º y 2º, 1983, p. 394.

(10) «La Unión Vascongada», 7 de agosto de 1896.

(11) «El Noticiero Bilbaíno», 9 de agosto de 1896.

(12) C. Fernández Cuenca, *op. cit.*, p. 18, Eduardo Jimeno (hijo) está considerado como el primer operador español, por ser autor de la filmación en 1896 de *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza*.

(13) «El Eco de Navarra», 25 de octubre de 1896.

(14) Posiblemente se trataba del número de la bailarina Annabelle agitando largos velos a la manera de Loie Fuller, primer film en color, realizado por Edmon Kuhn (operador de los estudios Edison) y coloreado por su mujer (Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, Madrid, 1972, p. 15).

(15) «El Eco de Navarra», 27 de octubre de 1896. Sobre las proyecciones del cinematógrafo Lumière que el señor Iranzo dió en Tudela (proximidades de la Semana Santa) y Pamplona (Sanfermines), véase «El Aralar», 6 de julio de 1897 y Tiburcio de Okabio, *Iruñerías*, «Diario de Navarra», 22 de octubre de 1950.

(16) «El Anunciador Vitoriano», 3 de noviembre de 1896.

(17) *Ibidem*.

(18) «El Anunciador Vitoriano», 9 de noviembre de 1896.

(19) «El Diario de Alava», 10 de noviembre de 1896.

(20) Luis Murugarren, *¡Allá películas! (Orígenes del cine en San Sebastián)*, «El Diario Vasco», 17 de octubre de 1976.

- (21) Alvaro del Valle de Lersundi, *San Sebastián y la segunda época de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, en «Curso breve sobre la vida y milagros de una ciudad», San Sebastián, 1965, p. 35-36.
- (22) Acta de la Junta de Gobierno de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, 19 de noviembre de 1900.
- (23) «La Gazette Illustrée de Biarritz, Saint-Jean-de-Luz et des Pyrénées», 18 de septiembre de 1896.
- (24) A. Laffitte, *Cinematografomanía*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 20 de octubre de 1913.
- (25) *Guía de San Sebastián 1919-1920*, Sindicato de Iniciativa y Propaganda, San Sebastián, 1919.
- (26) Venancio del Val, *Primeros tiempos del cine en Vitoria*, «Cine Crítica», diciembre de 1970, Vitoria, p. 16.
- (27) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección A, Neg. 15, Serie IV, Libro V, Exp. 2.
- (28) Archivo Municipal de Bilbao, 1916, 5a, 367-33.
- (29) Venancio del Val, *op. cit.*, p. 16.
- (30) José Joaquín Arazuri, *Historia de los Sanfermines*, T.I., J.J. Arazuri, Pamplona, 1983, p. 105.
- (31) *Cosas de ayer. Las antiguas ferias y la implantación del cine*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 1 de agosto de 1928.
- (32) C. Fernández Cuenca, *op. cit.*, p. 18.
- (33) V. del Val, *op. cit.*, p. 16; Esteban Calle Iturrino, *Historia del cine en Bilbao*, «Bilbao en fiestas», Bilbao, 1967, p. 117; Jokintxo Illundain, *Cinematógrafo*, «Pregón», julio de 1946.
- (34) José S. de Ocaña, *Calidoscopio barraquero*, «Pregón», julio de 1947.
- (35) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección B 1, Neg. 2, Libro 5, Exp. 1; «Novedades», 25 de septiembre de 1910; A. López Echevarrieta, *El cine en Vizcaya*, Temas Vizcainos, nº 35, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1977, p. 10; J. Illundain, *op. cit.*
- (36) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 15 de septiembre de 1919.
- (37) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección A, Neg. 15, Libro 7, Exp. 5.
- (38) Esteve Rimbau, *Hollywood en silencio (I)*, «Dirigido por...», nº 100, enero, 1983, p. 40.
- (39) Julián del Valle, *Teleobjetivo discreto*, J. del Valle, Bilbao, 1969, p. 105.
- (40) Archivo Municipal de San Sebastián, sección BI, Neg. 2, Libro 5, Exp. 1.
- (41) Esteban Calle Iturrino, *Historia del cine en Bilbao*, «Bilbao en fiestas», Bilbao, 1967, p. 121.
- (42) A. López Echevarrieta, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?* Mensajero, Bilbao, 1982, p. 231 y ss. Sobre el Olimpia véase también: «El Pueblo Vasco», Bilbao, 20 de enero de 1923 y «El Liberal», 8 de octubre de 1926.
- (43) «El Anunciador Vitoriano», 3 y 4 de noviembre de 1896. C. Fernández Cuenca señala (*op. cit.*, p. 28), que en Madrid el cine fue suplemento de programas de género chico en los teatros, Romea (desde el 30 de octubre de 1896), Apolo y de la Zarzuela.
- (44) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 1 de agosto de 1928.
- (45) Nota de José María Ferrer (sin referencia precisa).
- (46) «El Pueblo Vasco», San Sebastián 15 de julio de 1924.
- (47) «La Voz de Guipúzcoa», 27 de julio de 1930.
- (48) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 26 de agosto de 1912.
- (49) A. Laffitte, *Notas de la vida donostiarra*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 27 de mayo de 1913.
- (50) A. Laffitte, *Notas de la vida donostiarra*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 20 de octubre de 1913.
- (51) A. Laffitte, *Notas de la vida donostiarra*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 10 de noviembre de 1913.
- (52) «La Voz de Guipúzcoa», 30 de septiembre de 1914.
- (53) *El reinado de la peli*, «La Voz de Guipúzcoa», 14 de mayo y 16 de junio de 1918.
- (54) A. Laffitte, *Notas de la vida donostiarra*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 29 de noviembre de 1927.

II. LOS INICIOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

- (55) *Salvajes sin aro*, «El Liberal», 18 de febrero de 1925.
- (56) A. López Echevarieta, *Cine vasco...*, pp.20-22.
- (57) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección BI, Neg. 2, Libro 5. Exp. 2.
- (58) A. Valle de Lersundi, *art. cit.*
- (59) José Joaquín Arazuri, *Pamplona estrena siglo*, Col. Diario de Navarra, Ediciones y Libros S.A., Pamplona, pp. 78-79.
- (60) A. Suarez Alba, *40 años del cine en Vitoria*, «Cine Crítica», nº 265, 1970, Vitoria, p. 17.
- (61) B.M.J. *El cinematógrafo: accidentes oculares*, «Novedades», 13 de febrero de 1910.
- (62) A. Laffitte, *Notas de la vida donostiarra*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 20 de octubre de 1913.
- (63) R., *De Cinematógrafo*, «La Gaceta del Norte», 14, 14, 17, 22, 24 de mayo de 1915.
- (64) V. Galbete, *Disquisición joco-seria sobre atracciones de feria*, «Pregón», nº 12, julio de 1947.
- (65) José María Corella, *Teatro en Pamplona*, Temas de Cultura Popular, nº 116, Diputación de Navarra, Pamplona pp. 26-29. En los años 50 la situación no debía ser muy diferente puesto que los clérigos pamploneses protestaron por el «bayón» que Silvana Mangano bailaba en el film de Alberto Lattuada *Ana* (1955). Sobre el ambiente conservador de la Navarra de comienzos de siglo, véase el interesante libro de Ramón Lapesquera: *Navarra insólita*, Ed. Pamiela, Pamplona 1984.
- (66) V. del Val, *art.cit.*
- (67) «Heraldo Alavés», 3 de noviembre de 1924, y «La Libertad», 8 de noviembre de 1924.
- (68) Archivo Municipal de San Sebastián, Sección BI, Neg. 2; sección A, Neg. 15.
- (69) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 10 de julio de 1907.
- (70) «El Pueblo Vasco», San Sebastián 20 de octubre de 1913.
- (71) «La Gaceta del Norte», 26 de febrero de 1924.
- (72) «El Liberal», 30 de diciembre de 1924.
- (73) «El Liberal», 8 de octubre de 1926.
- (74) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 25 de enero de 1925.
- (75) *Ibidem.*
- (76) Nota de Luis Murugarren (sin referencia precisa). El Novedades se inaugura el 20 de diciembre de 1912.
- (77) Correspondencia mantenida con Juan María Aguirre, 17 de febrero y 28 de junio de 1983.
- (78) «Euzkadi», 20, 23, 24, 27, 29 y 30 de marzo de 1935.
- (79) Román Gubern-Domènech Font, *Un cine para el cadalso*, Euros, Barcelona, 1975, p. 10.
- (80) «La Voz de Guipúzcoa» 30 de septiembre de 1914.
- (81) Diciembre de 1920. Nota de José María Ferrer (sin referencia precisa).
- (82) Nota de Luis Murugarren (sin referencia precisa).
- (83) «La Gaceta del Norte», 13 de mayo de 1915.
- (84) «La Voz de Guipúzcoa», 14 de mayo de 1918.
- (85) «Novedades», nº 66, 25 de septiembre de 1910.
- (86) Luis Murugarren, *Primeros tiempos del cine en San Sebastián*, «Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País», Año XXXIX, Cuadernos 1º y 2º, p. 397.
- (87) «La Voz de Guipúzcoa», 2 de mayo de 1918.
- (88) Harold, *Las tardes del cinema*, «La Voz de Guipúzcoa» 11 de diciembre de 1921.
- (89) 1 de octubre de 1919. Nota de José María Ferrer (Sin referencia precisa).
- (90) *Guía de San Sebastián 1923-1924*, Sindicato de Iniciativa y Propaganda, San Sebastián, 1923.
- (91) Archivo de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (recortes de prensa).
- (92) A. López Becerra, *Ha llegado el Sr. López (ensayo de guía humorística del Bilbao de 1928)*, La Editorial Vizcaina, Bilbao, 1943, p. 101.
- (93) V. de Val, *art. cit.* y J.J. Arazuri, *op. cit.*, p. 77.
- (94) E. Calle Iturrino, *art. cit.*, p. 121.

- (95) J. del Valle, *Teleobjetivo discreto*, Bilbao, 1969, p. 123.
- (96) «El Pueblo Vasco». San Sebastián, 1 de agosto de 1928.
- (97) «La Voz de Guipúzcoa», 1 de agosto de 1913.
- (98) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 3 de diciembre de 1924.
- (99) «La Gaceta del Norte», 15 de febrero de 1924.
- (100) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 8 de diciembre de 1923; «La Gaceta del Norte», 15 de abril de 1924; «El Liberal», 10 de marzo de 1925.
- (101) Desperdicio y Asterisco, *De compras con mi mujer*, La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1927, p. 15. Desperdicio y Asterisco era el seudónimo de A. López Becerra.
- (102) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 17 de mayo de 1927.
- (103) «La Gaceta del Norte», 19 de octubre de 1924 y «La Voz de Guipúzcoa», 6 de noviembre de 1924.
- (104) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 6 de noviembre de 1924.
- (105) «La Voz de Guipúzcoa», 6 de noviembre de 1924.
- (106) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 28 de septiembre de 1928.
- (107) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 29 de septiembre de 1928.
- (108) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 10 de junio de 1907.
- (109) «El Noticiero Bilbaíno», 23 de noviembre de 1927.
- (110) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 23 de noviembre de 1927.
- (111) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 15 de diciembre de 1927.
- (112) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 17 de diciembre de 1927.
- (113) «La Gaceta del Norte», 8 de noviembre de 1929.
- (114) Archivo Municipal de Bilbao, 1916, 5ª, 367-33.
- (115) Archivo Administrativo de la Diputación de Vizcaya, Sección Educación, carpeta 940.
- (116) P. Zufia. *Las escuelas de barriada en Vizcaya*, Diputación de Vizcaya, 1930.
- (117) Archivo Administrativo de la Diputación de Vizcaya, Sección Educación, Carpeta 940.
- (118) «Euzkadi», 10 de julio de 1928.
- (119) «El Liberal», 19 de febrero de 1927.
- (120) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 20 de abril de 1927.
- (121) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 5 de diciembre de 1927. La publicidad de Kodak aparece en la prensa aún con más insistencia en 1928. El proyector Pathé Kok «ideal para colegios, casino, etc.» y las películas de la misma casa, se anuncian en Bilbao y San Sebastián en 1914 («Euzkadi», 10 de mayo de 1914; «Novedades», nº 259, 7 de junio de 1914). La publicidad del proyector tomavistas Pathé Baby se hace en la prensa de Bilbao desde comienzos de 1924 («El Noticiero de Bilbao», 4 de enero de 1924; «El Pueblo Vasco», 5 de enero de 1924). Las películas Pathé Baby se anuncian a finales de 1924 («El Pueblo Vasco», San Sebastián, 30 de diciembre de 1924).
- (122) *La enseñanza del cinematógrafo en las escuelas*, «Vizcaya social», nº 24, julio-agosto 1928.
- (123) «Vizcaya social», nº 32, mayo de 1930, p. 9.
- (124) *Nuestra caja, funda una cátedra de agricultura*, «Vizcaya social», nº 21, enero-febrero de 1928, p. 7.
- (125) *La Cátedra ambulante de agricultura*, «Vizcaya social» nº 22 marzo-abril de 1928, p.9.
- (126) «Vizcaya social», nº 24, julio-agosto de 1928.
- (127) *Por nuestra agricultura y ganadería*, «Vizcaya social», nº 26, noviembre-diciembre de 1928, p.17.
- (128) «Vizcaya social», nº 24, julio-agosto de 1928.
- (129) *Album conmemorativo de la inauguración del cine pedagógico en las escuelas municipales de San Sebastián*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1928.
- (130) Luis Gómez Mesa, *Cine pedagógico en las escuelas municipales de San Sebastián*, «El Diario Vasco», 14 de septiembre de 1975.
- (131) *Album conmemorativo*..
- (132) *Ibidem*.
- (133) *Ibidem*.

III. LA PRODUCCION

III.1. ETAPA MUDA (1896-1930)

Si bien la exhibición cinematográfica conoció en Euskadi un rápido desarrollo, el paso a la producción fue más tardío y endeble. Entre las razones que sirven para explicar este hecho se hallan las limitaciones culturales derivadas del liviano peso demográfico de los núcleos urbanos. Aún cuando el desarrollo industrial de Vizcaya y Guipúzcoa, iniciado en el último tercio del siglo XIX, trajo consigo una corriente migratoria que supuso un gran incremento en la población, el número de habitantes de las ciudades de mayor tamaño nunca fue muy alto: Bilbao, megalópolis vasca, pasó de 80.000 habitantes en 1900 a 160.000 en 1930. Estas exiguas proporciones hacen comprensible, por la ley de la oferta y la demanda, que espectáculos que incidieron directamente en la conformación del cine de los primeros tiempos, como fueron el *music-hall*, la pantomima, el vodevil o el melodrama, tuvieran aquí un escaso desarrollo. Faltaba pues un caldo de cultivo que proporcionara las condiciones mínimas para dar el salto a la producción cinematográfica.

Sea como fuere, lo cierto es que el capital vasco no mostró interés por la producción de películas. El historiador Fernando Méndez-Leite expresaba este hecho del siguiente modo: «Bilbao es cuna de grandes negocios, de grandes negociantes, pero el cine no tienta, no acaba de tentar a los financieros o grupos capitalistas de la industriosa y fabril ciudad de los Altos Hornos (...) El cine como industria propia no se tomaría nunca en serio allí» (1).

El cine que se consigue realizar en Euskadi será en su mayor parte producto del tesón de individuos y pequeños grupos que suplen con notable dosis de coraje las limitaciones de presupuesto y conocimiento filmico. la actividad cinematográfica no se plantea como un proceso industrial de producción y comercialización, sino que presentará características de trabajo artesanal. Puede adelantarse que estos rasgos definitorios no se ciñen exclusivamente al periodo del cine mudo.

III.1.1 Toma de contacto

La fuerza de atracción de las imágenes cinematográficas arrancadas del propio entorno fue ya intuida por los hermanos Lumière. Sus representantes, enviados a diferentes puntos del globo, no se limitaron a proyectar vistas de París o Lyon sino que filmaron acontecimientos o aspectos más o menos típicos de los lugares que visitaban ofreciéndolos seguidamente, en blanco y negro, a sus habitantes. Así, Eugène Promio operador nómada al servicio de los Lumière, filma en el verano de 1896, la llegada de los reyes a San Sebastián y varios rincones de atractivo turístico de Biarritz, para dar días después, en esta última ciudad, la primera sesión de cine efectuada en el País Vasco.

La fascinación que el cine ejercía como mágico espejo de luces y sombras fue captada ya en 1908 por exhibidores locales como Rocamora en San Sebastián, quien solicitó a la casa Pathé el envío desde París de un operador para filmar las fiestas de la ciudad y poder así ofrecerlas retrospectivamente en su local (2). Ese mismo año en el antiguo Teatro Bellas Artes de San Sebastián se proyectaron *El carnaval de San Sebastián en 1908*, *Jura de Bandera en San Sebastián 1908* y *Regatas Reales en San Sebastián en 1908* (3). Por esas fechas (1908-1909), el empresario Saraldi de Pamplona exhibe, según cuenta Jokintxo Illundain, una película de las fiestas de San Fermín que «gustó mucho por la novedad y porque se veía a mucha gente conocida» (4).

Para 1911 existía ya en Bilbao una sucursal de Pathé Frères que al menos en un primer momento, parece que se dedicó sólo al alquiler de películas y a la venta de aparatos (5). Es posible que tal como ocurriera en los años veinte, en esta segunda década del siglo trabajaran para esa u otras casas, operadores locales, pero no hay constancia de ello.

La prensa donostiarra anunciaba en 1912 que la casa Pathé iba a realizar una película por encargo del viejo Teatro Bellas Artes filmando la ciudad desde la plataforma delantera de un tranvía. La noticia hizo que multitud de personas se situaran a lo largo del itinerario anunciado para salir en la pantalla. La película se reveló en París y se estrenó diez días más tarde con el título *San Sebastián en tranvía* (6). Según el cronista de *La Voz de Guipúzcoa*, «muchísimas personas de las que presenciaban la «pelí» al verse en ella reproducidas estallaban en admiraciones y gritos de entusiasmo y alegría, y cada sección fue una continua algaraza» (7).

Todavía en los años veinte existirán -al menos en San Sebastián- empresas exhibidoras que de modo esporádico financian la realización de documentales para luego proyectarlos en sus locales.

La primera casa productora de que se tiene noticia fue Bilbao Film, creada en la capital vizcaína en 1915. Escasa o nula debió ser su actividad puesto que de ella no hemos conseguido localizar más rastro que el aquí señalado (8). Al año siguiente surge en San Sebastián la productora y distri-

buidora Magna Films, de la que fue director gerente el pionero del cine barcelonés Ricardo de Baños. Según el historiador Juan Francisco de Lasa, por causas desconocidas la empresa no llegó a ponerse en funcionamiento (9).

En 1918 se intenta realizar en Vitoria una película de ficción. Gráfica Española fue la firma productora y el pintor Isaac Díez hizo las veces de director, guionista y principal actor en el proyecto de film costumbrista que debía llevar por título *Josetxu* (10). Isaac Díez tuvo como operador a un catalán llamado Marcos y consiguió movilizar a varios aficionados vitorianos para que actuaran como intérpretes. Entre éstos estaban Manolo Sánchez, Asunción Muñoz, Teófilo Mingueza -fotógrafo que en los años treinta experimenta con el cine en relieve-, Saturnino Urbina y Obdulio López de Uralde. El músico Enrique Aramburu llegó incluso a escribir para el film una rapsodia sobre temas vascos. El rodaje se hizo en Vitoria, en la calle Dato (Café Universal), en los palacios Bendaña y Agustí, en Armentia y en otros lugares de las cercanías de la ciudad. Al parecer la cita no llegó a concluirse por dificultades económicas y no se conserva de ella ni un triste fotograma (11).

III.1.2. «Eusko Ikusgayak», primer cine etnográfico

Las posibilidades del cine en la investigación y conservación del folklore fueron percibidas con bastante prontitud. La Sección de Arte del Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate en 1918 propuso a la Sociedad de Estudios Vascos (institución surgida de ese mismo Congreso), «la impresión de cintas cinematográficas en las que se consignen los bailes existentes en varias regiones del País, por el interés que ofrece su estudio y conservación» (12).

La misma idea fue formulada en otras ocasiones por la Junta Permanente de la Sociedad de Estudios Vascos, refiriéndose a las danzas y otros aspectos etnográficos, hasta que Manuel de Inchausti -filipino de ancestros vascos que retorna al país de origen- se hace eco de ella, realizando la serie de films que llamó *Eusko Ikusgayak* (13). Entre 1923 y una fecha avanzada de esa misma década (quizás 1928), Inchausti recorrió la geografía vasca con un cámara alemana de 35 mm realizando un número indeterminado de películas sobre danzas, costumbres y deportes vascos. En esta tarea contó con el asesoramiento del P. Donostia, Angel de Apraiz y otros miembros de la Sociedad de Estudios Vascos. Por cesión gratuita, las películas pasaron a engrosar los archivos de la Sociedad (14).

Ocho son las cintas que se conservan. Los títulos de crédito e intertítulos figuran en euskera, castellano y francés, primando al euskera en el tamaño de los tipos:

- EUSKO DANTZAK. Bailes vascos. Dances basques. 1, (1923).
- EUSKO DANTZAK. Bailes vascos. Dances basques. 2.



Cardando lana. Fotograma de Eusko Ikusgayak (Euskotar jatorak «Argiak» ekañitakoak).

-EUSKALERIAREN EKANDUAK. Usos y costumbres. Moeurs du Pays.

-EUSKALERIAREN EKANDUAK. Usos y costumbres. Moeurs du Pays (1924).

-EUSKOTAR JATORAK «ARGIAK» EKAÑITAKOAK. Tipos de vascos presentados por «Argia». Types basques présentés para «Argia».

-JOLASKETAK. Juegos y deportes. Sports et jeux.

-EUSKALERIKO NEKAZARITZA ETA ABELGORIEN ERAKUSKETA. Exposición de Ganadería y Horticultura en San Sebastián. Exposition de Bétail et d'Agriculture a Saint Sebastien (17-23 de septiembre de 1923).

- Sin título (danzas vascas).

Por lo que se conoce, estas películas se proyectaban en sesiones privadas de la Sociedad de Estudios Vascos aunque algunas de ellas se vieron también en el Centro de Estudios Históricos de Madrid hacia 1927, y en la Sala de Fiestas del Gran Casino de San Sebastián (hoy Ayuntamiento) dentro de la Semana Vasca celebrada en 1928 (15). También se sabe que Angel de Apraiz utilizó estos cortos para documentar una conferencia propia, en el V Congreso de Estudios Vascos de Vergara, en 1930 (16).

La tosquedad cinematográfica de las películas de Inchausti no puede hacer perder de vista su valor documental -reconocido por el prestigioso folklorista Juan Antonio Urbeltz (17)- y su condición de ser las primeras realizadas en España con una clara voluntad etnográfica.

Otros aspectos de la vida vasca merecieron igualmente la atención cinematográfica de Inchausti: Procesión del Corpus de San Sebastián (1928 probablemente), Carnaval de Lasarte de 1931 (desaparecida), etc. También realizó numerosos cortos de tipo turístico (16 mm) en sus viajes por el sur de Asia en torno a 1930.

III.1.3. Bilbao cinematográfico

III.1.3.1. Hispania film

III.1.3.1.1. Lujurioso punto de partida

1923, año en el que inicia la serie *Eusko Ikusgayak* es también el año en el que se crea la Academia Cinematográfica Hispania Film en Bilbao. En este centro, instalado de un destartalado chalé del barrio de Iralabari, llamado Villa Portugalete, se simultanearán las lecciones de interpretación con la producción de films, convirtiéndose en jalón importante de la historia de este primitivo cine vasco. De él saldrán los primeros films de ficción conocidos.

Esta academia fue fundada por Enrique Santos, «un valenciano barroco y sorprendente» -son términos utilizados por Fernando Vizcaíno Casas-, que aseguraba haber dirigido en Italia la superproducción *¿Quo Vadis?*; pero que de hecho, lo máximo que había conseguido realizar eran algunos



Enrique Santos según caricatura de Ariza publicada en la revista *Cine Mundial* en 1921.

folletones como *El martirio de vivir o Los mártires del arroyo* (18). Sino barroca, su actuación en Bilbao resultó cuando menos sorprendente. Según cuenta Alberto Echevarrieta, Enrique Santos fue a parar a la cárcel tras un intento -parcialmente logrado- de dejar sin honra y sin ahorros a las candidatas al estrellato bilbaíno. Por lo visto su actividad en Barcelona había tenido similares características y la policía seguía su pista (19).

El encarcelamiento del director interrumpió el funcionamiento del centro, pero buena parte de los alumnos decidieron proseguir por su cuenta y riesgo. Alejandro Olavarría, relojero de la calle San Francisco, era al parecer quien más saberes cinematográficos acaparaba, pues pasó a convertirse en profesor de la flamante Academia Cinematográfica Hispania Film. Aureliano González, dueño de varios establecimientos de fotografía, que en su ferviente veneración por Shakespeare utilizaba el seudónimo «Shylock», apoyó la iniciativa con su dinero y sus conocimientos fotográficos (20).

III.1.3.1.2. Tiros y lágrimas

Ese mismo año de 1923 se puso en marcha la producción de *Un drama en Bilbao*, primera película de ficción de que se tiene constancia. Alejandro Olavarría fue su principal impulsor, trabajando como operador y director. Con el capital proporcionado fundamentalmente por Aureliano González, se comenzó por adquirir en París dos tomavistas. La compra de una estampadora para positivar los negativos escapaba a los posibilidades presupuestarias y fue el propio Olavarría quien la construyó mediante dos rodillos dentados y un cajón de embalar forrado con papel negro. El revelado se realizaría en la bañera de un lavabo habilitado como laboratorio. Pudo también acondicionarse un «plató» sustituyendo el tejado de Villa Portugalete por una gran cristalera. Los actores serían los alumnos de la Academia, Apolonio Hernández, José Tejada y Antonio Velasco, participando también los hijos de Aureliano González, Nieves y Felix (21).

De los 236 metros que se conservan de *Un drama en Bilbao* -la película era, al parecer, un medimetro (22)- se puede extraer el siguiente argumento: Ricardo, joven adinerado, recibe en una taberna una nota de manos de la que además de camarera del establecimiento es su novia. En la nota se le informa que su madre agoniza en el balneario en el que se halla internada. Ricardo llama a su chófer y parte en automóvil en busca de su madre. En la carretera de Castrejana dos individuos enmascarados les salen al paso, pistola en mano. Uno de ellos se descubre la cara intencionadamente y Ricardo le reconoce como «Malaentraña». Este dispara sobre Ricardo mientras su cómplice golpe al chofer dejándole inconsciente. Cuando recobra el conocimiento conduce a Ricardo a un hospital y denuncia a «Malaentraña» que es detenido por la policía. Su cómplice, acorralado en el desaparecido puente giratorio del «perrochico», se lanza al río, ahogándose. La novia de Ricardo acude angustiada al hospital donde no puede sino asistir a su muerte.



Un drama en Bilbao de Alejandro Olavarría.

Es posible que esta película se inspirara, en lo relativo al asesinato, en un suceso real acaecido en 1922, en la persona de Mateo Unamunzaga, un miembro de la Liga Monárquica. Dos individuos apostados en la carretera le dispararon cuando se dirigía a su casa por la carretera de Castrejana (23).

Según parece, este melodrama sólo fue exhibido en Bilbao y no pudo recuperarse siquiera el dinero invertido (24). Se estrenó el 4 de enero de 1924 y estuvo tres días en cartel. A lo largo de ese mismo año fue exhibido en otras dos ocasiones (25).

La rudimentaria factura de este film se puso de manifiesto en la prensa. Telesforo Gil del Espinar, un funcionario de correos segoviano largo tiempo avecindado en el País Vasco, que había colaborado en la adquisición de los tomavistas Gaumont, y que más tarde sería el principal artífice de *Eduarne, modista bilbaína* -la más ambiciosa empresa llevada a cabo por Hispania Film-, lo reconocía abiertamente en una crónica publicada en *La Gaceta del Norte*: «Desde luego que no es una producción de competencia la obtenida por estos muchachos; pero ésto tampoco estaba en el ánimo de los intérpretes de *Un drama en Bilbao*.» Claro que más adelante, Gil del Espinar consideraba, que para apreciar el mérito de esta película había que conocer su elaboración artesanal y la desigual lucha frente a «los capitalazos que manejan las casas norteamericanas» (26).

III.1.3.1.3. *La triste horfandad de Lolita*

A pesar del resultado insatisfactorio de *Un drama en Bilbao*, Hispania Film prosiguió su marcha. Según López Echevarrieta su siguiente trabajo fue *Lolita la huérfana*, película realizada en 1924 por Aureliano González, con guión de Alejandro Olavarría y los actores Fany Lebrero, José Tejada, Nieves González y Aureliano González (27).

De la película se conserva un fragmento de 164 metros y por los títulos de crédito se sabe que la película constaba de «dos partes» (cortometraje) y que en ella intervinieron Lisfe Gon-Ber (Félix Gomber o Félix González Berenguer, hijo de Aureliano González) como operador, y Fany Lebrero (Dolores) y José Tejada (Capitán Nelo) como actores. También se precisa que se trata de un «Shylock Film».

El fragmento de la película conservado es buen exponente de la característica hiperemotividad del melodrama: la niña Dolores entra como polizón en un buque dedicado a la importación de carbón para Bilbao. Dolores es descubierta y conducida ante el capitán Nelo, un comprensivo marino que sufre del corazón. En *flash back* la niña cuenta como se crió en la Misericordia, institución dedicada a acoger niños abandonados, para ser luego prohibida por un matrimonio dedicado profesionalmente al arreglo del calzado. Los malos tratos de que fue objeto le impulsaron a escapar...



Fany Lebrero y José Tejada en *Lolita la huérfana* de Aureliano González

Lolita la huérfana debió tener, por parte del público, una mejor acogida que *Un drama en Bilbao*, aunque distó mucho de ser un éxito. Este relativo fracaso hizo que Alejandro Olavarría abandonara Hispania Film (28), abriendo por su cuenta una nueva «Academia Cinematográfica» en Bilbao.

III.1.3.1.4. *Edurne y las angulas de casa Luciano*

Para cuando la prensa dió la noticia de la existencia de la Academia de Olavarría, Telesforo Gil del Espinar, el funcionario de correos segoviano antes mencionado, considerado como un gran conocedor del mundo del cine, había pasado a ser director artístico de Hispania Film (29). Aureliano González por su parte, ocupó el cargo de director gerente, mientras que sus hijos Nieves y Félix figuraron como operadores fotógrafos (30).

Mediante impresos, Hispania Film se ofrecía a hacer «retratos cinematográficos, revistas, recuerdos de excursiones, fiestas, etc..., a precios económicos». A lo largo del año 24 realizaron -al parecer para la sala Olimpia-, algunos reportajes de acontecimientos bilbaínos como un encuentro de fútbol entre el Real Madrid y el Athletic, una jura de bandera y la llegada a la ciudad de Primo de Rivera, que fueron ofrecidos como complemento de programa (31).

Según cuenta Francisco Torquemada en amplio relato (32), el proyecto de realizar un largometraje estaba detenido por la dificultad de encontrar ayuda financiera. La apuesta cruzada en la sociedad liberal El Sitio, entre Gil del Espinar, Leandro Echemendía y el propio Torquemada, fue el revulsivo que lo hizo poner de nuevo en marcha. Echemendía veía menos dificultad en conseguir en Bilbao las 15.000 pesetas necesarias para realizar el film que en alcanzar una cierta altura técnica y artística. Gil del Espinar pensaba lo contrario. Torquemada, socio de El Sitio como los anteriores, daba la razón a Echemendía y proporcionó algunas ideas para obtener crédito. Gil del Espinar aceptó el reto: merienda para los tres a base de angulas, en Casa Luciano, si la película no se mantenía al menos durante tres días en uno de los principales cines de Bilbao: Coliseo, Olimpia o Trueba.

En realidad Echemendía y Torquemada se ilusionaron con el proyecto y pusieron en él sus ahorros. Gil del Espinar también aportó un dinero y entre los tres reunieron 5.200 pesetas con las que acudieron a Aureliano González. La obtención del crédito sin embargo resultó imposible, pues la idea de Torquemada de ofrecer como garantía los dos aparatos tomavistas adquiridos por Hispania Film en París no convenció a las entidades bancarias. Se solicitó a la Diputación de Vizcaya una garantía para obtener un préstamo, pero tampoco dio resultado (33). Se llegó incluso a poner un anuncio en *El Noticiero Bilbaíno* solicitando socio capitalista. Hubo hasta 15 ofrecimientos, pero al saber que se trataba de cine, todos se echaban atrás. Finalmente hubo de ser el propio Aureliano González quien aportara una mayor



Cartel de *Edurne, modista bilbaína*. Lleva adheridos los programas de mano de los estrenos en Bermeo y Guernica. En la fotografía Gil del Espinar, guionista, director y protagonista de la película. aparece tocado con boina.



Edurne, modista bilbaína.

cantidad, aunque en conjunto no se llegó a la mitad del presupuesto previsto inicialmente.

Con los actores también hubo problemas. A través de una nota publicada en la prensa se seleccionaron varios posibles intérpretes. Gil del Espinar se encargó de su instrucción. Transcurrieron veinte días de ensayos, los candidatos se enteraron de que había que rodar en la calle y ésto produjo una deserción generalizada. Los hijos de Aureliano González, Nieves, Teresa y Félix, tuvieron que hacerse cargo de la interpretación. Gil del Espinar por su parte, pechó con dos de los papeles importantes (José Mendizábal y Josechu).

Para elaborar el guión se hicieron algunas reuniones previas. Primeramente se pensó en escritores como Trueba, Baroja, Unamuno y Aranaz Castellanos, pero dificultades económicas y de otra índole lo hacían imposible. Por otra parte se quería evitar a toda costa que el rodaje se localizara en un único punto geográfico pues lo que se pretendía era que aparecieran «todos los edificios notables, fábricas, minas, etc..., del País Vasco». Así se decidió crear un guión propio y el más indicado para ello era Gil del Espinar. Veinte días tardó en elaborarlo, simultaneando ese trabajo con el de la preparación de actores.

Durante el rodaje se presentaron nuevas dificultades. La empresa Altos Hornos negó repetidamente la entrada a «los pelicularos» y tuvieron que buscar otros escenarios que se adecuaran al guión. Por otro lado, como las limitaciones presupuestarias no permitían disponer de un equipo de extras, se vieron obligados a rodar determinadas secuencias (al desahucio en particular) con cámara oculta. De modo un tanto forzado se conseguía así una integración entre ficción y documento (34).

Tras una dura jornada Gil del Espinar tenía que incorporarse, a las nueve de la noche, a la oficina de correos donde trabajaba. Nadie sabía cuando descansaba, pero siempre se le veía animoso. Esto maravilló a Torquemada de tal manera que en su relato no dudó en comparar el esfuerzo de Gil del Espinar con «las hazañas de los atletas griegos que inmortalizara Píndaro en sus gloriosos poemas».

Edurne, modista bilbaína, primer largometraje vasco, se estrenó en Bilbao el 29 de diciembre de 1924 en el Salón Olimpia, donde se mantuvo tres días. Echemendía pagó las angulas. Fue al parecer la primera película de Hispania Film exhibida fuera de Bilbao. Bermeo, Erandio, Munguía, Portugalete, Guernica, Elgoibar, Rentería, Irún, San Sebastián (tres días en cartel) y Vitoria, fueron algunas de las localidades que pudieron conocer a *Edurne*. Del éxito de público obtenido da testimonio el dato de que el capital de 7.600 pesetas invertido, resultó en tres meses multiplicado por cinco (35).



Edurne, modista bilbaína.

La proyección era acompañada por un cuarteto o una orquesta interpretando composiciones vascas. Así fue al menos en San Sebastián (Teatro Principal) y Vitoria (Teatro Circo) (36).

Se completaba el programa con la proyección de una revista de actualidades. En el programa de mano de San Sebastián, se habla de «Actualidades Hispania», lo que sin duda viene a indicar que los reportajes estaban hechos por la propia casa. La programación de estas actualidades en San Sebastián, se hizo en dos bloques diferenciados. Un día se ofreció «revista deportiva y de costumbres vascongadas, conteniendo la vuelta ciclista al País Vasco, bailes regionales, vistas de Guernica: Casa de Juntas, árbol viejo, prueba de bueyes; interesante partido de tenis en Jolaseta, etc.». Al día siguiente: «cincuentenario del levantamiento del sitio de Bilbao y viaje a Vizcaya del presidente del Directorio Militar, entrega de una bandera al regimiento de Garellano por la Condesa de Zubiría a la que asistió el General Primo de Rivera y el Arzobispo de Burgos-Cardenal Benlloch, Jura de la Bandera, partidos de foot-ball entre los equipos Madrid-Athletic de Bilbao, etc.» (37). Se podría pensar que de este modo se intentaba dar satisfacción a dos ideologías políticas contrapuestas.

De la película sólo quedan los descartes, el guión y una cuantas fotografías. Una de las copias del film -quizás la única que se hizo- fue enviada por el propio Gil del Espinar a una casa de dulces donde se troceó en fotogramas para acompañar a los caramelos como reclamo de venta. Gil del Espinar -según cuenta su nieto Daniel Gil-, estaba en el convencimiento de que lo que enviaba a la fábrica de caramelos eran los descartes. El guión se conserva completo y como tan sólo sufrió pequeñas variaciones al ser convertido en imágenes -eso aseguró al menos su autor (38)-, puede servir para seguir la línea argumental del film y calibrar lo que éste fue en realidad.

El argumento de *Edurne, modista bilbaína* mostraba como José Mendiabál, obrero metalúrgico, cae gravemente enfermo dejando en la miseria a su mujer Marta y a sus dos hijos, Josechu y Edurne. Marta encuentra trabajo como nodriza en la Villa Aldasoro de San Sebastián y deja a sus dos hijos al cuidado de una amiga que habita en un caserío. Transcurridos los años la familia vuelve a reunirse. Josechu está empleado en la misma fábrica en la que trabajó su padre, mientras Edurne hace labores de modista en casa, junto a su anciana madre. Don Bruno Amézaga propietario de la casa en la que viven, atraído por los encantos de Edurne (es decir «poseído por las más viles incontinencias del instinto»), intenta abusar de ella en un terreno solitario; pero en ese momento aparece Alberto Aldasoro, estudiante de Ingeniería de Minas, salvándola del peligro. Josechu desconfía de los sentimientos de Alberto hacia su hermana por pertenecer a diferente clase social y se opone a sus relaciones. Sobreviene la crisis económica y Josechu se queda sin trabajo, momento que aprovecha Don Bruno para intentar vengarse consiguiendo una orden de deshaucio. Josechu consigue sin embargo impedir la revancha de Don Bruno al encontrar trabajo



Edurne, modista bilbaina.

en una mina de Gallarta, el mismo lugar en el que Alberto, una vez conseguido el título, se ha empleado como ingeniero. Finalmente Josechu descubre que Alberto es el hijo de quien dio trabajo a su madre en San Sebastián y dará su aprobación al matrimonio de su hermana.

Aún cuando sea imposible precisar la altura artística del film, cabe suponer que ésta no debió ser muy alta por cuanto sus autores no la estrenaron ni en Madrid ni en Barcelona. Las opiniones de los historiadores Fernando Méndez-Leite y Juan Antonio Cabero no son por otra parte positivas (39). Méndez-Leite dijo de ella: «No puede evitarse que el trabajo de Gil del Espinar sea ingenuo en todos sus aspectos técnicos y artísticos; más propio, naturalmente, de un aficionado que de un profesional» (40).

Del guión, descartes y fotografía conservadas cabe concluir que *Edurne, modista bilbaína* fue un melodrama sensiblero con final feliz (41), que tuvo el mérito de tomar como referencia al mundo urbano e industrializado y de reflejar, aunque sólo de una manera distorsionada y reaccionaria, algunos problemas sociales como el paro, el deshaucio, la dureza de la vida obrera, etc. El tierno amor interclasista entre el ingeniero Aldasoro y la plebeya Edurne era el eje de la historia. Fundamentalmente, por encima del relato de penurias y amor se trataba de componer un cántico a la pujanza industrial y al trabajo. Tal como se indicaba en el programa de mano del estreno en Bilbao, se quería oponer al tópico del torero, la manola barbiana y la puñalada trapera, la cara «más decente» de la actividad en centros fabriles y mineros. Claro que tampoco se dejó de lado el mundo del caserío, fibra sensible y emblemática que una película deseosa de satisfacer a todo el mundo -tal y como parecía ocurrir con la revista de actualidades-, no podía olvidar. Hispania Film se había hecho eco del artículo que José María Salaverría había publicado en *El Pueblo Vasco* de Bilbao, clamando por un cine que reflejara una imagen de España, distanciada de la castañuela y la pandereta (42). Algunos párrafos de ese artículo se transcribieron directamente en el programa de mano del día del estreno en Bilbao.

El color local como reclamo fue utilizado de manera insistente por la publicidad, subrayando que en el film se recogían paisajes y monumentos de Bilbao, Baracaldo, Portugalete, San Sebastián, Pasajes, etc. No se dudó incluso en incurrir en ciertas falsedades, afirmando en Vitoria que la protagonista (Nieves González) era alavesa, y en San Sebastián que la película estaba interpretada por jóvenes donostiarras (43).

III.1.3.1.5. *Ultimos coletazos*

El éxito de *Edurne...* hizo pensar que era posible la existencia en Bilbao de una productora de cine. El objetivo era conseguir 100.000 pesetas para empezar a trabajar de modo más profesional. Pero nadie quiso introducirse en este tipo de negocios. La gestión llevada a cabo en la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Vizcaya dio el mismo resultado (44).



Edurne, modista bilbaína.

Gil del Espinar decidió abandonar sus sueños de llevar al cine la novela *Amaya y los vascos del siglo VIII* de Navarro Villoslada y de ver en el País Vasco una industria cinematográfica consolidada (45). Alejado del cine funda en 1925 la Agencia de Prensa Gráfica de su nombre (46).

Según explica López Echevarrieta, Aureliano González y sus hijos, decidieron en 1925 liquidar el material cinematográfico de Hispania Film; pero como disponían todavía de varios cientos de metros de celuloide virgen pensaron, como improvisado divertimento, realizar un corto cómico que se titularía *Atanasio en busca de novia*. A partir de un trivial argumento (Atanasio está enamorado y Malaentraña, el padre de la chica, quiere evitar el romance creándole complicaciones mediante sus artes brujeriles) se organiza un clásico *slapstick*, con golpes, caídas, trompicones y merengues convertidos en proyectiles. La película cuya única copia fue consumida por el fuego, se estrenó en el Gayarre de Bilbao (47).

Méndez-Leite en *su Historia del cine español* atribuye *Atanasio en busca de novia* a un desconocido Benjamín Núñez. En su opinión fue «una película barata y excesivamente circunstancial, capricho de una afari-merienda», que sólo fue exhibida ante un grupo de amigos. El mismo historiador atribuye también a Benjamín Núñez, *Mefistófeles en el Infierno*, película que al parecer comenzó a realizarse en Bilbao igualmente en 1925, quedando inacabada (48).

La afirmación de que Hispania Film se deshace de su material cinematográfico puede ser puesta en duda, puesto que al año siguiente la prensa recogía la siguiente noticia: «La cinematografía local realiza un nuevo

intento. La casa local, Producciones Sylock comenzó ayer mismo en el recinto de su chalet de la villa, la filmación de una película bilbaína de la que es autor y protagonista un querido compañero de labores periodísticas. Colaboran en este intento varios conocidos jóvenes bilbaínos entre ellos un notable púgil» (49). Esta noticia no ha podido ser ampliada, pero como ya se ha señalado, Shylock era el seudónimo del director gerente de Hispania Film.

III.1.3.2. Cinematografía vasca

Tras realizar *Un drama en Bilbao*, Alejandro Olavarría dejó Hispania Film para fundar ese mismo año una Academia Cinematográfica en la bilbaína calle Buenos Aires. En una crónica de *El Pueblo Vasco* se informaba que la nueva Academia era «un salón sencillo y elegante al que acuden buen número de muchachos y algunas señoritas. Ahora con elementos valiosos y contando con un excelente aparato marca Ernemann, prepara una película de asunto vasco que será interesantísima» (50).

La película aludida era *Martintxu Perrugorría en día de romería* (51). Para su realización se constituyó la firma, Cinematográfica Vasca, empresa que al parecer sólo produjo esta comedia «en cuatro partes» (mediometraje). El actor principal fue Ramón Zubiaur, un popular cómico, conocido en la escena teatral bilbaína precisamente por su personaje Martinchu Perru-



El humorista Román Zubiaur caracterizado como Martinchu Perrugorría en compañía de Paulino Uzcudun (1925).

gorría. creado con anterioridad al film. Se trataba de un caricato costumbrista al estilo de Txomin de Regato o Pella Kirten. A él debía pertenecer el guión de la película (52). El estreno se efectuó en el Olimpia de Bilbao el 19 de febrero de 1925, manteniéndose tres días en cartel.

La parquedad de la prensa respecto a esta película -de la que no se ha localizado copia alguna-, es absoluta. En opinión de Méndez-Leite, carecía de interés alguno (53).

III.1.4.Escarceos donostiarras

III.1.4.1. Martiarena y Cía.

La actividad cinematográfica desplegada en San Sebastián durante los años veinte, resultó, cuantitativa y cualitativamente, aún más modesta que la efectuada en Bilbao a lo largo del mismo periodo. Todavía a comienzos de 1924 no parece que existiera en San Sebastián ningún operador profesional, puesto que la empresa del Teatro Príncipe tuvo que recurrir, según se lee en la prensa, a una casa madrileña para filmar «El día de Guipúzcoa», multitudinario acto de afirmación españolista que tuvo lugar en la ciudad (54).

Se sabe sin embargo que durante el verano del mismo año 24, la casa Martiarena, establecimiento de óptica y fotografía, filma diversos actos deportivos y festivos. Estas películas fueron proyectadas ante los soldados



Sello que figura en algunos documentales de la casa Martiarena

heridos en la guerra de Marruecos en el Gran Casino, convertido entonces en hospital militar. Estaban presentes en aquella obsequiosa exhibición la reina María Cristina y diversas autoridades. Se proyectaron 1.700 metros de película: *Corrida de la Beneficencia*, *Regatas de traineras*, *Becerrada benéfica en la que resultó herido Belmonte*, *Carrera del Circuito Automovilístico*, *Fiesta de la inauguración del Cementerio de los Ingleses*, etc. (55). Parte de estos films se conservan en la actualidad.

Entre 1924 y 1930 la Casa Martiarena, filma un buen número de acontecimientos religiosos, deportivos y festivos de San Sebastián y otros puntos de Guipúzcoa. Algunos de estos reportajes se proyectaron en su día en locales comerciales. El estreno de *La becerrada de Euskal Billera* (1925) por ejemplo, debió de constituir todo un éxito. La película se proyectó en el Teatro Principal junto a *Campeón de tiro* de Buster Keaton y *La Voz de Guipúzcoa* hizo el siguiente comentario:

«*La becerrada de Euskal Billera* mantuvo al público en continua hilaridad y se hicieron unánimes elogios (...) Todos en absoluto sacaron la conclusión de que se trata de la película local más perfecta y clara hasta ahora fotografiada (...) La orquesta Betoré, muy numerosa y perfectamente acoplada ejecutó con indudable acierto los mas notables números de la música *koskera*» (56).

En 1925 la guía turística que anualmente publicaba el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de San Sebastián insertaba un anuncio en el que se indicaba que en el establecimiento Martiarena podía realizarse el revelado y positivado de películas cinematográficas profesionales y de aficionados, y que además filmaban por encargo «toda clase de asuntos locales, bodas, reuniones íntimas de familias, etc.» (57).

La firma Martiarena y Cía. pertenecía a José María Martiarena, personaje con cierta fama de excéntrico que compartía su interés por el cine y la fotografía con la telegrafía sin hilos. Era hermano del notable pintor Ascensio Martiarena y formaba sociedad con Esteban Guerequiz, reportero gráfico del diario *La Voz de Guipúzcoa* (58).

III.1.4.2. Academia cinematográfica de Rino Lupo

El verano donostiarra de 1924 fue testigo, además de las que parecen ser primeras filmaciones de la casa Martiarena, de la instalación de una «Academia Cinematográfica» en las dependencias del Teatro Príncipe. Esto es al menos lo que afirmaba el diario *La Voz de Guipúzcoa*. Según esta información, Rino Lupo iba a impartir durante dos meses un curso para fomentar en San Sebastián el arte del cine. En su programa de estudios se incluían «todas las materias que figuran en la escala de la cinematografía moderna, desde los elementos del arte hasta la composición del film» (59).

La incidencia de la labor de Rino Lupo en San Sebastián debió ser suponiendo que el curso llegara efectivamente a realizarse-, bien escasa,

puesto que no hemos conseguido localizar más referencia impresa que la aquí mencionada. Teniendo en cuenta que el italiano Rino Lupo fue el director de *Os lobos* (1923), película considerada como el máximo logro del cine mudo portugués, parece claro que se dejó escapar una ocasión de oro para el desarrollo del cine local.

III.1.4.3. Kardec y «El milagro de San Antonio»

Otro «centro de enseñanza» que tampoco dejó mucha huella fue la Academia Teatral y Cinematográfica de San Sebastián fundada por un tal Kardec. La prensa donostiarra anunciaba en 1925 que en la Academia instalada en los locales de La Perla iban a impartirse cursos «de dicción, postura, cine y cantos rimados, según el método de Jacques Daleroze». Se indicaba también que el número de demandas de inscripción era muy grande y que «en cuanto los alumnos estén en condiciones de ser filmados se impresionarán películas cinematográficas en los magníficos lugares del País Vasco y se organizará un concurso entre los autores jóvenes para los escenarios» (60).

Al parecer dicha Academia dio como único fruto *El milagro de San Antonio*, película de la que se conservan cerca de 500 metros (probablemente el metraje completo no fuera mucho mayor). Pese a que ni la realización ni la interpretación remontaran el nivel del trabajo amateur, la cinta no carece de interés. La coincidencia de su humorístico argumento -de una socarronería que en su día más de uno tomaría por irreverencia religiosa- con el relato en euskera *Zorioneko kaskarrekoa* de Nemesio Etxaniz, publicado en 1956, hace pensar que probablemente ambos se basaron en una narración popular (61).

El milagro de San Antonio es la historia de una muchacha casadera que se encuentra al borde la desesperación por la dificultad de encontrar novio. En el jardín del chalé en que habita existe una imagen de San Antonio ante



El milagro de San Antonio

la que reza con devoción y constancia para alcanzar su objetivo. En un arrebato coge la imagen del Santo apoyándose en la barandilla que bordea la casa. Por descuido la imagen cae a la calle yendo a golpear la cabeza de un joven y apuesto paseante. La causante del «infortunio» acude rápidamente en socorro y el romance no tarda en dar comienzo.

La vinculación de Kardec con la película queda testimoniada a través de un corto fragmento de celuloide que contiene el siguiente texto: «El señor Kardec, director fundador de la Academia Teatral y Cinematográfica de San Sebastián minutos antes de comenzar la película EL MILAGRO DE SAN ANTONIO». Fuera de ésto nada sabemos sobre su persona y su actividad. Existe tan sólo una pista: un mes antes de anunciarse la inauguración de su Academia, la prensa bilbaína informaba que en la novillada que iba a celebrarse en la plaza de toros de las Ventas de Bilbao, el célebre hipnotizador Dr. Cardec (doble c) haría el intento de hipnotizar al sexto novillo (62).



Kardec director de la Academia Teatral y Cinematográfica de San Sebastián saluda a las autoridades locales.

III.1.4.1. Revista Cinematográfica Local

San Sebastián conoció también la existencia de una «Revista Cinematográfica Local» en 1928, aunque al parecer tuvo escasa continuidad. *La Voz de Guipúzcoa* explicaba: «La empresa del Miramar está impresionando las notas locales de más actualidad e interés con objeto de añadirlas a las revistas de las casas americanas que con frecuencia se proyectan en el Miramar y demás cines locales». Así por ejemplo, se proyectaron, añadidas a la

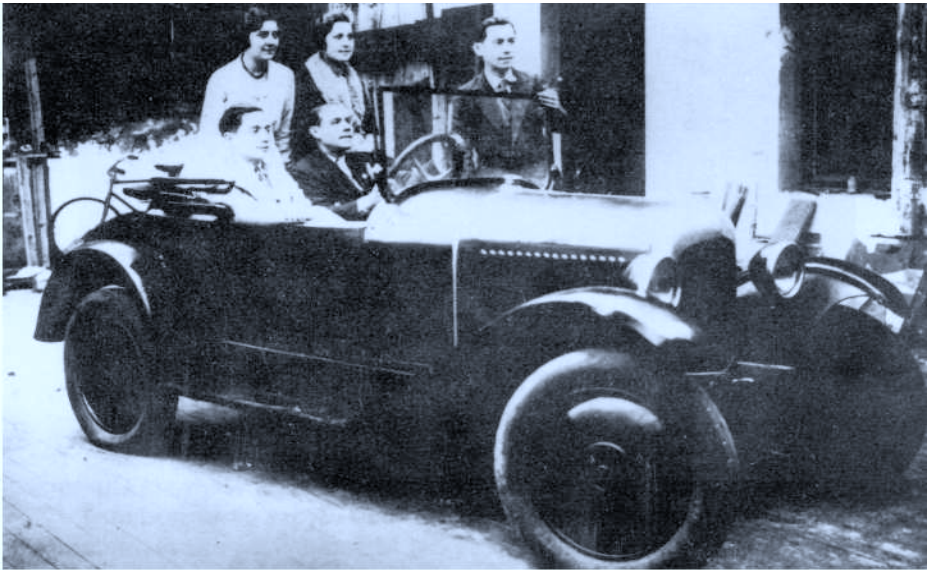
Revista Paramount, imágenes de la llegada a San Sebastián del obispo Mateo Múgica; de la prueba de levantamiento de pesos entre Arteondo y Cortajarena en Zarauz, y del partido de fútbol entre el Barcelona y La Real Sociedad disputado en Santander (63).

III.1.5. Estudios Azcona de Baracaldo

III.1.5.1. Documentales

El relevo de Hispania Film, primera productora que tuvo un mínimo de continuidad en el País Vasco, llegó con los Estudios Azcona de Baracaldo, localidad próxima a Bilbao. Sus fundadores, Mauro y Víctor Azcona, fotógrafos afincados en Baracaldo, tuvieron que hipotecar una propiedad familiar para conseguir de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao un préstamo con el que comprar un tomavistas Ernemann, un Citroen «cucaracha» e instalar un estudio y un laboratorio (64). La idea inicial de crear unos estudios de cine surgió de Mauro Azcona tras participar como ayudante de dirección en *Eduarne, modista bilbaína*.

Con el propósito de adquirir un dominio técnico del medio antes de lanzarse a la filmación del largometraje *El Mayorazgo de Basterretxe*, decidieron dedicarse durante tres años a la realización de documentales y cortos publicitarios.



Los hermanos Azcona y su Citroen «cucaracha» frente al estudio de Baracaldo: Inés, Consuelo, Víctor (de pie), Mauro (al volante) y Enrique.



Los documentos y reportajes se realizaron bien por encargo, bien con la idea de ofrecer material de relleno en la programación de la salas de exhibición, o simplemente con la intención de utilizarlos más tarde como complementos de sus propios largometrajes. Así se realizaron los siguientes documentales:

-*Vizcaya pintoresca* (¿1925?). Fue la primera película de los Azcona. Visión paisajística de Vizcaya virada en sepia y azul. Debió darse como complemento en algún cine.

-*Caja de Ahorros Municipal de Bilbao*. Encargo. Muestra algunas de las «obras sociales» de la institución. Se conserva una copia.

-*Entrega de la Oreja de Oro a Martín Agüero*. Se dio más tarde como relleno de *El Mayorazgo de Basterretxe*. Se conserva un fragmento.

-*Primera salida del vapor Cabo de Palos*. Encargo de la naviera Ibarra.

-*Centenario del Cristo de Montañés en Vergara*. Encargo de la casa Lux. Se conserva casi completo.

-*Ciclón en el rompeolas*. Encargo de la Junta de Obras del Puerto. Con este documental se quería mostrar al Ministerio de Obras Públicas el mal estado en el que se encontraba el rompeolas.

-*Cincuentenario de El Liberal* (1926). Encargo del diario bilbaíno. Se conserva un fragmento.

-*Congreso esperantista de Madrid.*

-*Congreso esperantista de Oviedo.* Se conserva un fragmento (65).

-*Inauguración del monumento al Sagrado Corazón de Jesús.* (1927). Se presentaron a concurso operadores de Kodak, Lux, Agfa y los Azcona, ganando estos últimos (66).

-*De Bilbao al Abra en fiestas.* Se dio como complemento de *El Mayorazgo de Basterretxe.* Se conserva un fragmento.

A los Azcona se ha atribuido también el fragmento de documental titulado *Bilbao* que recoge diversos aspectos de la ciudad. Víctor Azcona asegura no haber intervenido en su filmación y pone en duda que lo hiciera su hermano. Por otra parte y contra lo que también se ha afirmado, el film no pudo realizarse antes de 1924 puesto que el palomar del Arenal que muestran las imágenes comienza a construirse ese año.

III.1.5.2. Humorismo publicitario

Los apuros de Octavio y *Jipi y Tilín* son dos cortometrajes cómicos que al parecer figuran entre los primeros films publicitarios hechos en España. Según Méndez-Leite se realizaron respectivamente en 1926 y 1927 (67).

Aunque deteriorada, existe una copia de *Los apuros de Octavio*. La hebra argumental viene dada por los problemas que se le presentan a Octa-



Los apuros de Octavio de los hermanos Azcona.

III. LA PRODUCCION

vio Cosmético para llegar puntual a su boda con Mirinda Cocote. Tras una agitada noche de despedida de soltero, Octavio se despierta más tarde de lo previsto. Después de afeitarse con la hoja Fenix y de arreglarse las botas en la «zapatería eléctrica Landis», le cae encima un bote de pintura Muñuzuri, una pintura tan resistente que sólo con los servicios de tintorería La Higiénica podrá eliminarse. Finalmente entra en el Bazar Ville de París donde entre otras muchas cosas compra los anillos de boda.



Jipi y Tilín de los hermanos Azcona.

Jipi y Tilín, película recientemente recuperada por la Filmoteca Vasca, se encuentra en fase de recomposición y poco puede decirse de ella salvo que hace propaganda de la casa Alirón y Luminia de San Sebastián y que el argumento y el guión eran de Esteban Muñoz, un maestro de Baracaldo que al parecer tenía mucha chispa. Según Víctor Azcona, la dirección y el montaje corrió a cuenta de Mauro, mientras que él se encargaba de los decorados, la toma de vistas y el trabajo de laboratorio. Este reparto de papeles -siempre según los recuerdos de Víctor- se dio en todas sus películas de ficción, aunque los hermanos Azcona también intervinieron en el resto de los guiones.

A decir de Víctor estas cintas publicitarias se proyectaron como relleno y los exhibidores no pidieron dinero por su pase. *Jipi y Tilín* se proyectó también en San Sebastián.

III.1.5.3. El Mayorazgo de Basterretxe

El Mayorazgo de Basterretxe fue el máximo empeño de los Azcona y afortunadamente se conserva en buen estado aunque falten algunos planos.

Este largometraje era una adaptación libre de la novela *Mirentxu* (1914) del escritor vasco-francés Pierre Lhande (68). Con anterioridad se había realizado con el mismo título de la novela un «poema cinematográfico» que quizás tuvo algo que ver con *El Mayorazgo...* La única referencia que se posee sobre este film es la siguiente: «La noche del 31 de julio (1924) se celebró en el teatro San Martín de Buenos Aires una hermosa fiesta vasca. Se proyectaron paisajes y escenas del País Vasco admirablemente filmados, con comentarios musicales adaptados para coro y orquesta en los que resonaron nuestros cantos populares más conocidos y al final se estrenó el poema cinematográfico *Mirentxu* formado en nuestro país bajo la dirección del Abate Blazy» (69). Edmond Blazy fue además de autor teatral y estudioso del juego de la pelota vasca, cofundador y primer director de la revista bayonesa *Gure Herria* (70).



Construyendo los decorados de *El Mayorazgo de Basterretxe* de los hermanos Azcona

La acción de *El Mayorazgo...* se sitúa a mediados del siglo pasado en Aizkorri, un pueblo costero que vive de la pesca y la agricultura. Josetxu (Eduardo Morata), mayorazgo del caserío Basterretxe, se siente fuertemente atraído por el mar y desea abandonar las faenas del campo. Su hermana Mirentxu (Margarita Arregui), está enamorada de Txomin (Orlando Villafranca), huérfano, abanderado de los *dantzaris* del pueblo. Ace-



Fotograma de *El Mayorazgo de Basterretxe*.

chando la felicidad de los tres se encuentran, Don Timoteo Castell (Víctor Barguilla) rico indiano que a toda costa quiere apoderarse de la heredad de Basterretxe; el pérfido aldeano Lagarto (Julián Samanca) que ayuda a Don Timoteo por dinero, y el señorito Paquito (?), un petimetre que persigue a Mirentxu llevado de «sus torpes apetitos». Don Timoteo cede a Josexu varias traineras y aparejos comprometiéndose éste a pagar tres mil reales de vellón. Paquito invita a beber a Txomin hasta emborracharlo, convenciéndole luego de ir a un prostíbulo de la capital. Mientras ésto ocurre, Lagarto asesina a Tasio, cabeza de familia del caserío Basterretxe. Las sospechas recaen sobre Txomin, viéndose obligado a refugiarse fuera del pueblo, en la casa de un rico tío minero. Al cabo de un tiempo, Txomin recibe una carta del pueblo, en la que se le informa de que si Josexu no paga la deuda contraída con Don Timoteo, el caserío pasaría a manos de éste. El tío de Txomin decide ayudarles con su dinero y Txomin parte al galope llegando justo en el momento en el que iba a cometerse la felonía. Finalmente, Lagarto confesará su crimen delatando a Don Timoteo y la felicidad vuelve a reinar en Aizkorri.

Del espíritu del film es buen reflejo el programa de mano: «En esta película se retratan fielmente sencillas y patriarcales costumbres vascas del siglo pasado. AMOR AL CASERIO. PASION POR EL MAR. DULCES IDILIOS. CONTRA LA AVARICIA Y LA RUINDAD» (71).

El Mayorazgo de Basterretxe viene a ser un melodrama rural que exalta las formas de vida tradicionales (agricultura y pesca), sin llegar a caer en el arcádico ruralismo presente en la ideología del nacionalismo vasco de la época. Los personajes innobles del film procederán tanto de la ciudad como del campo aunque los que surgen de aquélla son más numerosos. Por momentos puede pensarse en un equivalente cinematográfico de la pintura etnográfica vigente en aquel periodo.

El rigor con que se llevó a cabo la ambientación del film puso de manifiesto un deseo de autenticidad. Para la realización de los decorados, Víctor y su hermano Enrique (dibujante), contaron con el asesoramiento de Jesús Larrea, director del Museo Etnográfico de Vizcaya. El vestuario fue confeccionado por Inés y Consuelo Azcona, hermanas de los anteriores, a imitación de la indumentaria del siglo XIX existente en el citado museo.

El Mayorazgo... preludiaba una tendencia al cine histórico que está muy presente en la producción vasca más cercana. Una tendencia, lógica y necesaria, en un país que bucea afanosamente en sus señas de identidad. Que *El Mayorazgo...* surgiera en Baracaldo, una pequeña localidad que al cambio de siglo se vio invadida, en breve lapso de tiempo, por mastodónticas instalaciones industriales, lo que a su vez trajo consigo una enorme, e igualmente rápida multiplicación del número de habitantes, puede ser algo más que el fruto de una mera casualidad.

Al igual que ocurrió con *Edurne, modista bilbaína*, existieron problemas durante el rodaje. La limitación de medios técnicos les condujo a utilizar un sistema ya desechado para la iluminación de exteriores como era la colocación de espejos en el lugar de rodaje para así intensificar la luz solar.

El recelo con que se miraba al mundo del cine hizo difícil conseguir intérpretes femeninas en Baracaldo. Para los papeles de prostituta hubo que recurrir a auténticas profesionales ya que las actrices se negaron en redondo.

Según cuenta Víctor Azcona, existieron también problemas de censura gubernativa. El Gobernador Civil de Vizcaya, después de leer el guión, prohibió expresamente a los Azcona utilizar una ikurriña en la danza folklórica que abría el film. En otra ocasión, extras y actores se encontraron en la necesidad de cruzar Bilbao para acudir al lugar de rodaje. Al día siguiente vieron con asombro que a través de la prensa el Gobernador prohibía circular por la calle a grupos vestidos con traje folklórico sin obtener previamente autorización.

Los intérpretes eran en su mayor parte de Baracaldo y alrededores. A excepción de dos o tres que habían trabajado en teatros de poca monta, su formación se hizo íntegramente en los Estudios Azcona en seis u ocho meses. Mauro había leído libros y revistas de cine francesas y eso, según cuenta Víctor, dió un tono francés a la interpretación, perceptible en la lenta gesticulación de los actores. Estos fueron los intérpretes: Margarita

TEATRO DEL PRÍNCIPE - SAN SEBASTIÁN

El mayor acontecimiento cinematográfico regional

"El Mayorazgo de Basterretxe"

PELICULA NACIONAL

Ambiente Vasco

Artistas Vascos

Paisajes Vascos

Producción Vasca



FUNCIONES TARDE Y NOCHE

Todo es vasco en esta película que refleja típicas costumbres del siglo pasado, llevado a la pantalla con gran realismo, y sin omitir gastos de ninguna clase.

Ilustraciones musicales de los afamados maestros

GURIDI Y FRANCO

Dirección artística: M. AZCONA. — Dirección etnográfica:
D. J. LARREA (Director del Museo Etnográfico Vizcaino).

**No pierda usted la ocasión de admirar
esta gran producción vasca**

NOTA. — Por los numerosos compromisos contruidos por esta película con otras capitales, únicamente se proyectará el día 19 tarde y noche.

ESTRENO

DICIEMBRE

19

MIERCOLES

Impresión Gráfica "GRUJELMO", S. A. - Bilbao

Cartel de *El Mayorazgo de Basterretxe*.

Arregui (seudónimo de Ester Souto), Eduardo Morata, Orlando Villafraña (seudónimo de Francisco Veintemillas), Julián Salamanca, Víctor Barguilla, Rosario Nogués, Faustino Bilbao, José Frías, Elvirita Castro y Jesús Yoldi.

El compositor José María Franco arregló algunos fragmentos de obras de Jesús Guridi para la película. La única partitura existente desapareció hace poco tiempo.

Tras un pase privado en Baracaldo y Bilbao *El Mayorazgo...* se estrenó el 19 de diciembre de 1928 en el Teatro Príncipe de San Sebastián, acompañado del cortometraje *De Bilbao al Abra en fiestas*, también realizado por los Azcona. Estuvo un día en cartel. En Bilbao se estrenó el 24 de enero de 1929 en el Salón Olimpia alcanzando cuatro días de exhibición.

La publicidad se alejó del tono grandilocuente y sensacionalista, usual en el lanzamiento de los films. En un programa de mano se leía: «No es una superproducción, ni una joya cinematográfica. Simplemente es una película nacional que usted verá con agrado» (72). En el cartel que anunciaba el estreno se remarcaba la condición local de la película como valor de cambio: «El mayor acontecimiento cinematográfico regional. Película nacional. Ambiente vasco. Artistas vascos, Paisajes vascos. Producción vasca. Todo es vasco en esta película (...)» (73).

Las reseñas periodísticas por lo general no pasaron de meras gacetillas laudatorias, pero hubo excepciones. Así *El Liberal* publicó una crítica firmada por un tal «B.N.» (¿Benjamín Nuñez acaso?) que no dudaríamos en hacer nuestra:

«Lo más encomiable de todo en esta cinta es la modestia con que se nos presenta. Ya estamos un poco estragados de ver como se nos anuncian las por lo general desdichadas producciones nacionales y esta película sumando un conjunto de aptitudes en esbozo y un considerable caudal de buena voluntad bien orientada, no aspira más que a lo logrado: a ser vista con simpatía por cuanto supone de iniciación.

»El argumento con un poco de noticiario y otro poco de zarzuela, peca de inocente, sobre todo en sus emociones contra reloj, muy a lo americano.

»La dirección es algo superior a lo que estamos acostumbrados en el «mercado nacional». El joven Azcona revela una intuición prometedora.

»El cuadro interpretativo, poco entrenado, se desenvuelve bastante bien, aunque en general no resiste airoosamente el primer término.

»La autoridad del Sr. Larrea en estos asuntos nos garantiza la veracidad de tipos y ambiente, que dicho sea de paso son los suficientemente sugestivos para enmarcar una acción interesante.

»Eludimos comentar la belleza, nueva en la pantalla, del paisaje vasco.

III. LA PRODUCCION

»Hemos de lamentar el desmedido afán de hacer pinitos literarios en los epígrafes; pero aplaudimos sin reservas este primero y vigoroso avance de la cinematografía local» (74).

Tampoco carece de interés la reseña anónima de *El Pueblo Vasco* de Bilbao:

«Es muy plausible la intención artística de Mauro Azcona, el Griffith baracaldés, que corriendo los riesgos de esta aventura cinematográfica ha filmado una película interesante, bien construída y de grato ambiente. Sería inocuo que señalásemos hoy, en esta modesta producción, las faltas inevitables en todo primerizo, cuando de ellas tampoco se escapan los primates de la pantalla. El asunto, desarrollado en el siglo pasado tiene emoción y sobre todo se presta a muy curiosas escenas panorámicas, todas ellas límpidamente impresas en el celuloide. Así vemos el puerto viejo de Algorta, con su pintoresco caserío, Ciérvana, Sondica, Munoa, etc., escenarios animados por la sentimental accion de *El Mayorazgo de Basterretxe*.

»Por otra parte los intérpretes responden a una inteligente dirección y a un entusiasta propósito de emular a los «stars» (...) Tienen aptitudes fotogénicas y, desde luego, nos parecen mucho más sobrios que otros ya eminentes artistas nacionales (...).



Cartel de *El Mayorazgo de Basterretxe*

»El público que llenaba por completo el Olimpia asistió muy complacido a esta primera producción de Azcona y elogió su valor artístico» (75).

La ambición de los Azcona se cifraba en el estreno del film en Madrid. La implantación del sonoro en las principales salas madrileñas relegó a las cintas mudas a locales de segunda categoría. En estas condiciones Mauro Azcona decidió no proyectarla.

La película se exhibió en los principales pueblos de Vizcaya y Guipúzcoa y curiosamente se llegó a ver también en numerosos pueblos de Burgos. Durante el verano de 1930, Víctor Azcona y el operador del cine Buenos Aires de Bilbao recorrieron esta provincia utilizando bicicletas con remolque como medio de transporte. A la antigua usanza, Víctor explicaba la película ante un público en gran parte analfabeto, siendo muy aplaudido.

La película había costado entre 30 y 40.000 pesetas, que era lo que había quedado del préstamo obtenido a cuenta de la finca de la madre de los Azcona, después de instalar los estudios y adquirir el material necesario para el rodaje. El éxito de público fue al parecer grande allí donde fue exhibida, pero no llegó a ser amortizada. Los ingresos sumaron unas 20.000 pesetas. La casa hipotecada no pudo recuperarse.

III.1.5.4. La llegada del sonoro

Después de *El Mayorazgo de Basterretxe* los Azcona realizaron en 1930 *El rival de Manolín* (76). De este cortometraje han aparecido recientemente algunos fragmentos dispersos y es mejor esperar a su reconstrucción para hablar de él. Según Víctor Azcona la película mostraba una persecución con saltos y trompazos, originada por un conflicto de celos. Esto se corresponde con uno de los intertítulos localizados: «De cómo dos hombres enamorados de la misma mujer casi no caben en el mismo jardín».

La irrupción del cine sonoro supuso un golpe de muerte para los Estudios Azcona. La producción de películas mudas era una vía sin salida. La imposibilidad de estrenar en Madrid *El Mayorazgo...* de una manera digna, lo puso de manifiesto. Hubo un intento de acondicionar los estudios a la nueva situación tecnológica, pero no pudo obtenerse ayuda financiera. El nuevo guión que habían preparado los Azcona, *Ante todo mujer* («un vodevil con algo de baile» según Víctor), jamás se llevaría a la pantalla. Lo mismo ocurrió con la idea de adaptar *Zalacain el aventurero*, la novela de Pío Baroja.

Durante un tiempo Víctor y Mauro se dedicaron a la confección de subtítulos en castellano para las películas sonoras americanas. Víctor y su hermano Enrique se dedicaron también a realizar placas publicitarias que se proyectaban en los cines al cambio de rollo. Víctor terminaría por dejar definitivamente el mundo del cine haciéndose cargo del establecimiento de droguería que su madre tenía en Baracaldo, fundando más tarde una sociedad vegetariana.



El rival de Manolín de los hermanos Azcona

Mauro Azcona prosiguió su actividad cinematográfica en Madrid, realizando para Cifesa el cortometraje *El veneno del cine* (1935). Por esas mismas fechas, según Víctor Azcona, realiza para la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao *Entidades benéficas españolas* corto que publicita algunas actividades de la entidad. Ya durante la guerra civil realiza diversos films de propaganda al servicio de la República, entre los que quizás pueda destacarse *Frente a frente* (1937). Acabada la guerra, colaboró en la realización de varios films en relieve producidos por los Estudios Mosfilm de Moscú (77).

III.1.6. Cine amateur

Si bien es cierto que la condición amateur es notoria en la mayor parte del cine producido en el País Vasco en las décadas que abarca este capítulo, hay unas cuantas películas que se ajustan más plenamente a las características del cine aficionado. En esta línea no puede dejar de mencionarse la esmerada labor de Ricardo Bastida. Utilizando como intérpretes a los miembros de su familia, este ecléctico arquitecto bilbaíno realizó hacia 1928 varios cortometrajes de ficción en 16 mm, que además de poner de manifiesto una intención moralizante y un espíritu conservador, expresan un notable aliento poético. Estos son algunos de los títulos realizados con el rótulo de crédito «Films Bastida Comp. Limd.»: *Gente de mar*, *Las albarcas de José Mari*, *El doctor Patatof*, *María Victoria «la aldeanita»*, *Una excelente ama de cría*. Ninguna de estas películas se proyectó al parecer fuera del círculo familiar.

EL CINE Y LOS VASCOS



Gente de mar (1928) de Ricardo Bastida.



Anuncio publicado en la revista bilbaína *Vida Vasca* (1924).

Tampoco puede olvidarse la aportación de otros aficionados que además de filmar reuniones familiares, comidas al aire libre y primeras comuniones -material interesante desde muchos puntos de vista-, se fijaron en acontecimientos de más amplia repercusión, dejando testimonios documentales de indudable valor.

III.2. DE LA IRRUPCION DEL SONORO A LA GUERRA CIVIL (1930-1939).

Con las dificultades suplementarias impuestas por el sonoro, los débiles y aislados intentos de realizar cine en el País Vasco pasaron a ser aún más esporádicos durante la primera mitad de los años 30. En un contexto de crisis económica generalizada y de intensa transformación política (implantación de la II República), las fuertes inversiones necesarias para adquisición de equipos sonoros de grabación y reproducción, y la construcción de estudios insonorizados de rodaje, se presentaron como una aventura inabordable.

III.2.1. «Alma vasca», película con diálogos en euskera

Las posibilidades del cine sonoro en la lucha por la recuperación lingüística tampoco sirvieron de estímulo a la producción. Hay que tener presente que si ya el conjunto de la población de Euskadi no era numéricamente muy considerable (en 1930 no alcanzaba el millón y medio de habitantes), la población vasco parlante -rural en su mayor parte- resultaba insignificante como mercado potencial.

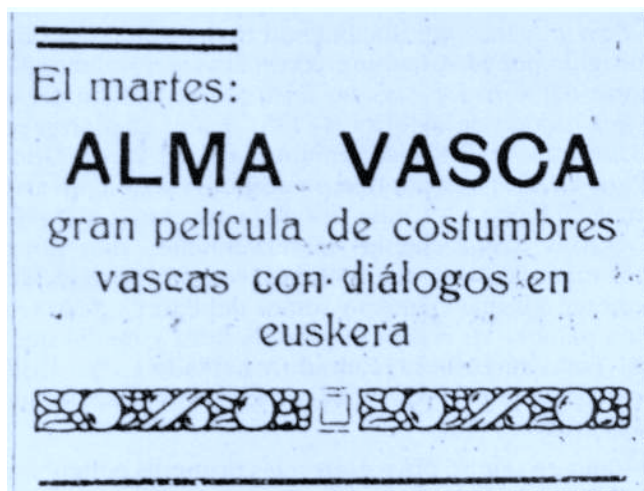
La primera vez que pudo oírse el euskera en una sesión de cine fue en 1930 con *Au Pays des Basques* documental de largometraje producido por Gaumont y dirigido por M. Champreux con el asesoramiento de Gaëtan de Bernville autor del libro *Le Pays des Basques*. Se trataba del «primer film parlante francés rodado en exteriores» (78). En él quedaron condensados el folklore, las fiestas y el trabajo campesinos. El Padre Donostia vio la película en París en 1931 y algún tiempo después escribió un artículo al respecto en la revista *Easo*: «*Au Pays des Basques* es una maravilla. No sólo por sus fotografías irreprochables materialmente, sino porque el País Vasco está plasmado allí con una realidad, con una verdad, de que podemos dar testimonio los que vivimos y somos del País (...) No se oye en esta película ni una palabra en *erdera* durante la hora y media que corre ante nuestros ojos. Todo en euskera; cantado y hablado (...)». El P. Donostia cerró su artículo pidiendo a la Sociedad de Estudios Vascos que conservara este film en sus archivos (79).

En 1933 -año en que se presentaron las primeras películas dobladas al catalán-, la prensa de Irún anunciaba la proyección, en el Teatro Bellas Artes, de *Alma vasca*, «película de costumbres vascas con diálogos en eus-



Fotograma de *Au Pays des Basques* de M. Champreux

kerá» (80). Suponiendo que *Alma vasca* era el film francés de ficción, rodado en Fuenterrabía, que con el mismo título se estrenó en Bilbao en 1924, se trataría, evidentemente de una banda sonora añadida con posterioridad (81). Sin embargo, parece más verosímil pensar que la distribución de *Au Pays des Basques* se hizo en España bajo el título de *Alma vasca*.



El diario *Irún Republicano* anuncia el estreno de *Alma vasca*.

III.2.2 «Euzkadi», primer largometraje nacionalista

También en 1933 y en un marco internacional de potenciación del cine como instrumento de combate ideológico, llega *Euzkadi*, primer largometraje documental de propaganda política producido en España. Lamentablemente este valioso testimonio de la efervescencia del nacionalismo vasco en aquellos días fue destruído a finales de 1936 por las tropas rebeldes tras la toma de San Sebastián (82).

Siguiendo posiblemente el ejemplo del operador que en 1932 había filmado el Aberri Eguna de Bilbao, Teodoro Ernandorena, presidente del Eusko Gaztedi, (rama juvenil del Partido Nacionalista Vasco) de San Sebastián, decidió hacer lo propio con el Aberri Eguna que iba a celebrarse en San Sebastián bajo el lema «Euzkadi-Europa» (83).



El Aberri Eguna de 1933 fue uno de los acontecimientos filmados para el film *Euzkadi* de Teodoro Ernandorena. En la fotografía (Archivo Caja de Ahorros Municipal de S.S.) José Antonio Aguirre pronunciando un discurso en el mitin celebrado en dicho día.

Ernandorena, según sus propias palabras, había realizado años antes un reportaje en 16 mm, sobre la visita de una embajada vasca a Irlanda, pero en esta ocasión decidió pedir a Barcelona un equipo profesional. Aunque en Barcelona todos los equipos sonoros se encontraban comprometidos por estar muy próximas las fechas de las conmemoraciones del Día de Catalunya y de la República española, pudo conseguir que la casa Cine-Foto pusiera a su disposición «dos operadores y una cámara muda» (84).

Así se recogieron imágenes de la entrada en la bahía de San Sebastián de los pesqueros llegados desde distintos puntos de la costa y su concentración ante la cárcel de Ondarreta donde se encontraba preso el nacionalista Idiáquez. Igualmente se hicieron filmaciones de la salida de la misa mayor de la basílica de Santa María y del mitin celebrado en el frontón de rebote de Atocha en el que intervinieron Edwald Ammende secretario del Congreso de Minorías Nacionales Europeas; Maspons y Otero Pedrayo en representación de Cataluña y Galicia; además de José Antonio Aguirre, Telesforo Monzón y el propio Ernandorena. Al día siguiente se hicieron tomas del recorrido que los oradores hicieron por Guipúzcoa (85).



Un momento del rodaje del documental *Euzkadi* (Archivo C.A.M.S.S.)

Tras ver en Barcelona las imágenes filmadas se decidió reconstruir el sonido ambiente y doblar los discursos. Ernandorena, Ammende y José Antonio Aguirre entre otros, volvieron a repetir sus discursos en un estudio de la ciudad condal. Según cuenta Ernandorena, Monzón no pudo acudir y su discurso se dobló con otra voz.

Poco después se volvió a requerir el servicio de los operadores de Cine-Foto para filmar la visita de una comisión de observadores políticos catalanes. Tras el visionado de estas últimas imágenes fue cuando surgió, según relata Francisco de Solano, un proyecto más elaborado para la realización del film (86).

La película, una vez concluída, daba en primer lugar una visión del paisaje, la historia, los deportes rurales, las danzas (alarde de 2.200 espata-dantzaris en la conmemoración del día de San Ignacio en el campo de San Mamés, mutildantza del Baztán, etc.) el bertsolarismo, las romerías, la vida en el caserío y la cultura (museos, instituciones culturales, monumentos, grandes personajes). Después venía la parte más directamente política con el ya mencionado Aberri Eguna de San Sebastián (ocupando una parte considerable del metraje); la visita de los catalanes a la Casa de Juntas de Guernica, la tumba de Sabino Arana en Sukarrieta, el monumento de Amayur, etc.; vistas de las cárceles de Larrinaga y Ondarreta; y concentración de mendigoizales en Elgoibar (87). A sugerencia de José Antonio Aguirre se incluyó un apéndice dedicado al Estatuto en el que aparecía el mitin celebrado en Estella (88).

El montaje se hizo en el cine Zintzotasuna de Hernani colaborando Juan de Aldazábal, Zaldúa, el sacerdote Mendikute y Ernandorena. Luego, la película fue enviada a Lecaroz donde los padres Hilario Olazarán y Donostia estudiaron la adaptación musical (89). Para reducir gastos, la sonorización se hizo en un estudio de Barcelona y allí sólo tuvieron que desplazarse los txistularis hermanos Landaluce y un tiple del Schola Cantorum de Pasajes. Para el resto de la música colaboraron el Orfeo Catalá a las órdenes de Gelasio Aramburu, la Banda Municipal de Barcelona, el sexteto Villalta y el organista Alberdi (90). Bernardo Estornés Lasa realizó los textos del recitado y el dibujante Juan Zabalo, «Txiki», colaboró con algún trabajo de animación. La Agrupación de Estudiantes Vascos de Barcelona -entre los que estaba Juan de Aldazábal-, participó intensamente en la elaboración del film (91).

Aunque la película contaba con el patrocinio nominal del Gipuzko Buru Batzar, la financiación salió íntegra de los bolsillos de Ernandorena, quien hubo además de soportar la inquisitiva visita de varios miembros de su partido que pensaban que el film se estaba realizando con los fondos de la organización. Con la recaudación de taquilla pudieron pagarse los servicios de Cine-Foto, pero no llegó a cubrir los gastos restantes. Tan sólo después del probado éxito del film -cuenta en tono de queja el propio Ernandorena-, el partido le hizo entrega de la cantidad «simbólica» de 2.000 pesetas.

La película se proyectó por primera vez en Barcelona, el 16 de diciembre de 1933 ante la prensa y las autoridades catalanas. La concesión del visto bueno del censor del Gobierno de la República supuso un retraso de varios días para el estreno oficial (92). Este se hizo en el Gran Kursaal de

San Sebastián el día 22 del mismo mes. Después se pasó en Bilbao, Pamplona, Vitoria y varias poblaciones menores, sobre todo de Guipúzcoa y Vizcaya (93).

El largometraje *Euzkadi* parece que despertó un cierto interés por el reportaje político en la órbita del Partido Nacionalista Vasco. Durante abril y mayo de 1934 la proyección de *Euzkadi* se complementó con los siguientes cortometrajes: Aberri Eguna de Bilbao (ya comentado), Entrega del Estatuto en Madrid al presidente de la República (noviembre o diciembre de 1933 anónimo), Aberri Eguna en Gasteiz (realizado por Madinabeitia en 1934 bajo patrocinio del Araba Buru Batzar), y Descubrimiento de la lápida dedicada a Sabino Arana en Barcelona (anónimo) (94). De todos ellos sólo se conserva copia de Aberri Eguna en Gasteiz cuyo título auténtico es *1934'ko Aberri Eguna Gasteizen*, película realizada en 16 mm por Víctor Madinabeitia que plasma diversos aspectos de los actos de afirmación nacionalista celebrados en Vitoria.

Euzkadi, el largometraje documental cuyo motor de gestación había sido Teodoro Ernadorena, resultó un film claramente propagandista, fiel exponente de la ideología aranista. Si bien Sabino Arana no llegó a escribir nada sobre cine, si lo hizo sobre teatro, y sus escritos en este punto giraron en torno a la utilización política del medio (95). Por otra parte, la exaltación mítica de la historia del país y el ruralismo manifiesto caen igualmente dentro de las coordenadas del pensamiento del fundador del nacionalismo vasco.

La prensa afín al Partido Nacionalista Vasco se volcó en apoyo de la película. Los comentarios de prensa fueron unánimemente positivos y ajenos a todo planteamiento crítico. Tan sólo la crónica anónima publicada en el diario nacionalista *La Voz de Navarra*, manifestó alguna reticencia dentro de un tono general elogioso:

«(...) Con el indiscutible acierto que la película supone, no ha logrado recoger con toda la fuerza de la emoción el anhelo de libertad patria alimentado por tantos miles de corazones, los entusiasmos derrochados en momentos históricos, la alegría de las almas hermanadas más que nunca en momentos de persecución, y lo que es mucho más bello el trabajo continuado y anónimo, la cooperación cotidiana de todos a la causa común y la organización admirable que todo ello supone, aparte de otros muchos episodios de las actuaciones del nacionalismo, de tanta belleza y fuerza emotiva como la excursión realizada al Aralar, o de tan admirable logro como las representaciones teatrales y otras manifestaciones artísticas (...)» (96).

Poco tiempo después de concluido el film, Ernadorena dejó el cargo de presidente del Gipuzko Buru Batzar que venía desempeñando desde noviembre del 33 y prosiguió su labor vasquista en el fomento de la pelota y el bertsolarismo (97).

III.2.3. Dos nuevas productoras en Bilbao.

En los años de la República, Bilbao fue sede -más fugaz y ficticia que otra cosa- de las casas productoras Meyler Films y Lapeyra Films. Ninguna de las dos sobrepasó el año de existencia y ambas utilizaron los estudios Orphea de Barcelona para los rodajes.



El desaparecido de Antonio Graciani, con Enrique Rambal y Trini Román

La empresa Meyler Films produjo en 1934 *Aves sin rumbo* y *El desaparecido*, siendo director y guionista el barcelonés Antonio Graciani (98). *Aves sin rumbo* era una comedia musical que pretendía alcanzar el éxito de *Boliche* (película dirigida en 1933 por Francisco Elías en la que Graciani colaboró como guionista), volviendo a utilizar al popularísimo trío argentino Irusta-Fugazot-Demare; pero tan sólo logró una modesta acogida. *El desaparecido* fue un film de intriga y misterio basado en un caso de amnesia producido durante la guerra de Marruecos (99). Los equipos técnico y artístico de ambos films estaban formados por gente foránea (100).

Lapeyra Films fue una productora creada por el bilbaíno Mariano Lapeyra, de cuya biografía sólo se conoce su pertenencia a la Asociación de Artistas Vascos desde 1910 (101). Su primer y único film, *Amor en maniobras*, fue dirigido por él mismo en 1935. Se trataba de una comedia cuarte-



Amor en maniobras de Antonio Lapeyra

lera que en opinión de Manuel Rotellar -opinión que hacía extensible a los dos films anteriores-, ofrecía escaso interés (102). En tono publicitario *El Pueblo Vasco* de Bilbao señalaba el día del estreno que *Amor en maniobras* era «una película emotiva y llena de gracia (...) magnífica presentación de la vida ruidosa y alegre de los cuarteles». Destacaba el mismo diario la música de los compositores Zubizarreta y Urdaneta, al parecer única intervención vasca en el film, aparte del trabajo de Mariano Lapeyra (103).

III.2.4. Reportajes Mezquiriz de última hora

Bilbao conoció en 1935 una notable experiencia de periodismo cinematográfico que se llamó «Reportajes Mezquiriz de última hora». Con una periodicidad semanal unas veces, quincenal otras, la pantalla del Teatro Trueba ofreció al público diversos reportajes sobre acontecimientos deportivos o de otra índole, ocurridos en Vizcaya o provincias limítrofes, filmados en muchos casos el día anterior. Estos reportajes se integraban dentro del «Día Gráfico» que todos los lunes presentaba el Trueba y que venía a ser un programa compuesto por revistas de actualidades (Paramount o UFA), dibujos animados y documentales de distinto tipo.

El autor de los reportajes era Miguel Mezquiriz, un navarro de Tafalla, afincado desde 1926 en Bilbao, donde además de dedicarse al negocio de la distribución de films, trabajó como operador corresponsal de Eclair Jour-

III. LA PRODUCCION

nal, Pathé Journal, Noticiero Fox y Universal News, terminando por instalar un laboratorio del que saldrían los «Reportajes Mezquiriz» (104).

Por la prensa parece que los mencionados reportajes se filmaron entre el 29 de abril y el 20 de octubre de 1935, aunque Mezquiriz cree recordar que se realizaron a lo largo de varios años, entre 1926 y 1935. Siguiendo a *El Noticiero Bilbaíno* estos fueron los reportajes realizados: Regatas; Partido de liga entre el Athletic de Bilbao y el Athletic de Madrid (jugado el día anterior); La flota mejicana en construcción; El dos de mayo; La vuelta ciclista a España (etapa Santander-Bilbao); Ingenieros Industriales de Bilbao terminan la carrera; Salida para Méjico del aviador Pombo; La comunión a los enfermos del Santo Hospital Civil de Bilbao; Partido de foot-ball Athletic-Betis (jugado el día anterior); Violento incendio en Valmaseda; Concurso avícola en Guecho; Un recuerdo de Pombo; Final del campeonato de hockey entre el Athletic y el Zugatzarte; Pruebas de bueyes en Erandio; Una visita al Parque de Bilbao; El famoso castillo de San Francisco Javier; La procesión del Corpus de Bilbao; Las fiestas de San Fermín (celebradas el día anterior); Conducción del cadáver del corredor vizcaíno Cepeda en Sopuerta; Vuelta ciclista al País Vasco (reportaje completo con



Miguel Mezquiriz operador en 1937

las cinco etapas de la vuelta); Travesía del Abra a nado; Regatas de balandros (celebradas el día anterior); Gigantes y cabezudos por Bilbao; Tourist Trophy International (carrera automovilística celebrada el día anterior en el circuito de la Avenida de Sabino Arana); Carrera automovilística de San Sebastián (celebrada el día anterior); Becerrada benéfica del jueves en Bilbao con la actuación de Belmonte; Concurso de trompa organizado por «Excelsior» (celebrado el día anterior); Fiesta del niño en la Plaza de Toros (105).

Los ingresos de taquilla del cine Bilbao Actualidades, que también ofrecía los lunes un programa similar al del Trueba, debieron verse afectados por las cintas de Mezquiriz. La creación de su propio «Reportaje local» parece indicarlo al menos. Su continuidad fue aún menor que la de los «Reportajes Mezquiriz» (del 11 de agosto al 27 de octubre de 1935). La prensa no explicita el contenido de estos reportajes.

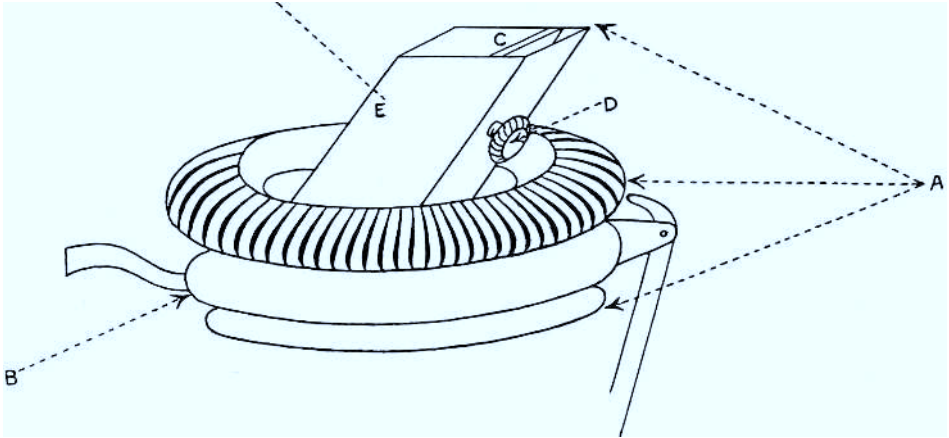
En 1936 Mezquiriz intervino en la realización de *Begoñita*. Según sus propias palabras era un cortometraje de ficción interpretado por niños, hecho en colaboración con José Luis Sertucha. La prensa precisa que era «una película en dos partes impresionada en Bilbao por los niños de la agrupación infantil Bat» (106). La agrupación Bat era una compañía de teatro formada por niños que debió tener gran éxito por esos años en Madrid y Bilbao, y cuya máxima estrella era «la genial e incomparable» Begoñita Orúe (107). La película se proyectó dos días en el Trueba y uno en el Gayarre, junto con otras películas y la actuación en vivo de la agrupación Bat.

Durante la guerra civil Mezquiriz, posicionado en el bando rebelde, recorrió numerosos frentes cámara en mano. Aparte de obtener gran cantidad de material para archivo (primeros «desfiles de la victoria» de Valencia y Madrid; exhumación de los restos de José Antonio Primo de Rivera en Alicante, etc.), realizó el documental *Banderas victoriosas en Bilbao*. El importante papel cinematográfico que Mezquiriz se atribuye durante el conflicto bélico, corroborado al menos a través de un artículo de Gómez Tello en la revista falangista *Primer Plano* (108), no tuvo, curiosamente, eco alguno en el voluminoso trabajo que Carlos Fernández Cuenca publicó sobre el cine en la guerra civil española; no dignándose siquiera a mencionar su nombre (109).

III.2.5. Teófilo Mingueza y el cine en relieve

Teófilo Mingueza, fotógrafo instalado en Vitoria que en 1918 intervino como actor en el malogrado intento alavés que fue *Josetxu*, comienza a interesarse por el cine en relieve hacia 1930 (110). En 1935 patenta unas gafas dotadas de un sistema de espejos móviles que permitirían apreciar el efecto estereoscópico. En la solicitud de la patente. Mingueza explicó sus intenciones:

FIGURA 4ª



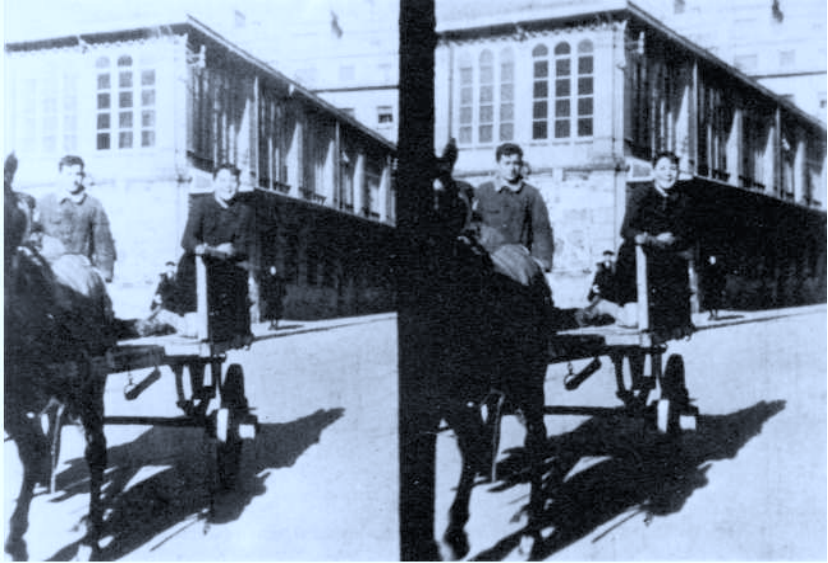
Lente diseñada por Teófilo Minguez para captar el efecto estereoscópico.

«En estos últimos tiempos y a raíz de la creación del cine sonoro, debido al alemán Luis Czerny, se han encaminado los esfuerzos a lograr que el espectador del cinematógrafo goce de más perfecta ilusión de realidad cerca del espectáculo y ya que oye y vé como en fotografía en movimiento a los actores, para que la ilusión fuera completa, faltaba verles en relieve, o sea como si del natural se tratara, y a ello tiende la patente de Invención que se solicita.

»Los pacientes y minuciosos estudios realizados por el solicitante se han visto coronados por el éxito al descubrir un aparato que es genial verdaderamente, por su originalidad, sencillez y por los resultados tan maravillosos que con él se obtienen. Pues no sólo se logran ver en relieve las proyecciones cinematográficas, sino también toda clase de fotografías y dibujos, bien sean en negro o en color, tanto aquéllas como éstas, etc., con la particularidad de poder ser apreciados a corta o larga distancia y desde distintos puntos de vista.

»Este aparato puede usarse monocular o binocular. El mismo consiste en un soporte adaptable a dos aros de una montura de lentes o gafas, que lleva una combinación de espejos que pueden variar el ángulo de reflexión mediante el desplazamiento de uno de ellos (...)» (111).

Además de estas gafas, Minguez realizó con una cámara especialmente acondicionada, un par de documentales en relieve que no parece tuvieron mayor repercusión en su día. Uno de estos documentales recogía la inauguración del aeropuerto Martínez Aragón de Vitoria en 1935 (112).



Documental realizado por Míngueza para experimentar su sistema de cine en relieve. Al fondo la desaparecida Plaza de Abastos de Vitoria.

III.2.6. «Sinfonía vasca»

Poco antes de estallar la guerra civil, en mayo de 1936, se estrenó en Bilbao y San Sebastián el documental *Sinfonía vasca* (113). Era un cortometraje de Producciones Hispánicas dirigido por Trotz Tichahuer, con el que se pretendía -y en cierto grado se conseguía- obtener una visión sintética del País Vasco a partir de sus monumentos, paisajes, costumbres y actividad laboral.

La prensa bilbaína anunció así la película: «*Sinfonía vasca*» es un poema cinematográfico sobre el maravilloso PAIS VASCO donde el paisaje, los tipos, los deportes, las danzas, la obra industrial realizada por el esfuerzo de los hombres, la vida del campo y la del mar, hablan en su verdadero y legítimo lenguaje a través de las imágenes y de los símbolos. *Sinfonía vasca* es un buen resumen de lo que hoy es una raza fuerte y vigorosa en su privilegiado escenario habitual, tierras de Alava y de Vizcaya, Costas de Guipúzcoa, montañas de Navarra, lugares todos ellos donde aún parece que escuchamos la voz inmortal de Iparraguirre» (114). Aunque el mundo industrial estuviera presente, el film era sobre todo un canto a la cultura tradicional.

Sinfonía vasca tiene fuerza y brillo en sus imágenes, poniendo de manifiesto en la planificación la impronta del cine soviético. El director Trotz Tichahuer era sin duda el alemán Adolf Trotz que con anterioridad había dirigido en España varias películas (115). Aún desconociendo la domiciliación social y actividades de Producciones Hispánicas, se sabe que el productor fue el vizcaíno José Luis Duro, quien exiliado tras la guerra civil continuó desarrollando este tipo de actividades en Francia e Italia (116). De confirmarse la participación en el guión del bilbaíno Manuel de la Sota (autor de obras teatrales y de varios guiones cinematográficos), la hipótesis de la filiación nacionalista del film tendría una mayor apoyatura (117). La música fue compuesta por el navarro Jesús García Leoz, siendo interpretada por los coros del Hogar Vasco y la Orquesta Sinfónica de Madrid (118).

III.2.7. La Guerra Civil

III.2.7.1. *Euzkadi Norte en tres dimensiones*

Otro cortometraje realizado en 1936 fue el documental *Euzkadi*, título idéntico al del film de Erandorena. Rodado mediante el sistema Lumière de cine en relieve, su director fue René le Henaff, realizador francés que alcanzó gran prestigio montando varias películas de René Clair y Marcel Carné (119).

Según Carlos Fernández Cuenca la película era una producción francesa de 1937 subvencionada por el Gobierno de Euzkadi, llegando a precisar que duraba veinte minutos y que el guión era también de Le Henaff. Siguiendo al mismo historiador, el cortometraje era «una descripción del paisaje y las costumbres del país vasco, con atención peculiarísima a su importancia industrial y algunas atinadas puntualizaciones sobre su situación en la guerra, destacando de pasada sus formidables fortificaciones» (120).

Resultaba difícil de creer, por inverosímil, que en pleno contexto bélico el Gobierno de Euzkadi se interesara en la producción de un film de propaganda política realizado en relieve con las dificultades de difusión que el sistema conlleva. El propio René Le Henaff será quien rechace algunos de los datos aportados por Fernández Cuenca: *Euzkadi* era un documental rodado en el País Vasco-francés (San Juan de Luz, Tardets, Sainte Engrace, San Juan de Pie de Puerto, etc.) que no tocaba para nada el tema de la guerra civil. Estaba producido por Pathé Cinéma para Banque Bilz, un banco privado interesado en el procedimiento Lumière de cine en relieve. La película (600 metros), estaba concluída para septiembre de 1936 aunque no fue estrenada hasta abril de 1937 en el Olympia de París. A pesar de la favorable acogida de la crítica, su difusión quedó limitada a algunas salas debido a los problemas técnicos que presentaba el sistema en relieve (121).

III.2.7.2 «Guernika» y la actividad del Gobierno Vasco.

Durante la guerra civil el Gobierno de Euzkadi no parece que llegó a contar con un servicio de cinematografía propiamente dicho. Esta es al menos la opinión autorizada de Pedro de Basaldúa, en aquel entonces Secretario de la Presidencia del Gobierno Vasco (122). La relativamente rápida caída de Bilbao (19 de junio de 1937) y la inexistencia de un mínimo de infraestructura hacen comprensible que esto ocurriera.

De todas formas la Sección de Propaganda del Gobierno de Euzkadi dirigida por el ingeniero Bruno Mendiguren (muerto en el exilio de Buenos Aires), produjo cuando menos dos documentales en 1937. Bajo el título de crédito «Documentales Vascos (Sección de Propaganda del Gobierno de Euzkadi)», existen en los archivos de NO-DO dos documentales: *Semana Santa en Bilbao* y *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren muerto en el frente de Asturias*. Este último fue proyectado en Bilbao a comienzos de junio de 1937 en el cine Actualidades junto con documentales de Laia Films (entidad productora de la Generalitat de Catalunya) y diversos noticiarios (123).



Fotograma de *Entierro del benemérito sacerdote J. M. Korta...* documental producido por la Sección de Propaganda del Gobierno de Euzkadi.

III. LA PRODUCCION

El Gobierno Vasco tuvo también algo que ver en la elaboración del cortometraje *Guernika* (escrito con error alfabético tal como figura en los títulos de crédito), aunque no se conozca con exactitud cual fue su participación. Este film fue realizado en 1937 desde una perspectiva abiertamente nacionalista. Muestra un país bucólico que de pronto se ve envuelto como víctima en un conflicto bélico, centrándose sobre todo en el exilio de los niños vascos. En él se contienen algunas de las más bellas y patéticas imágenes existentes sobre la guerra civil española. No por casualidad los documentalistas recurren a ellas cuando trabajan sobre la guerra civil: *Morir en Madrid* (Frederic Rosif, 1962), *Los hijos de Gernika* (Segundo Cazalis, 1968), *Euskadi hors d'Etat* (Arthur Mac Caig, 1983)...



Alarma aérea en la Plaza de El Arenal de Bilbao. Fotograma de *Guernika* documental producido por N. M. Sobrevila.

Nemesio Manuel Sobrevila, arquitecto y realizador bilbaíno, autor de dos importantes obras del cine mudo español (*El sexto sentido* y *Al Hollywood madrileño*), fue el productor de esta película realizada a partir del material filmado en el País Vasco por distintos operadores y enviado por el Gobierno de Euzkadi a París donde fue montado (124). En la presentación del film a la prensa, Sobrevila explicó que durante los días de la ofensiva contra Bilbao llegaron a la Delegación Vasca de París 18 bobinas de pelí-

cula con la orden telegráfica de ser enviadas a la casa alemana Agfa para el revelado y la obtención de copias, puesto que estas operaciones de laboratorio estaban incluidas en la compra del material virgen. Una bobina que contenía imágenes filmadas en Guernica dos días después del bombardeo, fue sustituida por otra conteniendo vistas de Italia. El material que faltaba «era la prueba irrefutable de que Guernica había sido arrasada por aviones extranjeros. En él se veían los efectos del bombardeo sobre la plaza del mercado: los hoyos creados por las explosiones, caballos hechos trizas por la metralla, un convento destruido y cuatro religiosas que contemplaban con aire de dolor a nuestros soldados que retiraban de los escombros a sus hermanas; y nuestros soldados, agotados, intentando salvar todavía a alguno entre los restos de la villa mártir». Por fortuna entre las otras bobinas existía una con imágenes tomadas en Guernica, el mismo día, por el mismo operador, que se incluyeron también en el film (125).



Guernika utilizó algunas imágenes de *Au Pays des Basques* de M. Champreaux.

El historiador Manuel Rotellar atribuye la dirección y fotografía de *Guernika* al gran operador aragonés José María Beltrán (126). Por los títulos de crédito se sabe que E. Díaz de Mendibil se encargó de la «supervisión», mientras que la música fue compuesta por Conrado Bernat. Carlos Fernández Cuenca indica por su parte que el montaje fue obra de Antonio Cánovas y el comentario de Arturo Perucho, añadiendo que se trataba de una producción del Gobierno de Euzkadi para Film Popular (empresa pro-

mocionada por el P.C.E. - P.S.U.C.) (127). Este último dato puede desmentirse puesto que se conserva un contrato por el que Sobrevilla vende la película a finales de 1937 al Gobierno Vasco, quien se encargará desde esa fecha de su distribución (128).

La película se sonorizó en París y se realizaron dos versiones una en castellano y otra en francés, titulada esta última *Au secours des enfants d'Euzkadi (Pays Basque)*. La película, según cuenta la familia de Sobrevilla, fue exhibida en París, Londres, Barcelona y algunos países latinoamericanos (129). La Metro Goldwyn Mayer llegó a adquirir los derechos de exhibición en Estados Unidos, pero ignoramos si llegó a estrenarse (130).

Sobrevilla, según relata su cuñada Enriqueta Guisasola, recibió en París la noticia de la condena a muerte que los tribunales franquistas habían decretado sobre su persona, por participar en la realización del film. La misma razón, añade, le llevó a ser expulsado más tarde del territorio francés.

Parte de las bobinas de celuloide que sirvieron para realizar *Guernika* fueron probablemente las que desaparecieron de la Delegación del Gobierno Vasco de París tras la ocupación alemana. El Gobierno Vasco, según cuenta el ex-lehendakari Jesús María de Leizaola, sólo pudo conservar unas cuantas películas que llegaron a la Delegación Vasca de Londres (131).



Elai-Alai documental de N. M. Sobrevilla

Los archivos de NO-DO aparte de una copia de *Guernika* en castellano y los dos cortometrajes mencionados, conservan varios miles de metros de película rodada en el País Vasco entre 1930 y 1937. Igualmente obra en su poder un fragmento de *Elai-Alai*, cortometraje realizado por Sobrevila (probablemente en 1939) en el que se recoge una actuación del grupo coreográfico infantil Elai-Alai y del coro Eresoinka (132). Acaso se trate del cortometraje premiado en el festival de Cannes al que alude José Antonio Arana Martija en su estudio sobre Elai-Alai (133). Los archivos de NO-DO cuentan asimismo con bastante material rodado en Cataluña, en el que se plasman algunas actividades de la Delegación Vasca tras la caída del frente Norte (134). Parece más que probable que algunos de estos materiales de archivo -actualmente en proceso de recuperación por parte de la Filmoteca Vasca-, fueran los que desaparecieron de la Delegación Vasca de París, puesto que NO-DO se creó a partir de las instalaciones ya archivos que la firma alemana. UFa tenía en Madrid.

III.2.7.3. «Celuloides cómicos».

Tras la caída de San Sebastián en manos del general Mola el 13 de septiembre de 1936, la ciudad se convirtió en importante centro editorial. La concentración de un nutrido grupo de escritores, periodistas y dibujantes de Madrid y Barcelona posibilitó que esto ocurriera (135). En el terreno cinematográfico no se dieron circunstancias equiparables. Tan sólo puede hablarse de la serie de cortometrajes, *Celuloides cómicos*, que con dirección y guión del comediógrafo Enrique Jardiel Poncela se rodaron en el garaje de una finca de San Sebastián en 1938. Luis Días Amado fundó para ello la productora Cinesia. Colaboraron también, Cecilio Paniagua en la fotografía, León Lucas de la Peña con su equipo sonoro CEA, Jacinto Guerrero como compositor y Luis Marquina como ayudante técnico. Cuatro fueron los títulos que se realizaron: *Definiciones*, *Letreros típicos*, *Un anuncio y cinco cartas*, y *Presentación del fakir Rodríguez*. Según Carlos Fernández Cuenca fueron los únicos cortometrajes realizados en el «bando nacional» que no tuvieron relación con la guerra (136).

III.3. UNA LARGA POSGUERRA (1940-1957)

Las nefastas consecuencias de la victoria militar de Franco en el plano cultural afectaron directamente al cine. A lo largo de treinta y seis años de dictadura los mecanismos censores permanecieron alerta para evitar-entre otras cosas- que los cines nacionales fueran una realidad en el Estado.

El talante del régimen para con las manifestaciones culturales diferenciadas quedó expuesto con claridad desde el primer momento. En 1940 la

revista *Primer Plano*, órgano oficioso del Departamento Oficial de Cinematografía, publicaba la siguiente norma de censura: «Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos» (137). Esta prohibición lingüística fue aplicada selectivamente sin que afectara a los acentos madrileños y andaluz, elementos inseparables del prolífico género de la «españolada». Comenta Román Gubern que este hecho no era atribuible a la casualidad pues el acento madrileño castizo, es una sublimación populista y demagógica de la capital, corazón del Estado centralista. Tampoco el acento andaluz podía ser reprimido pues era el mismo de la oligarquía agraria y latifundista fiel al franquismo. De este modo la prohibición afectaba específicamente a Cataluña y País Vasco, símbolos de la resistencia desde la guerra civil, y de modo más accesorio a Galicia (138).

III.3.1. Eusko Film

En clima tan poco favorable nada tiene de extraño que durante los años 40 y 50 el País Vasco fuera para el cine un terreno aún más estéril que en las décadas precedentes. Por la misma razón resulta lógico que las primeras actividades cinematográficas de posguerra tuvieran lugar en el País Vasco Continental.

Es en 1947 cuando se crea Eusko Film (Société Basque du Film), productora con sede en Sara y oficinas de Champs Elysées de París. Surgió esta firma del acuerdo entre varios refugiados vasco-españoles y un grupo de amigos de Sara entre los que estaban el conocido vasquista Paul Dutournier (director general) y el escritor Pierre ApesteGuy (director técnico). Por duración y características, esta empresa recuerda a las productoras Meyler Films y Lapeyra Films del Bilbao de los años 30.

Eusko Film coprodujo con la casa francesa Azur Films la comedia *Les souverains ne sont pas à vendre*, realizada en 1948 por Robert Hennion. El mismo año se produjo también *Les eaux troubles*, drama dirigido por Henri Calef adaptando la novela de Roger VerceL *Pour les pieds de L'Archange*. El último film producido fue el mediometraje *Au Pays Basque avec Luis Mariano* (1951), realizado por Pierre ApesteGuy quien había intervenido como coguionista en las dos películas anteriores. Se trataba al parecer de un film de promoción turística aunque según explicó el propio ApesteGuy, pretendía, bajo esa apariencia, efectuar una experimentación plástica y estructural (139).

Antes del cierre definitivo, los socios de Eusko Film lucharon por instalar unos estudios de cine en Ilbarritz (Bidart), población cercana a Biarritz, pensando en acondicionar para ello una enorme edificación hospitalaria en desuso. Se había logrado interesar en este propósito a varios acaudalados

empresarios mejicanos de origen vasco, pero en el último instante el proyecto se vino abajo (140). De llevarse a cabo, es bien probable que el panorama del cine vasco hubiera cambiado sustancialmente.

III.3.2. Desde el exilio

Hacia 1955, en el exilio de Buenos Aires se realizó con material de archivo de procedencia desconocida el largometraje documental titulado *Euzkadi 1936-1939*. De este film tan sólo hemos conseguido localizar la siguiente referencia publicada en el Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos:

«Largometraje compaginado en Buenos Aires cuyo argumento son los aspectos más diversos del País Vasco durante esos años. Se inicia y concluye con vistas del paisaje y folklore vasco, y entre ambos extremos se nos exhiben cuadros de acontecimientos heroicos y penosos, como también de la organización humanitaria y social vigente en tan azaroso periodo, máxime el cuidado solícito tenido con los mutilados vascos residentes en Biarritz. La emoción que despierta es de un hondura e intensidad inenarrable» (141).



Sor Lekua de M. Madré.

III.3.3. Conatos amateur.

Es en la segunda mitad de los años 50 cuando el cine amateur comienza a dar señales de vida. En Euskadi Norte el general M. Madré realiza el documental *Sor Lekua*. Se plasmaba en él, según explicación del propio autor, «la vida vasca desde la cuna a la tumba», pudiendo contemplarse «paisajes y escenas de las siete provincias vascas» (142).

La idea de realizar este film, que cuando menos contó con algún recitado en euskera, maduró en Madré tras escuchar un discurso pronunciado por Teodoro Erandorena en París con motivo de Euskararen Eguna (día del euskera) de 1956. El promotor del film *Euzkadi* (1933) exhortó a sus compatriotas a la realización de cine en euskera. El general Madré pensó entonces en realizar «un film vasco, aunque fuera amateur, con el que poder complacer a sus hermanos expatriados» (143).

Dentro de año 56 se presentan. en el Cine Club de Guipúzcoa de San Sebastián los cortometrajes en 8 mm. *Declive* de Javier Aguirre, y *No* de



Aficionados al cine en los años 50. De pie: Juan Ignacio de Blas (1º por la izq.) y Javier Aguirre (4º por la izq.). En cuclillas: Alfredo Landa (1º) y Rafael Ruiz Balerdi (3º).

Juan Ignacio de Blas. Era probablemente la primera sesión pública de cine amateur realizada en San Sebastián.

Declive, folletinesca historia de amor concebida con planteamiento de producción casi profesional, había recibido el año anterior uno de los premios del Concurso Nacional de Cine Amateur de Barcelona. No de Juan Ignacio de Blas, abordaba con pretensión neorrealista, los problemas de reinserción social de un joven delincuente. Ambas estaban protagonizadas por Francisco Aróstegui y Ramón Reparaz. En *Declive* tomaron parte también, en papeles secundarios, Alfredo Landa y Paula Martel, quienes por primera vez se ponían delante de una cámara. Todos ellos pertenecían a grupos de teatro aficionado de San Sebastián (144).

Todavía en 1956 Javier Aguirre realiza *El lechero*. En este cortometraje rodado también en 8 mm, se reconstruía, con una perspectiva más realista, el modo de vida de un repartidor de leche.

Al año siguiente Aguirre colabora con el Cine Club de San Sebastián y la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa en la organización del I Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián. Esta primera edición -de las cuatro que duró el certamen-, se presentó como una contestación al Concurso Nacional de Cine Amateur de Barcelona. Aguirre participó con los catalanes Jorge Feliu y Pedro Balaña en la redacción de un duro manifiesto (145).

Por las mismas fechas Alberto Schommer -hoy fotógrafo de prestigio internacional-, realiza en Vitoria dos cortometrajes en 16 mm. La mirada poética de *La feria abandonada* se transformó en documentalismo descriptivo en *Vida de colegio*. Aún cuando Schommer era miembro del Cine Club de Vitoria, la realización de ambos cortos fue un trabajo absolutamente individual (146).

Cerrando este apartado sobre el cine amateur hay que dedicar un recuerdo al eibarrés Antonio Sarasúa, quien con su cámara de 16 mm y sin ninguna pretensión artística, filmó diversos acontecimientos y aspectos de la vida cotidiana local durante los años cuarenta y cincuenta. Al parecer estas películas nunca fueron proyectadas públicamente (147).

III.4. SALIENDO DEL TUNEL (1958-1968)

III.4.1. La esponja metropolitana

La afición generada por un cineclubismo pujante a partir de la segunda mitad de los cincuenta y por unos festivales de cine como los de San Sebastián y Bilbao, creados respectivamente en 1953 y 1958, se dejaría notar en forma de un buen número de vocaciones cinematográficas.

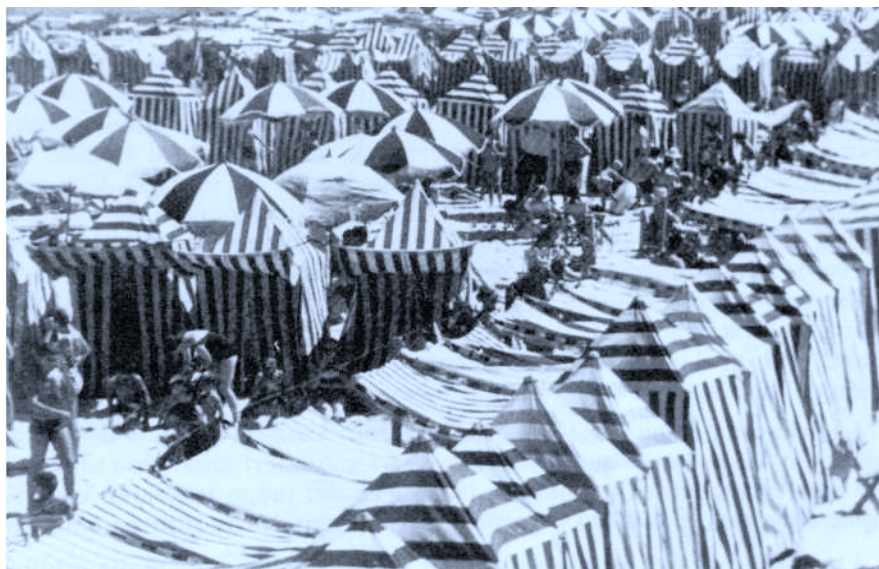
San Sebastián fue particularmente la ciudad que en este sentido contó con un ambiente más propicio. A los estímulos señalados vinieron a

III. LA PRODUCCION

sumarse los cursos de formación cinematográfica que el Cine Club San Sebastián organizó de 1954 a 1959 -con la participación de los realizadores y teóricos más prestigiosos del cine español de aquellos días- y el ya mencionado Certamen Internacional de Arte Cinematográfico Amateur. Tampoco habría que perder de vista que los frutos prohibidos por la censura franquista podían degustarse con facilidad tras un breve desplazamiento en automóvil a las vecinas localidades de San Juan de Luz o Biarritz.

Ciertamente existía un caldo de cultivo para la germinación de inquietudes creativas, pero la carencia absoluta de infraestructura de producción hizo que el traslado a Madrid se presentara como la opción más sensata para que esas inquietudes pudieran cristalizar. Aún cuando este fenómeno de fuga de ingenios no fuera nuevo -recordemos los casos de Nemesio Sobrevila, Sabino Mitón, Conchita Montenegro o Juan de Landa-, ahora se daba con mayor intensidad. Tras los pasos de Javier Aguirre y Juan Ignacio de Blas marcharían en distintas etapas -ciñéndonos exclusivamente a los realizadores-, Elías Querejeta, Antonio Eceiza, Víctor Erice, Antonio Mercero, Pedro Olea, Eloy de la Iglesia, Iván Zulueta, etc. Después de una etapa de formación, terminarían integrándose en la industria del cine español con mayor o menor éxito.

Antes de su instalación definitiva en la capital del Estado, Juan Ignacio de Blas crea con capital de los donostiarros Carlos Zubeldia y Jesús de Blas, la modesta productora Nova Films. A caballo entre San Sebastián y Madrid esta firma produce entre 1958 y 1960 varios cortometrajes que dirige el pro-



A través de San Sebastián de Eceiza y Querejeta.

pio Juan Ignacio de Blas. Entre estos films pueden destacarse *San Sebastián* (1958), documental turístico subvencionado por el Ayuntamiento de San Sebastián, *Jorge, pequeño bombero* (1960), cuento infantil parcialmente fallido y *El pastor vasco* (1960), documental etnográfico. Su mayor éxito fue *Mingote* rodado en parte en San Sebastián (148).

También entre dos aguas Antonio Eceiza y Elías Querejeta fundan en 1961 Laponia Films, contando con la plantilla de jugadores de la Real Sociedad de Fútbol como socios capitalistas. Realizan así *A través de San Sebastián* (1961), cortometraje documental que en tono de crítica existencial proponía un recorrido por la ciudad donostiarra a partir de los cuatro elementos presocráticos: agua, aire, tierra y fuego. Luis de Pablo compuso para el film una partitura de música concreta. Era el primer trabajo cinematográfico del músico bilbaíno.

La vinculación a efectos jurídicos de Laponia Films con la productora madrileña UNINCI fue la causa de su prematura desaparición. La intervención de dicha empresa en la producción de *Viridiana* -película de Luis Buñuel cuya exhibición fue prohibida aún cuando había sido premiada en Cannes con la Palma de Oro- trajo como consecuencia un decreto oficial de clausura, que de rebote alcanzó a Laponia Films.

III.4.2. Frontera Films Irún

III.4.2.1. Cortometrajes

La primera demostración palpable de que pese al contexto desfavorable, la realización de películas de carácter profesional en el País Vasco no era algo absolutamente disparatado, vino de la mano del pintor-escultor Néstor Basterretxea y del músico Fernando Larruquert, al fundar, con escaso capital, la productora Frontera Films Irún S.A., en 1964. Con anterioridad Basterretxea y Larruquert habían realizado para X Films de Madrid -firma creada por el industrial navarro Juan Huarte- *Operación H* (1963), un cortometraje experimental sobre el diseño industrial en el que colaboraron Marcel Hanoun como operador y Luis de Pablo como compositor. También el escultor y teórico del arte Jorge Oteiza -miembro del Cine Club Irún al igual que Basterretxea y Larruquert- intervino en la gestación del film aunque de modo más tangencial (149).

La primera película de Frontera Films fue *Pelotari* (1964), cortometraje rodado en *scope* con el que Basterretxea y Larruquert realizaron un homenaje a la pelota vasca resaltando la belleza del juego mediante insólitos emplazamientos de cámara y fracturas experimentales de ritmos y sonidos.

La utilización del formato *scope* en *Pelotari* se fundamentaba estéticamente -siguiendo la explicación de Larruquert- en las proporciones de la



Larruquert dando instrucciones durante el rodaje de *Pelotari*

pared izquierda del frontón, aunque existía todavía una explicación ulterior, situada en un terreno más especulativo: por corresponderse con el rectángulo imaginario en el que se inscribe la mirada humana, el *scope* sería el formato más intimista.

Tras *Pelotari* vino *Alquézar* (1965), cortometraje rodado en un pequeño pueblo de las estribaciones del Pirineo de Huesca que intentaba romper con el documental turístico al uso, atento sólo al artificioso brillo de las playas de moda. Eran los tiempos del *boom* turístico. Según cuenta Larruquert *Alquézar*, fue un documental que pretendió ser turístico y salió religioso.

III.4.2.2. *Ama Lur, piedra angular.*

Fue en el transcurso de la filmación de *Pelotari* cuando Basterretxea y Larruquert concibieron la idea de realizar *Ama lur (Tierra Madre)*. Había que dar a conocer el país a sus propios habitantes. Si el aparato franquista ocultaba o negaba los rasgos básicos de la identidad vasca, el cine podía ser un medio de resistencia y de lucha contra la desinformación y la manipulación cultural. Tras dos años de rodaje a lo largo y ancho del país y después de superar incontables problemas de producción y de censura, la presentación de *Ama Lur* en el Festival de Cine de San Sebastián de 1968 revistió caracteres de auténtico acontecimiento.

Este largometraje documental con comentarios en euskera y castellano, ofrece una visión calidoscópica de Euskadi, centrándose particularmente en los valores de la cultura tradicional. Gaizka de Barandiarán no dudó en comparar a *Ama Lur* con el poema *Euskaldunak* de «Orixe»: «Ambos poemas intentan cantar las manifestaciones esenciales del pueblo» (150). Como en *Euskaldunak*, se entendía que el depositario de dichas manifestaciones esenciales era el mundo rural. A medio camino entre la épica y la lírica, la película se resiente de una dosis de idealización y grandilocuencia gratificante que sólo puede comprenderse como estímulo para remontar el estado de postración cultural y política del momento en que fue realizada.



Ama Lur documental en scope de Basterretxea y Larruquert.

Sobre la condición bucólica del film, José María Aguirre escribió en *La Voz de España* el día de su estreno: «*Ama Lur* es una película excesivamente romántica: sólo nos habla del pasado. La industria actual, la agricultura actual, la problemática socio-política actual apenas si encuentran más que veladas alusiones. Sin embargo este romanticismo nos era necesario: necesitábamos que alguien potenciase al máximo lo que todavía queda entre nosotros del pasado, del modo de ser y de sentir de nuestros mayores. Necesitábamos una lección de historia antigua, de antropología, de simple y elemental geografía: ver con ojos de 70 mm las cavernas de donde venimos, las montañas que habitamos, la lengua que nos religa a 14.000 años de historia común» (151).

Respecto a la inexistencia de aristas críticas en el film, el propio Basterretxea dio su explicación en 1978: «*Ama Lur* fue fruto de un determinado



Ama Lur.

momento político. El hecho de que abunden los elementos positivos, incluso de que puede reflejar un cierto triunfalismo, nos pareció adecuado al momento en que vivíamos. Fue un espaldarazo, una afirmación de vasquismo ante un régimen de fuerza» (152).

Ciertamente no eran tiempos para plantearse un cine mínimamente incisivo. La política «aperturista» de Fraga Iribarne había entrado para 1967 en un proceso de involución y la censura administrativa hizo que *Ama Lur* ofreciera facetas ideológicas ajenas por completo a la voluntad de sus autores. Contra lo que venía siendo habitual, el aparato censor no se limitó a hacer ejercicios de tijera, sino que tuvo la consideración de señalar cuáles eran los elementos que faltaban en el film.

Las diversas operaciones de censura a que hubo de someterse *Ama Lur* -con intervención directa de Felipe de Ugarte, ex-alcalde de San Sebastián, y del propio Fraga Iribarne- fueron las siguientes: 1) La palabra «España» debía aparecer como mínimo tres veces; 2) La presencia del «Guernica» de Picasso tenía que suprimirse; 3) La secuencia final del Arbol de Guernica, filmada en invierno, debía rehacerse puesto que el Arbol tenía que aparecer florido ante los espectadores. El intento de eliminación del juramento de respeto a los Fueros, por parte de los monarcas españoles, en la Casa de Juntas de Guernica, sólo pudo impedirse por mediación de José María de Areilza (153).

En el aspecto formal, la película ofrece indudable interés. Además de un vigoroso sentido de la imagen, llama la atención la estilizada elaboración del montaje y de la banda sonora. Según Larruquert, ciertos tipos de elipsis y articulación de las *kopla zaharrak* (género poético popular) están presentes en *Ama Lur*.

Los particulares recelos que la censura mostró para con el film, se vieron sin duda estimulados por el modo en que fue costeado. Con José Luis Echegaray como cabeza financiera, se constituyó una sociedad anónima denominada Distribuidora Cinematográfica Ama Lur, que con una aportación inicial de 300.000 pesetas y bajo el lema «película del pueblo, hecha por el pueblo», abrió una suscripción popular emitiendo acciones por valor de 100 pesetas cada una. El número de socios fue aproximadamente de 2.200. De este modo se logró acumular un capital próximo a los cinco millones de pesetas, cifra que no se alejó mucho del costo real del film (154). Sin ser conscientes de ello, los miembros de la Distribuidora Ama Lur S.A. habían seguido los pasos de Jean Renoir en la producción de *La Marsellesa* (1937).



Basterretxea y Larruquert durante el rodaje de *Ama lur*

A efectos reales, la exhibición del film se realizó tan sólo en Euskadi. El éxito de público fue considerable. Los espectadores aplaudían al resorte de frases como la grabada en el dintel de una casa labortana: «¡Ni tiranos, ni esclavos!» (155). Al finalizar la proyección, la gente, puesta en pie, cantaba el *Gernikako Arbola* ante la florida presencia del Arbol en contrapicado.

Además de sufrir las consecuencias de una mala distribución, *Ama Lur* se vio afectada por la vertiente económica de la censura. Aunque el film fue declarado de Interés Especial, la prima de calidad que otorgaba el Ministerio de Información y Turismo no pudo cobrarse. De todos modos, según parece -las cuentas no están claras-, el dinero invertido llegó a ser cubierto.

¡¡TRAS EL ENORME EXITO ALCANZADO EN SUS PROYECCIONES RECIENTES EN BILBAO, PAMPLONA, VITORIA, BARCELONA, ETC.!!

DESDE HOY EN EL TEATRO PRINCIPE

A las 5 - 7.30 y 10.30. ¡EL MAS ESPERADO ESTRENO!

¡UN CANTO EMOCIONADO AL PAIS VASCO!

¡Una visión entrañable de sus tierras y sus hombres, sus costumbres, sus deportes, su folklore, su ejemplaridad en el trabajo!...



AMA LUR / TIERRA MADRE

UN FILM DE
NESTOR BASTERRECHEA
FERNANDO LARRUQUERT

EASTMANCOLOR / TECHNISCOPÉ



UNA PRODUCCION: FRONTERA FILMS, INC. S.A.



Cerca de dos horas de proyección inolvidable...

¡UNA PELICULA QUE VERA USTED MAS DE
DOS VECES!...

(AUT. PARA TODOS LOS PUBLICOS.)

IMPORTANTE: Por el gran interés que desde las primeras escenas contiene este film, se recomienda al público la máxima puntualidad.

Anuncio del estreno comercial de *Ama Lur* en San Sebastián.

No se vislumbraron sin embargo condiciones para un trabajo cinematográfico continuado y Frontera Films interrumpió su actividad. La prematura muerte de José Luis Echegaray, principal impulsor del film en el aspecto económico-administrativo, fue según cuenta Basterretxea, uno de los factores que les llevó a tomar esta decisión:

«Al principio no nos planteamos un cine vasco. Esto surgió al ver que el país era capaz de estructurar la economía que hizo posible *Ama Lur*. Y entonces se pensó que no había que detenerse ahí, sino hacer un fondo eco-

nómico para una serie de posteriores películas realizadas por cineastas vascos. Lo que pasa es que los que hacen las cosas son muy pocos. Y una de estas personas, que era el motor del proyecto, José Luis Echegaray, murió. Al morir él, creo que se apagó un poco esa pasión, todas aquellas intenciones; y después, el régimen que hemos vivido tampoco ha ayudado en nada para poder aunar voluntades a este respecto» (156).

Quedó evidenciado de todos modos que la realización de películas consistentes era posible en Euskadi aunque fuera a costa de considerables sudores y escalofríos. La carencia de memoria histórica sobre lo realizado en décadas anteriores, hizo además que se considerara a *Ama Lur* como punto de partida del cine vasco. Las primeras reflexiones escritas sobre lo que debía ser cine vasco, parten de este film (157).

III.4.3. «Los hijos de Gernika» o el imposible cine militante

Si la censura franquista veía con malos ojos cualquier manifestación cinematográfica con atisbos «regionalistas», qué no decir del cine militante. El férreo control del aparato represivo de la Dictadura hizo imposible la existencia de este tipo de cine en el País Vasco. *Los hijos de Gernika* (1968), fue la única excepción. Este cortometraje (duración próxima a los 30 minutos), se realizó a impulsos de algunos miembros de Eusko Gaztedi (rama juvenil del PNV) de Venezuela, entre los que estaban Alberto Elósegui, Jokin Inza y Xabier Leizaola. El productor José Agustín Catalá, pro-



Los hijos de Gernika

pietario de Avila Films de Caracas, adelantó de forma desinteresada -por simples motivos de amistad y simpatía política- su propio dinero, poniendo un equipo a disposición del dicho grupo y encargado la dirección al cubano Segundo Cazalis. La película fue montada y sonorizada en Caracas a partir del material de archivo cedido por la Delegación del Gobierno Vasco de París y de las filmaciones realizadas por Joseba Leizaola -en colaboración con Jokin Inchausti- en 1967, en el País Vasco (Aberri Eguna de Pamplona, Primero de Mayo de San Sebastián). El costo del film fue cubriéndose con las aportaciones de la colonia vasca de Venezuela.

Pese a que la película presentaba ciertos mimetismos respecto a *Morir en Madrid* (1962) de Frédéric Rossif el resultado no fue nada desdeñable. Haciendo una recapitulación de la resistencia vasca desde 1936 *Los hijos de Gernika* se convirtió en una vibrante denuncia del franquismo y una llamada a la movilización («la guerra continúa»).

En un afán de publicitar la lucha vasca, el film fue exhibido en Venezuela, Italia, Inglaterra (emitido por la BBC), Francia y Estados Unidos, y ya a comienzos de los años 70, tuvo una restringida circulación clandestina en Euskadi Sur.

III.4.4. Substandard

III.4.4.1. *Gotzon Elorza y la defensa del euskera*

Una experiencia singular aunque estéticamente muy elemental fue la llevada a cabo por Gotzon Elorza al realizar a comienzos de la década de los 60 -entre 1960 y 1964 aproximadamente-, cuatro documentales de cortometraje en euskera vizcaíno, rodados en 16 mm.

Trabajando como delineante en París, Gotzon Elorza tomó conciencia de lo necesario que era el uso de los medios audiovisuales si se quería evitar la desaparición del euskera. Los artículos de *Le Monde* sobre lenguas minorizadas -según recuerda el propio Elorza- le hicieron darse cuenta de ello (158).

Esta motivación, unida a la tristeza que le producía ver -sigue contando Elorza- la falta de conocimiento que de su propio país tenían los emigrantes vasco-franceses, le condujo a poner su granito de arena realizando hacia 1960 *Ereagatik Matxitxako'ra*, recorrido semiturístico por la costa vizcaína con la voz en *off* del propio Elorza.

A continuación vino *Aberria*, idílica visión del País Vasco rural (canto a la vida en el caserío) que al igual que *Sor Lekua* (1956) del general Madrè se presentaba como un trayecto que iba desde la infancia a la vejez (159).

Erburua: Gernika se situó a medio camino entre el paseo turístico y la defensa de los Fueros, y *Avignon* fue un documental sobre la ciudad occita-



Aberria de Gotzon Elorza.

na, interesante, sobre todo, por cuanto que expresaba la intención de no limitar el uso del euskera a la presentación de «temas vascos».

Estos cortometrajes pudieron verse en París (Delegación del Gobierno Vasco, Euskal Etxea, Cine Club SCA) y Bayona. También se proyectaron en Bilbao y en algunos pueblos de Vizcaya como Durango y Guernica.

III.4.4.2. Ornis Films

Caso de rara continuidad en el marco del cine vasco es el de Rafael Trecu y Francisco Bernabé, quienes desde comienzos de los sesenta hasta hoy, no han dejado de realizar documentales sobre la fauna y la flora de diversos puntos del globo. En un primer momento, 1962, trabajaron dentro de la Sociedad de Ciencias Naturales Aranzadi de San Sebastián, realizando tres cortometrajes de 16 mm: *Natrix*, *La charca* y *Urinatores*. En 1963 registran la marca Ornis Films con la que hasta 1968 realizan -también en 16 mm- un considerable número de cortometrajes así como el medimetraje *La marisma* (1966).

III.4.4.3. *El desarrollo del cine amateur.*

A comienzos de los años 60 puede detectarse en Bilbao un difuso movimiento de cine amateur en el que participan, antes de ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, Pedro Olea y José Angel Rebolledo, realizando algunas películas en 8 y 16 mm. Ambos realizadores prefieren dejar aquellos títulos en el olvido.

Desde un planteamiento absolutamente amateur Miguel Angel Olea, Juan Lacunza y Julio Alvarez Arteche, crearon en 1962 una productora de cortos en 16 mm, que se llamó Gorbea Films. De allí salieron ocho cortometrajes, algunos de ellos de ficción, entre los que pueden citarse, *El encuentro*, *Los emigrantes* o *La espuma del miedo*. Miguel Angel Olea calificó a estos films como «cine amateur de lujo» (160).

Pero el cine amateur vizcaíno no empezará a cuajar hasta 1965, año en que se crea el Certamen Amateur San Juan Bosco de Baracaldo. Organizado por la Asociación de Antiguos Alumnos Salesianos, este certamen durará hasta 1969. También a mediados de la década el Vizcaya Club Cine Foto de Bilbao comienza a organizar cursos de cine e incluso crea -hacia 1967- un concurso amateur. En esta entidad empieza a desarrollar su actividad como cineasta aficionado José Luis Revuelta. Por estas fechas también Juan Ortuoste y Javier Rebollo realizan algunos films en 8 y super-8.

En Guipúzcoa el panorama del paso estrecho comienza a animarse en 1965 con los cursos de cine amateur organizados por la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa (161) y la creación del Certamen Provincial de Cine Aficionado de Rentería (desde 1967 convertido en Certamen Nacional), organizado por el cineclub de la localidad. A este certamen comienzan a presentar cortometrajes, aficionados que luego desarrollarán una considerable actividad en este terreno como Juan José Franco, Angel Lerma, Xabier Zuazo y Felipe Gurruchaga, entre otros. Con anterioridad Eloy de la Iglesia, Jesús Almendros y José Luis Arza hicieron varios films en 8 mm.

En Pamplona un grupo de aficionados que se mueve en torno al Cine Club Fax funda en 1967 el Club Cineasta Amateur que ese mismo año organizará la I Gala Nacional del Cine Amateur, certamen que morirá en su segunda edición. José María Torrabadella, además de ser miembro de la organización, fue sin duda quien presentó los trabajos de mayor interés.

La dinamización del cine aficionado en Alava, tiene lugar el año 1968 con la creación de la Sección de Cine del Consejo de Cultura de la Diputación de Alava, que además de contar con un local propio y un completo equipo técnico, organiza a partir de 1969 diversos certámenes amateur (162). Juan Bautista Pardo fue uno de los principales impulsores de esta iniciativa.

Con anterioridad a las fechas mencionadas, hay que destacar la actividad de la Academia de Cine del Cine Club de Vitoria en cuyo seno se hicie-

ron algunos ensayos de realización amateur. Otro precedente fue el Grupo XV, denominación que aglutinaba a varios aficionados -entre los que estaba Pedro Morales, director de la revista *Cine Crítica* del Cine Club de Vitoria- interesados por el documental.

En el País Vasco-francés la escasa actividad amateur no cristaliza en organización alguna. Aficionados como Michel Lapeyre -director durante largo tiempo del Foto Cine Club de Bayona- o Pierre Moulia, envían sus films al vecino concurso de Pau.

III.5. VOLUNTARISMOS (1969-1980)

El considerable aumento de inquietudes cinematográficas que trae la nueva década no puede, como es lógico, atribuirse exclusivamente al impacto *Ama Lur*. La intensa agitación política y cultural de este periodo algo tuvo que ver en ello. Las secuelas de mayo de 1968 se amalgamaron en Euskadi con el despertar de una conciencia nacional sacudida sobre todo por las acciones y la ideología de ETA. Movilizaciones antifranquistas como la desencadenada por el proceso de Burgos de 1970, contribuirían a la descomposición del régimen. En este marco histórico, el auge del cineclubismo, la proliferación de concursos de cine amateur y la persistencia de los festivales de San Sebastián y Bilbao, serían factores que impulsarían la creación cinematográfica.

De todos modos el acontecimiento que posibilitará un auténtica dinamización del ámbito cinematográfico local es la muerte de Franco en 1975. El avance en la lucha por las libertades -la libertad de expresión particularmente- originado por este hecho, se dejará notar en el apreciable incremento de películas producidas. Lo mismo ocurrirá con distintos grados de intensidad en otras nacionalidades del Estado español.

A partir de 1975 comienzan a organizarse muestras y debates sobre cine vasco que son seguidos con gran interés. Bajo el título «Cine Underground Vasco» el Cine Club Universitario de Bilbao organizó el 14 de febrero de 1975 -la política reformista de Arias Navarro ya se había puesto en marcha- la primera sesión de cine vasco reconocida como tal (163). En 1976 fueron ya tres las muestras de cine realizadas en Euskadi: I Jornadas de Cine Vasco en Bilbao, Semana de Cine Vasco en San Sebastián y Zinemaren Euskal Astea en San Juan de Luz, organizadas respectivamente por el Cine Club Universitario de Bilbao, el Euskal Kultur Mintegia de San Sebastián y la agrupación cultural Enkoari. El mismo año, con motivo de la Bienal de Venecia, el cine vasco sale por primera vez al exterior como bloque homogéneo (164).

En 1977 llegó a constituirse una Asociación de Cineastas Vascos o Euskal Zinegile Elkartea, como intento de aglutinar los esfuerzos de todos los que de modo profesional o aficionado hacían, o pensaban hacer, cine en Euskadi. En su seno se debatió con intensidad el concepto de cine vasco y

III. LA PRODUCCION



Reunión de cineastas vascos durante el Festival de San Sebastián de 1977. De ella surgiría la Asociación de Cineastas Vascos. Rebolledo, Merikaetxebarria, Sistiaga, Núñez, Balardi. Detrás Isasa y Larrandia.



En 1977 el cine en euskera se reivindicó a través de unas anónimas pegatinas.

se analizaron sus problemas infraestructurales. Como aportación más sustancial habría que señalar, quizás, su incidencia en la sensibilización pública sobre la necesidad de contar con unos medios audiovisuales propios. La heterogeneidad de sus miembros -los problemas del superochista eran ciertamente diferentes de los de Elías Querejeta- y la extrema conflictividad política, hicieron que la Asociación dejara de funcionar en 1978.

Pese a toda esta relativa ebullición, las notas definitorias del cine vasco de este periodo, con una «producción» ceñida fundamentalmente al cortometraje, seguirán siendo el voluntarismo, la autofinanciación, la carencia de infraestructura y la ausencia de planteamientos industriales que posibilitaran un trabajo continuado. El patrocinio de algunas instituciones financieras y culturales también dará origen a unos cuantos films, aún cuando éstos, en general, no se verán sometidos a la prueba de fuego de la exhibición comercial.

III.5.1. Flor de un día

III.5.1.1. *Ikastor films*

Poco después del estreno de *Ama Lur* se crea en San Sebastián la firma Ikastor Films, formada por los jóvenes aficionados Jesús Almendros, José Luis Arza y Ramón Saldías. Con anterioridad habían realizado algunos cortometrajes en 8 mm (165), e incluso, en 1965, llegaron a presentar a la Diputación de Guipúzcoa -con la colaboración de Eugenio del Río y del



Vicente Amezttoy en *Miradas* de Jesús Almendra

pintor Carlos Sáenz- un proyecto de producción de cortometrajes para niños que no obtuvo respuesta.

La primera producción del equipo Ikastor fue *Miradas* (1969), cortometraje dirigido por Jesús Almendros que obtuvo un premio en el Festival de Cine de San Sebastián y que recibió la prima de calidad de la Administración. *Miradas* intentaba penetrar en las claves de la creación artística a partir de la obra del pintor Vicente Ameztoy.

Tras *Tiempo de Africa* (1969) improvisado mediometraje africanista rodado en 16 mm -en el que Vicente Ameztoy colaboró con sus dibujos- vino *Estropada berria* (1970), cortometraje documental que plasmaba los preparativos y el ambiente festivo creados en torno a la regata Orio-Oxford-Cambridge.

Este prometedor inicio quedó interrumpido al trasladarse los componentes del equipo Ikastor a las Islas Canarias por motivos profesionales: el cine no pasaba de ser un hobby costoso. En Gran Canaria contribuyeron a animar el panorama cinematográfico local produciendo y realizando varios cortometrajes.

III.5.1.2. Instituciones Navarras

La Institución Príncipe de Viana de la Diputación de Navarra, manifiesta en torno a 1970 un repentino interés por el cine, encargando a Pío Caro Baroja la realización de tres documentales. Fue al parecer una inicia-



Navarra, las cuatro estaciones de Pío Caro Baroja

tiva de José Esteban Uranga, director en aquellos días de la Institución Príncipe de Viana.

El primer film realizado fue *El paloteado de Cortes*, cortometraje sobre la popular danza del mismo nombre. A continuación vino *El románico navarro*, largometraje en el que Pío Caro fijó, con rigores de historiador de arte -no en vano el propio José Esteban Uranga actuó como asesor-, los principales monumentos del Camino de Santiago.

No menos riguroso resultó *Navarra, las cuatro estaciones* (1972), film de cerca de tres horas de duración -rodado en 35 mm a diferencia de los anteriores filmados en 16 mm- en el que se recogen las más señaladas costumbres, artesanías y danzas folklóricas de la provincia. Este sobrio documento etnográfico que sin duda el paso del tiempo transformará en testimonio de inapreciable valor, restituye con fidelidad la identidad física y espiritual del campo navarro. Se trata al parecer del primer largometraje de este tipo producido en España.

Pío Caro Baroja, documentalista asentado en Madrid, realizó a lo largo de los años sesenta un intenso trabajo para cine y televisión. Su hermano Julio Caro Baroja, colaboró con frecuencia -éste es el caso de los tres films mencionados- en la parte literaria de los guiones.



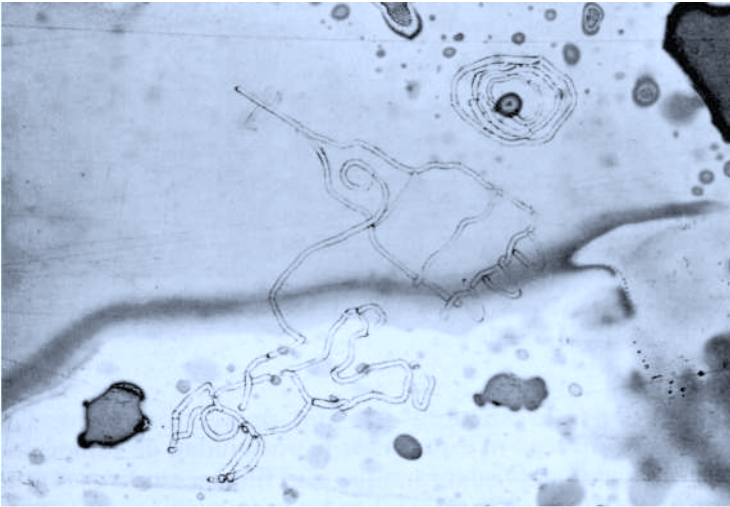
Manuel de Blas y Patty Sheppard en *Cita en Navarra* de José Grañena

El interés de la Diputación de Navarra por el cine no se limitó a los documentales realizados por Pío Caro sino que a través de la Dirección de Turismo financió *Cita en Navarra* (1970), largometraje en el que la ficción y el documento se mezclaron de modo poco satisfactorio. José Grañena, antiguo jefe del Servicio Nacional de Cine Clubs del S.E.U., fue el encargado de poner en imágenes el guión de Jaime del Burgo y Torres, a cuyo cargo estaba entonces el citado departamento de turismo (166).

La película trataba de reflejar la belleza del paisaje, de los monumentos y del folklore navarros sirviéndose de una trama argumental que incluso daba pie a una historia de amor protagonizada por «Carlos Navarro» (Manuel de Blas) y una turista norteamericana (Patty Sheppard). Sin caer en la suspicacia, resulta bastante plausible ver en la película un cariz de réplica navarrista de *Ama Lur* (1968). Del sesgo ideológico con que fue concebida, da cuenta una de las frases que se escuchan en los momentos iniciales: «(...) Navarra, pueblo vigoroso e idealista que hizo suyas todas las empresas nacionales (...)».

III.5.1.3. Pintura sobre celuloide

Aún cuando fueron producidas por la firma madrileña X Films, cabe incorporar dentro de las coordenadas del cine vasco las películas experimentales, pintadas directamente sobre celuloide, de José Antonio Sistiaga y Rafael Ruiz Balerdi. La factura absolutamente individual de sus trabajos y el hecho de que ambos pintores estuvieran plenamente integrados en el movimiento artístico vasco de la época, lo justifican ampliamente.

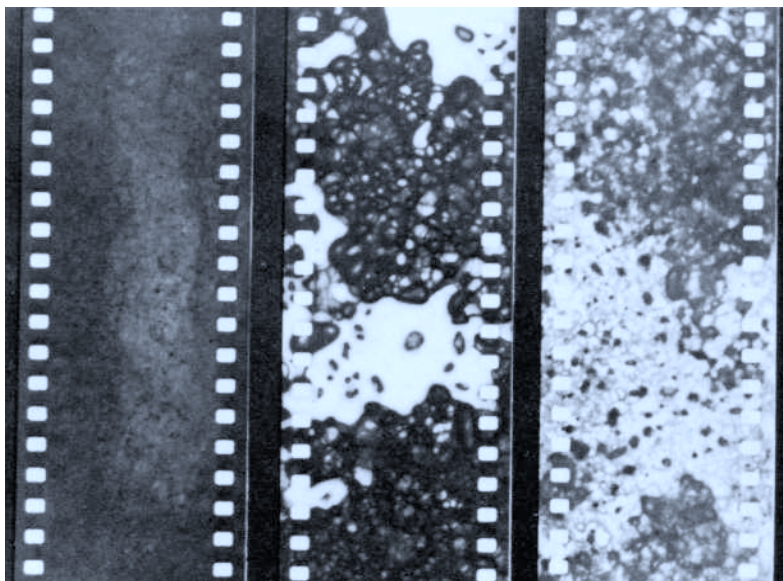


ere erera baleibu icik subua aruaren.. tuvo su punto de partida en un cortometraje figurativo que con el mismo título fue presentado por Sistiaga en el Certamen Internacional de Bilbao en 1968.

Tras un prolongado esfuerzo de elaboración manual, Sistiaga concluye en 1970 el largometraje *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* Según «explicó» su autor, esta película «se relacionaba con los gritos de los locos, el silencio del mar, los dibujos prehistóricos y los puñetazos del rebelde (...) Era un ataque contra los espectadores muertos, dormidos, aburridos, apriisionados y silenciosos» (167).

Volcando su sensibilidad cromática y su preocupación por los componentes dinámicos de la pintura, Sistiaga construyó un extraordinario mundo abstracto poblado por formas, colores y estructuras en continuo movimiento. Dominique Noguez, especialista en historia del cine experimental, no dudó en catalogarlo como «uno de los más bellos y más largos films abstractos realizados en el mundo» (168).

Eugeni Bonet y Manuel Palacio en su estudio sobre el cine experimental en España vieron así el film de Sistiaga:



Tres variantes de *...ere erera..* de José Antonio Sistiaga

«Las dimensiones de esta obra -35 mm, proyección en *scope*, 75 minutos de duración- ofrecen al espectador la posibilidad de sumergirse en un universo exclusivamente visual (aunque si el film es mudo es por la deliberada intención de subrayar lo musical en las mismas imágenes) al encuentro entre lo plástico-estático y lo dinámico, por la espontánea inventiva del autor en confrontación con sus materiales.

»El film está compuesto por 67 variantes o fragmentos (incluyendo una larga secuencia en blanco y negro) : unos, realizados pintado a lo largo de la película, si tener en cuenta la división en fotogramas; otros, delimitando el área de cada fotograma a fin de obtener, en la proyección, unas formas concéntricas en perpetua mutación. Sistiaga se ha servido, al parecer, de tintas, de pinceles y brochas, de la mezcla de arena o de agua, de minúsculas perforaciones, y también de la acción natural del ambiente (humedad, temperatura); sobre la película, la pintura ha formado burbujas, se ha agrietado y contraído; los colores se han confundido y contrastado en abigarramientos policromáticos y politonales, en manchas violentas, en ténues evaporaciones, en tejidos celulares... Ocasionalmente, Sistiaga ha presentado también su film en forma de *frozen frames* -tiras de película montadas una junto a otra entre paneles transparentes-, como han hecho también realizadores como Paul Sharits, Peter Kubelka y otros: otra manera de ver el film, en una dimensión diferente» (169).

Además de este largometraje Sistiaga realizó algunos cortos ajenos a su experimentación de pintura sobre película. Hacia 1970 realiza *Ana*, film que de modo un tanto hermético, es calificado por su autor como «respuesta-acción a una filmación no realizada». En 1972 filma algunas de las manifestaciones artísticas de vanguardia que tuvieron lugar durante los célebres Encuentros de Pamplona.

Rafael Ruiz Balerdi fue otro pintor interesado por los nuevos soportes. Tras dejar inacabados algunos proyectos por falta de ayuda técnica (*Evolución, Amaya*) realiza, también al amparo de X Films, el cortometraje *Homenaje a Tarzán* (1971). Reelaborando mediante calco, imágenes de algunos fragmentos de películas «de safari», Ruiz Balerdi homenajeó al héroe del cine y del comic de aventuras.

Bonet y Placio analizaron también este pequeño film:

«Trabajando exclusivamente con trazos negros (posteriormente impresos sobre película de color) y según distintos estilos de dibujo, las secuencias presentan diversos efectos gráficos: efecto de solarización, efecto de alto contraste, estilización de las figuras según sus principales líneas de fuerza, superficies expresadas en múltiples trazos contiguos. También resulta particularmente notable la concepción de la banda sonora, sinfonía o síntesis musicalmente articulada del universo de Tarzán: rumores de la selva, tam-tams, gruñidos de las fieras, etc. (...)» (170).

Esta modalidad de manipulación plástica del celuloide fue también puesta en práctica por Ramón de Vargas -pintor que ha trabajado fundamentalmente en Madrid y París-y por José Julián Baquedano. De este último son los cortos *Bi(A Man Ray for Marcel Duchamp)* (1972) y *Bost* (1973). Frente a la abstracción total de *Bost*, *Bi* se contruyó mediante la oposición rítmica y gradual de elementos abstractos y figurativos (secuencia de un viejo film mudo).



Tres fotogramas de *Homenaje a Tarzán* de Rafael Ruiz Balerdi.

III.52. Afán de continuidad.

III.5.2.1. *Ornis Films.*

Con una considerable carga ecologista Francisco Bernabé y Rafael Trecu persisten en su labor de acercamiento cinematográfico a la naturaleza. Ante la inexistencia de distribuidoras de películas en 16 mm, comienzan, en 1969, a utilizar el formato de 35 mm, rodando en *scope*.

Entre 1969 y 1980 realizan -con el auxilio frecuente de Fernando Larruquert en el montaje- seis cortometrajes que suponen un notable esfuerzo

de autofinanciación: *Doñana* (1969), *Usisumbue* (1971), *Navarra agreste* (1971), *Mauritius, llave del Indico* (1974), *Marismas de la Mancha* (1976), *Bosques Ibéricos* (1980). Realizaron también el mediometraje *Las Encantadas* (1974) que precisamente por su duración no encontró distribución comercial.



Las Encantadas de Francisco Bernabé y Rafael Trecu

III.5.2.2. Emergencia P. C.

En 1970, después de haber realizado en Vitoria varios films en super-8, Iñigo Silva funda en Pamplona la modesta productora de cortometrajes Emergencia P.C. Con este sello Silva filma en 16 mm los documentales *Tabú* (1970) y *Sanfermines* (1971).

Pero hasta finales de la década Emergencia no consigue alcanzar un cierto ritmo y solidez en la producción de cortos. En 1978 produce *El poblado de Santa Lucía* de Mariano Royo, *Irrintzi* de Mirentxu Loyarte y *Teatro en la calle* de Tote Trenas. En 1979: *El azote de las carnes* de Juan Miñon y *Barregarriaren dantza* de Montxo Armendáriz. En 1980: *Oinkudak denboran I* de Imanol Méndez, *Ikusmena* de Montxo Armendáriz y *Orreaga* de Iñigo Silva y Ernesto Santolaya.

De estos cortos destaca con fuerza propia *Irrintzi*. Partiendo de la obra teatral que con el mismo título escribió y puso en escena Luis Iturri, Mirentxu Loyarte levantó un bello «quejío» contra la represión que sufría el País



Irrintzi de Mirentxu Loyarte

vasco, bien apoyado en la fotografía de Javier Aguirresarobe -operador que desde mediados de los años 70 ha filmado en Euskadi un buen número de películas- y en el montaje de Fernando Larruquert. Entre las limitaciones del film cuentan su tono retórico y ampuloso -calificativos aplicados por el crítico Pedro Barea a la obra teatral, que cuadran perfectamente a la película- y su propia condición de grito visceral: Los tiempos de la conflictiva transición política se vieron más necesitados de fríos análisis que de lamentos angustiosos. Desgraciadamente y en sintonía con la tónica dominante en el país los segundos resultaron más abundantes (171).

Otra producción notable de Emergencia fue *Ikusmena* de Montxo Armendáriz, perfilada crítica a la castración de la creatividad infantil operada desde la escuela, la iglesia y la familia.

III.5.2.3. Lan Zinema.

Tras alguna experiencia aislada en super-8, Juan Ortuoste y Javier Rebollo, estudiantes de ingeniería industrial y miembros fundadores del Cine Club Universitario de Bilbao, realizan conjuntamente varios cortos en 16 mm con los que testimonian su interés por el cine de ficción: *Necrosis* (1970), *La espiral* (1971), *Juan y Pedro* (1971), *Esbozo* (1972) y *María* (1972).

III. LA PRODUCCION

En 1973 fundan la productora Zoom L.C., con la que realizan, también en 16 mm, el documental de arte *Obra de Andrés Nagel* (1974). El salto al formato profesional se produce en 1978 reconvirtiendo Zoom L.C. en Lan Zinema, empresa que compaginará la actividad en el cine industrial y publicitario -*modus vivendi*- con la realización de cortos de creación (172). En 1978 produce: *Salitre*, de Ortuoste-Rebollo, *Carmen 3º G*, de Ortuoste y *Brindis en la huerta*, de Ortuoste-Rebollo. En 1979: *Aventura en el Trópico*, de Modesto Pena y *Agur Txomin*, de Rebollo. En 1980: *Topaketak* de Ortuoste-Rebollo. Cabe destacar entre estos títulos las comedias *Carmen 3º G* y *Agur Txomin*.



Almudena Bugada y Antonio Resines en *Carmen 3º G* de Juan Ortuoste

III.5.2.4. Araba Films

Tras una insatisfactoria etapa de aprendizaje en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, Iñaki Núñez vuelve a Vitoria y funda la productora y distribuidora Araba Films (173).

Con los cauces de exhibición asegurados y siguiendo una línea de producción de bajo costo, Núñez consigue realizar un aceptable número de cortometrajes: *Vera, un ensayo de arquitectura popular* (1976), *Estado de excepción* (1977), *Boltxebikeak iriparrez* (1977), *La última tierra* (1977), *Herralde berdea* (1978), *Sueño y mentira de Franco* (1979), *El sol, sí gracias* (1979), *Saski naski* (1979), *Ignacio Zurikaldy* (1980).



Estado de excepción de Iñaki Núñez

Película de referencia obligada no tanto por su calidad como por las derivaciones políticas que trajo consigo fue *Estado de excepción* (1977). Mediante un montaje de fotos de archivo y de estudio, se narraba en este cortometraje la historia del hijo de un soldado del ejército vasco, muerto durante el bombardeo de Guernica. En la escuela se rebela contra la educación fascista que recibe y más tarde pasa a integrarse en la lucha armada. Finalmente es capturado, torturado y fusilado.

Antes de que el film fuera estrenado, la policía localizó algunas fotografías de estudio que escenificaban diversas prácticas de tortura y todos los participantes en la producción fueron detenidos en 1976 permaneciendo encarcelados varias semanas.

El procesamiento tuvo lugar en 1978 después de que la película obtuviera el Premio de la Crítica del Festival de Oberhausen en Alemania Federal. Para el fiscal -según recogió la prensa en aquellos días-, *Estado de excepción* incurría en injurias al Cuerpo General de Policía y en apología de terrorismo, delitos que respectivamente estaban referidos a la secuencia de torturas y a la escena en la que se daba cuenta de la carta que el protagonista envía a su madre antes de ser fusilado. El informe fiscal señalaba que en dicha carta «se vierten una serie de conceptos alusivos, en tono encomiástico, a los objetivos revolucionarios, lucha armada y subversión organizada» (174). La sentencia resultó favorable y la película, que había sido secuestrada por orden judicial, pudo exhibirse comercialmente.

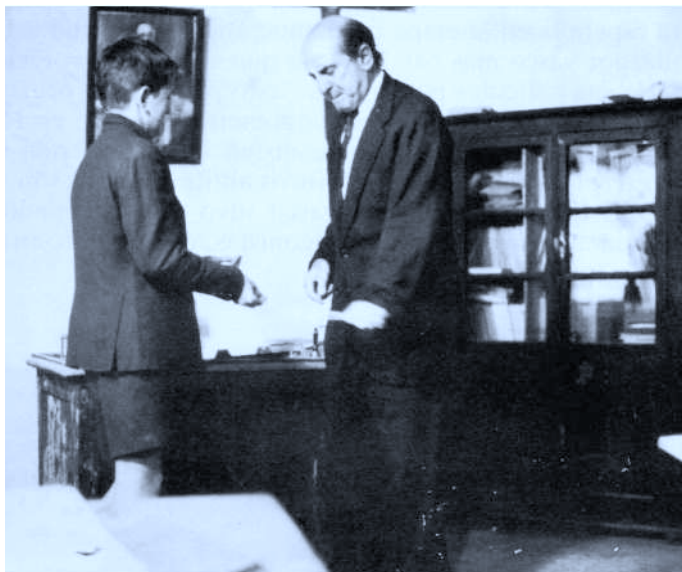
III. LA PRODUCCION

Estado de excepción tuvo la virtud de poner sobre el tapete los límites de la censura española en la etapa predemocrática y convirtió a Iñaki Núñez en el realizador vasco más conocido, lo que sin duda favoreció la carrera comercial de sus películas posteriores. Esto parece que ocurrió al menos con *Toque de queda* (1978), tedioso largometraje rodado en 16 mm e hinchado posteriormente a 35 mm, situado en la misma onda temática de *Estado de excepción*: Dos presos políticos antifranquistas son condenados a muerte... Esta loa al militante vasco tuvo un tratamiento intimista, abierto al drama humano de los protagonistas, que no encontró apoyatura en un guión mínimamente sólido.



Xabier Elorriaga en *Toque de queda* de Iñaki Núñez.

Probablemente el film de mejor factura realizado hasta el momento por Iñaki Núñez haya sido *Ignacio Zurikaldy* (1980), corto que expone con crudeza la guerra de exterminio que la escuela franquista de posguerra declaró al euskera.



Mikel Elósegui y Manuel Pereiro en *Ignacio Zurikaldai* de Iñaki Núñez.

III.5.2.5. Bertan Filmeak

El año 78, siguiendo más o menos el ejemplo del *Noticiari de Barcelona*, surgen dos proyectos de creación de noticiarios cinematográficos. *Euskadiko Albisteak* puesto en marcha por un grupo que contaba entre sus miembros a Iñaki Aizpuru, Mikel Aldalur y José María Zabalza, desaparecerá por dificultades financieras tras realizar *Aberri Eguna 78* y *Konstituzio giroa*.

Más sólido resultó el proyecto *Ikuska*. Las ideas de varios profesionales del cine (Antxón Eceiza, Pedro Olea, José Luis Egea), convergieron con los planes de promoción de Caja Laboral Popular y de la Fundación Orbeago, dando lugar a Bertan Filmeak, productora encargada de poner en marcha la serie de documentales de cortometraje en euskera que se llamó *Ikuska*. Cada número de la serie estaría dirigido por un realizador diferente aunque el equipo técnico-artístico sería básicamente el mismo: Antxón Eceiza (jefe de producción), Xabier Aguirresarobe (director de fotografía), José Luis Zabala (sonido), Alberto Magán (montaje). Tras hacer la presentación de los primeros *Ikuska*, Eceiza definió sus objetivos:

«El primer objetivo se centraba en lograr la presencia de un noticiario vasco en euskera, hecho desde aquí y con una temática de aquí. Eramos

III. LA PRODUCCION

conscientes de la imposibilidad de competir, en base a criterios de actualidad, con la prensa y la televisión, y nos inclinamos por unos cortos monográficos que tuvieran, hasta cierto punto, una permanente actualidad. No se trataba de hacer un cine documental sobre el románico del Baztán o las minas abandonadas de las Encartaciones. Queríamos encarar una realidad circundante, viva y tratarla a fondo (...) Nuestra meta no es incidir desde perspectivas de militancia política, sino aportar nuestro trabajo cinematográfico en la tarea de rescate de la identidad nacional (...).

»El segundo objetivo era sentar las bases de una posible infraestructura del futuro cine vasco. Hasta ahora han habido películas vascas, pero no estaban enmarcadas en un plan amplio; en un intento colectivo. A partir de nuestro trabajo lo que queremos es propiciar el aprendizaje de una serie de gente que será la que haga películas dentro de un tiempo y alcanzar una doble diana, evitando fugas de cerebros -los que tenían que aprender cine iban a Madrid o donde fuese, y volvían, si lo hacían, cineastas, pero difícilmente cineastas vascos-, y dejando la puerta abierta para el regreso de todos los que por motivos profesionales tuvieron que dejar el país.

»Como objetivo residual, pero no intrascendente, está la aportación documental que los *Ikuska* puedan significar para la memoria colectiva de Euskadi (...)» (175).



Rodaje del *Ikuska* nº 5. Tras la cámara Xabier Aguirresarobe. En segundo plano Koldo Izaiguirre y Antxon Eceiza (primero y último por la izq. respectivamente).

Aprovechando las condiciones excepcionales que brindaba el sustento económico. a fondo perdido, de la Caja Laboral Popular y del Instituto de Artes y Humanidades de la Fundación Orbegozo, la serie *Ikuska* tuvo un nivel de calidad formal difícilmente alcanzable en una producción cuya continuidad estuviera condicionada por la rentabilidad económica. Las limitaciones del mercado español del corto no permitían la amortización de este tipo de productos máxime teniendo en cuenta que estaban realizados en euskera. Por añadidura, y al margen de cuestiones mercantiles, la serie *Ikuska* no recibió el apoyo que cabía esperar por parte de ciertos exhibidores locales.

A lo largo de 1979 y 1980 salieron a la calle nueve *Ikuska*, cifra que si bien se situaba muy por debajo del ritmo de producción del noticiario catalán. no dejaba de suponer un esfuerzo considerable.

- *Ikuska 1* (Antecedentes y problemática actual de la ikastolas). Director José Luis Egea. 1979.

- *Ikuska 2* (Testimonio de los supervivientes del bombardeo de Guernica). Director Pedro Olea. 1979.

- *Ikuska 3* (Problemas urbanísticos de Bilbao). Director: Anton Merikaetxebarria. 1979.

- *Ikuska 4* (Aportación de materiales para el debate de una futura televisión vasca). Director: Xabier Elorriaga. 1979.

- *Ikuska 5* (Apuntes sobre la diglosia). Director: Koldo Izaguirre. 1979.



Joseba Elóscgui en el *Ikuska* sobre el bombardeo de Guernica

III. LA PRODUCCION

- *Ikuska 6* (La situación del euskera en Navarra). Director: Juan Bautista Berasategui. 1980.

- *Ikuska 7* (Entrevista homenaje a José Miguel Barandiarán). Colectivo. 1980.

- *Ikuska 8* (La emigración del campo a la ciudad en Alava). Director: Koldo Larrañaga. 1980.

- *Ikuska 9* (Pintores y escultores vascos). Director: José Julián Baquedano. 1980. (176).

En 1980 Bertan Filmeak produjo también tres cortometrajes sobre temas deportivos financiados por el jugador de fútbol José Antonio Iribar: *Euskara eta futbola*, *Euskura eta mendia*, *Euskura eta arrauna*. La dirección de estos cortos corrió a cargo de Koldo Izaguirre y Antxón Eceiza.

III.5.3. A salto de mata.

Fuera de los intentos de producción continuada reseñados, las películas que se realizan con medios profesionales o semiprofesionales son fruto de esfuerzos aislados y esporádicos. Junto a un apreciable número de cortometrajes surgieron algunos films de más de 60 minutos de duración. De estos largometrajes rodados en 16 ó 35 mm damos noticia a continuación.



Axut de Jose Mari Zabala

III.5.3.1. Largometrajes.

Rescatando del olvido la marca Frontera Films, el músico y fotógrafo irunés José María Zabala realiza *Axut* (1976). Frailes, brujas, ejecutivos, militares, torturadores y violonchelistas fueron algunos de los «personajes» que se dieron cita en esta sugestiva y carnavalesca farsa surrealista que aludía con bastante nitidez a determinados aspectos de la realidad vasca. Tras superar las trabas puestas por la administración para la concesión del permiso de exhibición, la película resultó un rotundo fracaso comercial, proyectándose durante muy pocos días en San Sebastián y Pamplona.

Después de realizar algunos trabajos para la televisión francesa, Pedro Sota dirige y autofinancia *Nortasuna* (1978), documental rodado en 16 mm sobre la obra de Remigio Mendiburu que es en parte una reflexión sobre las relaciones arte-naturaleza. Por momentos la cámara no se limita a describir sino que pasa a interpretar subjetivamente la obra del escultor.



Jon Zabaleta reflejó en este dibujo el clima de ilusión que envolvió al cine vasco (*Egin*, 17 septiembre 197X).

Las expectativas depositadas en la nueva productora Iruña Films de Pamplona, se vinieron abajo en 1977 tras la proyección de *Mariam*. Financiado en régimen de coproducción con la distribuidora madrileña Cinema 2000 y dirigido por José Luis Cortes -realizador que con anterioridad sólo había trabajado en pequeño formato-, este film no pasó de ser un mediocre producto que cifraba su pretensión de comercialidad en un complejo de Electra interpretado por un buen plantel de actores.

Juan Miguel Gutiérrez, realizador formado en Bruselas y aplicado sobre todo a la práctica del super-8, realiza en 16 mm *Balanzatxoa* (1979).



Balanzotxo de Juan Miguel Gutiérrez.

adaptación de la obra teatral, del mismo título, de Paco Sagarzazu, que además de ser el primer largometraje expresamente dirigido a un público infantil, realizado en Euskadi, era el primer largometraje de ficción realizado en euskera. El film se resintió de un bajo presupuesto -medio millón de pesetas aportadas por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa- y del origen teatral del guión y de los actores -miembros del grupo Xaribari, que con anterioridad habían puesto en escena la pieza de teatro-; pero no por ello dejó de ser un producto digno que al tiempo de abrirse a la imaginación infantil efectuaba una sutil crítica al autoritarismo de la enseñanza tradicional y a la ñoñez interesada de algunos relatos infantiles vehiculados por el cine y la televisión.

También en 16 mm Juan Carlos Ruiz de Gordo y Jesús María del Val realizan *El Sacamantecas* (1979), reconstrucción de los crímenes de Juan Díaz de Garayo, muy documentada históricamente, pero tremendamente pobre en lo cinematográfico.

Por encargo de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián Pío Caro Baroja realiza *Gipuzkoa* (1979), un documental etnográfico rodado a lo largo de tres años del que se efectuaron dos versiones, una en euskera y otra bilingüe euskera-castellano. No faltan en el film los apuntes históricos, pero básicamente se trata de una recopilación de los aspectos más significativos de la cultura rural guipuzcoana.

El propio Pío Caro se ocupó de describir «la estructura materialista» de esta película que alcanzó una duración próxima a las cuatro horas:

«El documental comienza con una especie de invocación poética, tal como se hacía en la antigüedad clásica y que llega hasta los títulos que encabezan el film y su dedicatoria. Después se inicia propiamente la primera parte, GIZONA, dedicada la hombre, su localización geográfica, su raza e idioma. La segunda HARRIA, trata de la piedra, desde los dólmenes hasta la escultura moderna, presentándose las herramientas utilizadas en su trabajo y los deportes que han originado.

»La tercera, BELARDIAK o ZELAIK, está dedicada al pastoreo. En la cuarta ZUHAITZA, se narra lo relativo a los árboles y a la madera. La quinta, que es la más larga y dura casi una hora, trata del medio rural, NEKAZARITZA, y en ella podemos distinguir dos partes: una, que presenta algunos trabajos relacionados con la vida agrícola y ganadera, y otra, dedicada a viejas costumbres de ámbito rural. La sexta, BURDINA, nos habla de la importancia del hierro a lo largo de la historia en nuestro pueblo. La séptima, ITSASOA, el mar como forma de aventura y de vida; aquí también pueden encontrarse dos parte: una dedicada a los capitanes, navegantes o descubridores, y otra, al sufrido pescador. La octava y última se dedica a las Villas, HIRIAK, y en ellas se trata de nuestra cultura, de nuestros investigadores y poetas y, también, de nuestros juegos más señalados. La última secuencia de este mismo bloque, corresponde a la capital, DONOSTIA, al escudo de GUIPUZCOA y a los FUEROS, todo ello de



Gipuzkoa de Pío Caro Baroja

forma sucinta ya que sólo sobre San Sebastián cabría hacer otro gran documental. Como remate de la película va el testimonio del momento de izarse la IKURRIÑA por primera vez en la plaza de la Constitución, después de haber estado prohibida durante tantos años, y unos planos finales» (177).

Como asesores tomaron parte en *Gipuzkoa* destacados historiadores y etnólogos locales. Julio Caro Baroja fue el autor del guión literario. Pese al espíritu científico y a la confesada voluntad didáctica, la película no careció de efusiones líricas de clara estirpe barojiana. Pío Caro fue elocuente en este sentido: «A veces la imagen me podía, me emocionaba y me dejé llevar por esa emoción» (178).

Quede claro de todos modos que el cine etnográfico de Pío Caro no responde a meras motivaciones nostálgicas: «Estamos viviendo la transformación de una sociedad agrícola en una industrial. Es la muerte de una sociedad y hay que recuperar lo poco que tenemos a mano de nuestra historia» (179). En *Gipuzkoa* ese concepto de «recuperación» de elementos positivos del pasado, le llevó incluso a la reconstrucción de costumbres y técnicas desaparecidas.

Al igual que *Balanzatxo*, *Gipuzkoa* sólo fue exhibida en las delegaciones de la Caja y en semanas y actos culturales. No fue este el caso de *El Proceso de Burgos* (1979) largometraje documental de Imanol Uribe que tras una accidentada carrera comercial se convirtió en el primer film auténticamente rentable del cine vasco.

Después de pasar por la Escuela Oficial de Cinematografía, Imanol Uribe realizó los cortometrajes *Off* (1976) y *Ez*, (1977), producidos ambos desde Madrid. Con *Ez* incisivo alegato contra la central nuclear de Lemóniz, Uribe se dio a conocer en Euskadi; pero su afirmación como cineasta vasco no llegaría hasta *El Proceso de Burgos*.

El Proceso de Burgos surgió como coproducción entre Irrintzi Zinema -productora constituida en Pamplona, por Iñigo Silva- y la empresa madrileña Cobra Films. Añadiendo algunos materiales de archivo a las entrevistas realizadas a los encartados -acusados y abogados defensores- en el histórico Consejo de Guerra del año 70, Uribe elaboró un documento indispensable para conocer la realidad del fenómeno ETA en aquellos años, y más particularmente el desarrollo y antecedentes -no tanto los consecuentes- de aquel trascendente acontecimiento político. La falta de control sobre algunos elementos significantes, como el relativo a la contextualización histórica de los hechos, hizo que la película adquiriera un sesgo político no deseado por Uribe (180). De cualquier modo el interés humano, histórico y político de este film es indiscutible.

El film llegó en un momento de fuerte convulsión política y la Administración UCD ejerció presiones para que *El Proceso de Burgos* no fuera exhibido en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Tras fracasar en este intento de torpedeo, se pusieron trabas para la concesión de la licencia de exhibición y finalmente recurrieron a subterfugios legalistas



Mario Onaindía en *El Proceso de Burgos* de Imanol Uribe.

consiguiendo privar al film de la subvención del fondo de protección oficial (15% del ingreso en taquilla). Con la llegada de Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía en 1983, las cosas se pusieron en su sitio. Además de la protección oficial se concedió al film el premio de «especial calidad».

Fuera de Euskadi *El Proceso de Burgos* se encontró con algunas dificultades para su proyección (agresiones y amenazas de bombas contra los exhibidores), pero como ha quedado dicho, la película fue más que convenientemente amortizada.

Documental de muy diferente cariz fue *Porque llegaron las fiestas...* (1980) de Jesús Sastre. Para la realización de este film se formó en Pamplona la Cooperativa Cinematográfica Cuarzo que al igual que Irrintzi Zinema e Iruña Films no tendría continuidad alguna. Rodada en 16 mm por un equipo de dudosa competencia técnica -la fotografía y el sonido dejaron bastante que desear-, terminó pasándose a 35 mm para su estreno comercial. Apartándose del documental turístico se ofrecía en este film una completa y contrastada visión de las fiestas de San Fermín desvelando sus dimensiones religiosas, taurinas, políticas y báquicas. Angel Patús, coordinador de la producción definió el objetivo perseguido: «La idea de la película ha sido la de reflejar cómo la fiesta modifica el comportamiento huma-

no. Creemos que Pamplona es uno de los sitios que con más fuerza se vive la fiesta como ruptura total de la cotidianidad y esa realidad hemos querido reflejarla en el documental sin que para ello haya existido previamente un guión. Se han filmado los actos oficiales, se ha entrevistado también a personas significantes como Mario Gaviria o Julio Caro Baroja, pero se ha tratado sobre todo de seguir los pasos y pulsar la opinión de la gente que en esos ocho días vive la fiesa a tope» (181).



Viñeta de una historieta de Juan Carlos Eguillor (*Egin*, 2 de febrero de 1979).



Cartel de *euskal herri-musika* de Fernando Larruquert

Al igual que Cuarzo, la Cooperativa Lankor, formada en 1977 por Fernando Larruquert, Javier Aguirresarobe y José Angel Rebolledo no tuvo mayor continuidad. Su único largometraje fue «*Euskal Herri-Musika*» (1980), película promovida y financiada por el Banco de Vizcaya, pensada como primera entrega de un proyecto -no realizado- de seis documentales sobre la cultura vasca. Bajo la dirección de Fernando Larruquert *Euskal Herri-Musika* se convirtió en un verdadero tratado sobre la música popular tradicional. Como en *Ama Lur* la preocupación de vincular el lenguaje cinematográfico a la literatura popular estuvo presente. Según expresó Larruquert: «Hay una búsqueda profunda de lenguaje propio, mediante las *kopla zaharrak*, construcciones euskéricas y continuas referencias, muy pequeñas y humildes. Se podría decir que no hay en toda la película una sola secuencia que no tenga su explicación y su razón de ser» (182).

La opinión de Jorge Oteiza sobre el film fue elocuentemente positiva. Su transcripción vale la pena:

«*Euskal Herri-Musika*» es una magistral realización cinematográfica que nos acerca, nos explica, nuestra naturaleza, nuestro entorno natural como partitura de inspiración visual para nuestras canciones, en integra-

ción estética con nuestra vida, nuestros oficios, nuestros juegos, nuestros sentimientos y tradiciones.

»Un poema religioso, totémico, de imágenes en sabio pacto circulatorio de melodías y silencios. Como cine, la propia estructura narrativa se comporta como canción, imágenes, luz, movimiento, la cámara canta en euskera, no hay centros, no hay acentos, todos lo son, y todo se descentra, todo como un río, cambia de velocidad y se inmoviliza y silencia, flotante la imagen, la luz movediza, nuestra luz cóncava, otoñal, receptiva, se enciende y se oscurece (...)» (183).

Sin embargo el estreno más esperado del año 1980 fue *Sabino Arana* de Pedro Sota. Alternando secuencias de ficción y documentos fotográficos y cinematográficos, Sota -con la colaboración de José Julián Bakedano en el guión -ensayó una aproximación histórico-poética a la figura del fundador del nacionalismo vasco, que estuvo bien lejos de cuajar. Había en el film una bienintencionada voluntad de apartarse de los trillados caminos del cine de consumo, pero las limitaciones -en gran parte de origen económico- fueron excesivas. La condición amateur de los actores fue acaso su mayor lastre. Se echaban en falta, por otra parte, los matices y las contradicciones que en la realidad ofreció el personaje biografiado.

Tampoco Luis Cortés estuvo a la altura de las circunstancias con *Ni se lo llevó el viento ni puñetera falta que hacía* (1980). Esta vulgar e intrascendente astracanada terminó por decepcionar hasta a los que recordaban la aparente calidad formal de *Marian*.



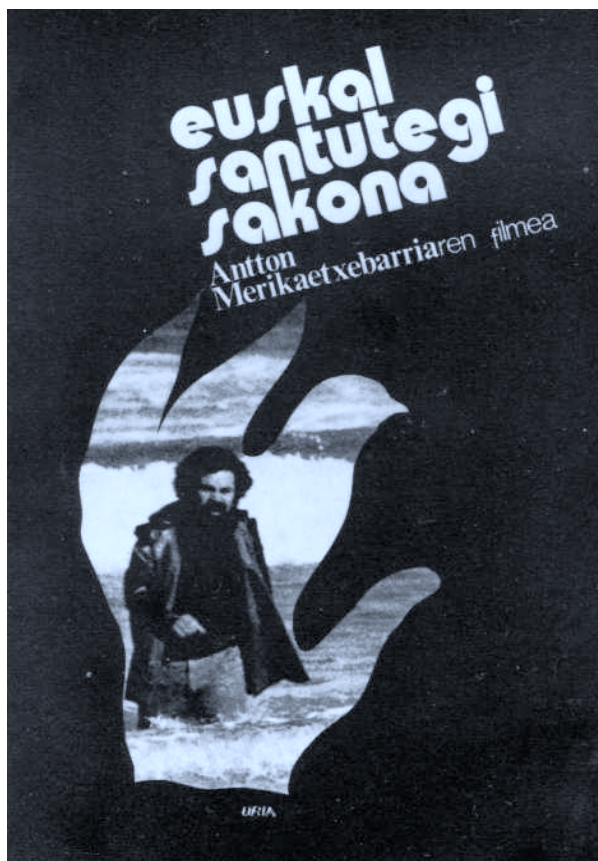
Sabino Arana de Pedro Sota.

II.5.3.2. Cortometrajes.

La producción del cortometraje en Euskadi se enfrentará además de a las carencias propias de infraestructura profesional y tecnológica, a la práctica imposibilidad de amortización en un mercado estatal viciado como consecuencia de la obligatoria exhibición durante 35 años del NO-DO o noticiario oficial. Aunque esta obligatoriedad desapareciera en 1976 y se pusieran en marcha nuevas normativas de protección, la situación apenas experimentó cambio alguno.

Como ya se dijo más arriba los únicos intentos de producción continuada de cortometrajes fueron protagonizados por Araba Films, Emergencia, Lan Zinema, Bertan Filmeak y Ornis Films. Existirán sin embargo otras experiencias -aún más aisladas y marginales- que merecen ser reseñadas.

Diplomado en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, J.A. Rebolledo trabajó como ayudante de dirección en varios largometrajes y



III. LA PRODUCCION

realizó además varios cortometrajes en 16 mm. Tanto la experimentación constructivista de *Arriluze* (1974), como el simple documento etnográfico de *Azal doinuak* (1976), resultaron gráficos exponentes de una indudable sensibilidad y capacidad creadora.

En 1975 Anton Merikaetxebarria presentó *Rumores de furia* película rodada en 1973 con Javier Aguirresarobe tras la cámara -era su primera intervención en el cine vasco- en la que, mediante imágenes de descuartizamientos de animales se hacía alusión a la violencia represiva en Euskadi (184).

Tras *Arrantzale* (1975), intento de abordar la problemática de los pescadores, financiado por el Grupo de Producción del Cine Club Universitario de Bilbao, Merikaetxebarria abandona el formato de 16 mm realizando, con el patrocinio de la Caja de Ahorros Vicaína, *Euskal Santutegi Sakona* (1976), evocación de las raíces prehistóricas de la cultura vasca (185). A



Prospecto de *Ikurriñaz filmea* de Juan Bernardo Heinink

continuación vendría el número 3 de la serie *Ikuska* (1979) sobre el desahogado urbanístico de Bilbao y *Bizkaiko Lege Zarra* (1980), documental sobre los fueros vizcaínos financiado por el Banco de Vizcaya.

Trabajando siempre en 16 mm Aurelio Garrote y Juan Bernardo Heinink realizaron varios cortos de cierta entidad. Teniendo como referencia el problema de la legalización de la ikurriña, Heinink dirige *Ikurriñaz filmea* (1977). El mismo año Garrote realiza *Mamutxen joko*, fotomontaje que pretendía desenmascarar la ideología represiva del orden establecido. En 1978 realizan conjuntamente *Udazkena Busturialdean?*, documental ecologista que denunciaba el peligro de devastación de la ría de Guernica.

Francisco Avizanda, autor de algunos notables films en super-8 a los que se hace referencia en el siguiente apartado, también realizó algunas experiencias con medios profesionales. Destacan especialmente *Las hojas secas* (1979) y *Programa nocturno* (1980), cortometrajes de ficción con transfondo político, rodados en 35 mm.

Títulos aislados merecedores igualmente de una consideración fueron los siguientes films: *Mensaje a Margarita* (1978) de José María Zabala, *Ekialdeko izarra* (1978) de Juan Bautista Berasategui, *Agur, agur* (1978) de Asís Uribarri, *Antxoetan* (1979) de Mikel Aldalur y *Rads* (1980) de Ricardo L. Arroyabe.

III.5.5. Superochistas en acción

El movimiento del cine en super-8 comienza a tomar cuerpo en los años sesenta, para afianzarse en la década siguiente. Parece de todos modos -atendiendo a la fragmentaria información disponible- que pocos realizadores consiguen realizar un trabajo continuado y de cierta calidad.

En Guipúzcoa el super-8 fue impulsado por los certámenes de Rentería, Irún, San Sebastián y Cestona. En una línea experimental destacan algunos trabajos de Juan José Franco, Kepa Portugal y Mikel Insausti (186). Dentro de una ficción más «clásica» se sitúan las películas de Felipe Gurruchaga, Juan María Camino y María Teresa Porqué. En el documental hay que mencionar a María Jesús Fonbellida, quien, sin mayores pretensiones, ha podido filmar, desde 1976, un buen número de cortos sobre artesanías en extinción. También son de resaltar los films sobre la naturaleza de Miguel Angel Quintana, Martín García y Angel Lerma.

Como intento asociativo destaca el llevado a cabo en el Cine Club de Azpeitia. Utilizando el superávit de taquilla, el Cine Club costeó desde 1978 diverso material para la realización de cortometrajes. Agustín y Javier Arenas tuvieron así oportunidad de dar a conocer su vena humorística.

Pero es sin duda Juan Miguel Gutiérrez -autor del ya mencionado largometraje *Balunzutxo*- quien ha conseguido materializar una más prolongada, personal y coherente filmografía. Puestos a resaltar alguna de sus

III. LA PRODUCCION



Juan Bautista Pardo rodando en super-8

películas mencionemos *Viudas de vivos e muertos* (1976), segundo título de su trilogía sobre la emigración, y *Arrano Beltza* (1977), sentido y lírico homenaje a los militantes políticos que en aquel tiempo optaron por echarse al monte.

En Vizcaya, el Certamen de Baracaldo desaparece en 1969, pero continúan las actividades del Vizcaya Club Cine Foto, creándose además nuevos concursos en Bilbao, y Lequeitio. Como superochistas descatacados cabe citar a José Luis Revuelta, Julio Suarez, José García de Andoin, José Luis Elguezábal y Edwin Buces. En el Taller de Cine de la Universidad Autónoma de Bilbao, creado en 1978, se realizaron algunos cortometrajes valiosos como *Gaudeamus igitur* de Alfonso Vallejo. La Universidad Popular de Rekalde y algunos cineclubs como el Universitario o el del Instituto de Ciencias de la Educación, sufragaron también algunos cortos en super-8 y 16 mm.

En Alava la Sección de Cine de la Diputación, organiza diversos cursillos y certámenes a partir de 1969. Entre los que tomaron parte en los primeros concursos estaban Juan Bautista Pardo -autor de un considerable número de documentales- y José Ignacio Vega. Luego vendrían Javier Vizcarra y José Ramón Aguirrezábal, que a su vez darían paso a cineastas más jóvenes como Juan Carlos Ruiz de Gordoá -autor del largometraje *Sobre un óbito* (1978)- y Jesús María del Val.

El carácter oficialista que en sus inicios tuvo la Sección de Cine de la Diputación fue contestado por la Cooperativa Social Cinematográfica, agrupación que aglutinó aficionados como Javier Montoya, Miguel Angel Múgica, Tomás San Miguel o Iñigo Silva. De este último es el corto anti-franquista *Orden*, que aunque fue realizado hacia 1969, no sería exhibido públicamente hasta mucho más tarde.

Personaje de obligada referencia al hablar del super-8 en Alava es Koldo Larrañaga. Además de pionero en la investigación histórica del cine en Euskadi y director del Ikuska 8 dedicado al campo alavés, Larrañaga es autor de varios films en super-8 entre los que se encuentra *Neguazkena* (1977), largometraje documental en euskera sobre los sucesos de Vitoria de 1976.

Koldo Larrañaga se preocupó también por la introducción del cine en la enseñanza, proporcionando a sus alumnos equipo y material con el que realizar sus propios films. De esta experiencia llevada a cabo en la Ikastola Olabide, surgieron películas como *Sorginkeriak* (1976) -proyectada en multitud de ikastolas de Euskadi-, *Euskera Araban* (1977) documental sobre la situación del euskera en Alava e *Idoi ipuia* (1978), primer intento de cine de argumento (187).



Los niños de la ikastola Olabide de Vitoria juegan y aprenden con el cine

En Pamplona el Club Cineasta Amateur, entidad organizadora de la Gala Nacional de Cine Amateur, desaparece en 1969. Algunos de sus miembros seguirán de todos modos en activo. José María Torrabadella, particularmente, consigue acumular un interesante material documental (fiestas populares, movimiento ecologista, etc.). Al margen de dicho Club, Fran-

cisco Avizanda hace un buen uso del super-8 filmando las movilizaciones populares y las acciones represivas que tuvieron lugar en Pamplona en etapa postfranquista. Además de los cortometrajes *Iruña, 13 de mayo de 1977* (1977) y *Semana pro-amnistia* (1977), realizó en colaboración con Patxi Chocarro el largometraje *Resumen de noticias* (1978) (188). Como «especialista» en cine de montaña hay que citar el nombre de Javier Garreta y dentro del cine de ficción el de Luis Cortés con sus largometrajes *Un tal Luis Costa* (1973) y *Clown* (1976).

En Tudela, Sixto Yragui y Alfonso Verdoy animan al panorama cinematográfico local organizando en 1978 la Muestra de Cine Amateur. Agrupando a más de veinte aficionados consiguen realizar varios films. Descuella entre ellos el largometraje de ficción *Monólogos* (1980), dirigido por Sixto Yragui.

En el País Vasco-francés poca cosa a reseñar fuera de algunos documentales de Michel Lapeyre o de Pierre Bestiou, miembro este último de la Asociación de Cineastas Vascos. La actividad audiovisual más importante llevada a cabo en Iparralde fue sin duda la realizada por Maite Barnetche para la televisión; pero de esto se hablará en el capítulo VIII.

III.6. CINE AUTONOMICO (1981-1984)

La aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 es un hecho que va a afectar de manera determinante al cine vasco. Con la constitución del primer gobierno autónomo, la Administración del Estado comienza a transferir competencias en materia cinematográfica, posibilitando en 1981 la apertura de una política de créditos y subvenciones a la producción vasca. *La fuga de Segovia* de Imanol Uribe, será el primer film beneficiado.

En 1983 se fijan de un modo bastante definido las bases que regirán la protección del Gobierno Vasco al cine producido en Euskadi. El Departamento de Cultura adelantará hasta un 25% del presupuesto del film a condición de que se cumplan algunos requisitos como son, el rodaje en Euskadi, la realización de una copia en euskera y la intervención de un porcentaje (75% salvadas las cabeceras de cartel) de técnicos y artistas residentes en el País Vasco. La conjunción de estas subvenciones con las que otorga el Ministerio de Cultura, se deja notar positivamente en la producción. Se hace posible ahora afrontar, con un riesgo razonable, el incremento de costos que supone rodar fuera de los centros de producción establecidos en Madrid o Barcelona. La cinematografía vasca comienza a ser algo más que una entelequia.

Como agrupación profesional surge en enero de 1984 la Asociación Independiente de Productores Vascos (Euskal Zine Ekoizleen Elkarte). Sus objetivos centrales serán, la promoción y difusión en festivales y merca-

dos internacionales de las películas realizadas en Euskadi; la gestión de ayudas y subvenciones de los Ejecutivos vasco y central, y la negociación de derechos de antena con Euskal Telebista y Televisión Española.

III.6.1. Largometrajes

La fuga de Segovia (1981) de Imanol Uribe supuso un salto cualitativo de gran importancia para el cine vasco. Además de ser el primer film que recibió apoyo económico del Gobierno Autónomo -sustanciosa aportación a fondo perdido- demostró que desde el País Vasco podía hacerse un cine de ficción con capacidad de salir de los límites del consumo local, introduciéndose en los mercados estatal e internacional. Se trataba de una película de elevado presupuesto, totalmente inconcebible fuera del contexto autonómico.



La fuga de Segovia de Imanol Uribe

La fuga de Segovia fue producida por Frontera Films y era una adaptación de *Operación Poncho*, relato de Angel Amigo sobre la organización y desarrollo de la fuga de presos políticos -de ETA en su mayoría- de la

III. LA PRODUCCION

cárcel de Segovia en 1976. Además de colaborar con Uribe en el guión, Amigo se convirtió en jefe de producción. La película, muy dignamente realizada, puede adscribirse al género de aventuras, aunque el verismo con que se construyen los personajes y las situaciones, lo alejan un tanto de los recursos efectistas del modelo americano, otorgándole carácter de crónica de la historia real. Importante acierto fue la incorporación de actores del teatro local (Klara Badiola, Elene Lizarralde), e incluso, en papeles menores, de algunos protagonistas de la fuga real (Patxi Bisquert, Imanol Gaztelumendi), todos los cuales seguirán posteriormente dando juego cinematográfico. También en la composición del equipo técnico -foráneo en su mayor parte- se tuvo presente la necesidad de formación de profesionales locales.

La fuga de Segovia fue estrenada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián obteniendo el Premio de la Crítica Internacional. Desde entonces se presentó en numerosos certámenes obteniendo diversos galardones. Pese al mal trato de la Administración estatal (no se llegó a cobrar la prima de especial de calidad, ni se le concedió la ayuda especial que recibían las películas de alto coste), tuvo un notable éxito de taquilla, llegando a penetrar en los mercados de Israel, Líbano, Noruega, y Estados Unidos.



Antonio Resines. Victoria Bilbao y Enrique San Francisco en *Siete Calles* de Juan Ortuoste y Javier Rebollo.

III. LA PRODUCCION

Pese a los escasos medios materiales con que pudo contarse, en relación con las grandes producciones del cine de montaña, el resultado fue satisfactorio convirtiéndose en la película vasca más notable del género (189). Las dos expediciones que se recogen en *Agur Everest* se rodaron con equipos bien diferenciados. Si la primera fue filmada en 35 mm por Larruquert y Angel Lerma, la segunda -más pobre cinematográficamente- fue una filmación realizada en 16 mm por Lorente, Martín Zabaleta y otros miembros de la expedición de 1980.

Siguiendo la fórmula utilizada en *La fuga de Segovia* (introducción de actores y técnicos vascos garantizando un nivel de profesionalidad), Frontera Films presentó en 1983 *La conquista de Albania*. Con este film de elevado costo, dirigido por el madrileño Alfonso Ungría, comenzaría a regir el ya mencionado convenio proteccionista negociado entre los productores vascos y la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco.



Chema Muñoz, Klara Badiola y Xabier Elorriaga en *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría

La conquista de Albania partió de un guión escrito por Arantxa Urretavizcaya en colaboración con Angel Amigo y Alfonso Ungría que evocaba un olvidado y mítico capítulo de la historia vasca: la invasión y conquista de Albania por un pequeño ejército navarro en el siglo XIV. Como en *Agur Everest*, se soslayaron las posibilidades epopéicas del tema y el film se con-

virtió en una reflexión sobre la aventura desmedida que ocasionalmente hacía referencia indirecta a algunos problemas actuales de la sociedad vasca (190). *La conquista de Albania* era un producto de indudable interés tanto por su empaque formal como por su condición de *rara avis* en el concierto del cine español; pero estuvo lejos de dar en la diana del éxito artístico y comercial. Se echaba en falta la mágica vibración cinematográfica de *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) película de Werner Herzog con la que *La conquista de Albania* mantiene muchos puntos de contacto.

Todavía dentro de 1983, Frontera Films coproduce con la empresa francesa Dathana, el largometraje documental *Euskadi hors d'Etat* de Arthur Mac Caig, director norteamericano que con anterioridad había realizado *Patriot Game* (1979), extraordinario documental sobre el problema de Irlanda del Norte. Con material de archivo y filmaciones realizadas en Euskadi en 1983, Mac Caig ofreció un honesto recorrido por la historia vasca desde 1939, sin rehuir los más espinosos problemas de los últimos años.



Euskadi hors d'Etat de Arthur Mac Caig

La película no fue estrenada comercialmente, confirmándose los temores de Mac Caig al presentarla en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1983: «Creo que la gente de aquí funciona mucho atendiendo a sus propias simpatías políticas y, en la medida en que mi película no se identifica con ninguna de las fuerzas políticas existentes, creo que no va a gustara nadie» (191).

III. LA PRODUCCION



Iñaki Miramón y Patxi Bisquert en *Akelarre* de Pedro Olea



Imanol Arias y «Fama» en *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe

Con *Akelarre* (1984) Pedro Olea materializa su deseo de realizar cine en Euskadi. Contó para ello con la colaboración del guionista Gonzalo Goincoetxea y del músico Carmelo Bernaola, también por primera vez incorporado al cine vasco. *Akelarre* vino a ser un film de aventuras atento a los datos históricos existentes sobre la brujería navarra del siglo XVII. La articulación de estos dos extremos, resultó en ocasiones chirriante y en consecuencia la aventura careció de nervio y los elementos histórico-culturales cayeron por momentos en el simple folklorismo. El esfuerzo iconográfico desplegado fue sin duda lo más notable del film.

La confirmación de la habilidad de Imanol Uribe como realizador llega con *La muerte de Mikel* (1984). Esta coproducción entre Aiete Films - nueva productora- y la distribuidora madrileña Alenda Films fue un nuevo logro del cine vasco.

Sobre un guión escrito por Uribe en colaboración con José Angel Rebolledo, *La muerte de Mikel* sacó a la luz aspectos poco gratos de la sociedad vasca. Relatando el proceso de marginación a que se ve sometido un homosexual, se desvelaba la fuerte corriente de intolerancia existente en el país. Al éxito comercial del film contribuyeron además del vigor narrativo de Uribe, la popularidad y la capacidad interpretativa de Imanol Arias.

El año 84 es también el de la recuperación de Elías Querejeta, productor guipuzcoano a quien el cine español debe gran parte de su filmografía de calidad. Con su film *Tasio*, realizado en régimen de coproducción con Televisión Española, se descubrió además, un nuevo director, Montxo Armendáriz, y un nuevo actor, Patxi Bisquert.



Amaia Lasa y Patxi Bisquert en *Tasio* de Montxo Armendariz.

III. LA PRODUCCION

En este su primer largometraje, Armendáriz se mostró como un realizador de extraordinario tacto. Inspirándose en la biografía real de un habitante de la Sierra de Urbasa que luchó por mantener su nada convencional modo de vida como cazador furtivo y carbonero artesanal, elaboró un canto a la libertad humana que sin duda por su sencillez, lirismo y autenticidad, caló hondo en los espectadores. Para muchos *Tasio* es lo mejor que hasta el momento ha dado de sí el cine vasco.

Con *Erreporteroak*, película de proporciones artísticas y presupuestarias mucho más modestas, mayoritariamente rodada en euskera, se cierra la relación de largometrajes presentados en 1984. Planteada como confrontación dialéctica entre dos jóvenes reporteros de televisión que viven los sucesos ocurridos durante 1980 y 1981 (muertes de Ryan y Arregui, e intento de golpe de Estado), la película tiene un notable interés informativo. El rigor con que se plantean algunos aspectos de la lucha política y de la vida cotidiana en Euskadi, sirvió para aliviar un tanto el amateurismo de la realización y de la interpretación.



Sebe Díez y Juanjo Landa en *Erreporteroak* de Iñaki Aizpuru.

III.6.2. Cortometrajes.

El descenso en la producción de cortometrajes que se deja notar a comienzos de la década resulta difícilmente explicable puesto que si bien las condiciones de distribución y exhibición seguirán siendo tan penosas

como antes, era de esperar que las subvenciones del Gobierno Vasco contribuyeran a aumentar el número de películas. La reactivación no se apreciará hasta 1985.

Con un ritmo de producción aún más bajo que en los años iniciales Bertan Filmeak siguió adelante con la serie *Ikuska*. A partir del nº 10 el apoyo económico de la Fundación Orbegozo fue sustituido por el de la empresa Cegasa, prolongándose el de Caja Laboral Popular hasta el nº 15. Con la ayuda del Gobierno Vasco pudo llegarse en 1984 al *Ikuska 20*, con el que se dio por concluida la serie. Señalamos a continuación los *Ikuska* producidos entre 1981 y 1984:

- *Ikuska 10* (El mundo rural frente al mundo urbano). Director: Iñaki Eizmendi. 1981.

- *Ikuska 11* (La Ribera de Navarra). Director: Montxo Armendáriz. 1981.

- *Ikuska 12* (La mujer). Directora: Mirentxu Loyarte. 1981.

- *Ikuska 13* (La nueva canción vasca) Director: Imanol Uribe. 1982.

- *Ikuska 24* (El pastoreo en Euskadi Norte). Director Antxón Eceiza. 1982.

- *Ikuska 15* (Los problemas del aprendizaje del euskera). Director: Juan Miguel Gutiérrez. 1982.

- *Ikuska 16* (San Juan de Luz, puerto pesquero). Director: Antxón Eceiza, 1983.

- *Ikuska 17* (La gesta de los bous vascos en la guerra civil) Director: Pedro Sota. 1983.

- *Ikuska 18* (La técnica del bertsolari) Director: Antxón Eceiza. 1984.

- *Ikuska 19* (El euskera vehículo de cultura). Director: Pedro Sota. 1984.

- *Ikuska 20* (Historia de la serie *Ikuska*). Director: Antxón Eceiza. 1984.

En términos generales puede decirse que la serie *Ikuska* además de aproximarse con rigor analítico a diversos problemas sociales y culturales de Euskadi, permitió a unos cuantos aficionados la toma de contacto con las exigencias del formato profesional.

En 1981 Emergencia P.C. se transforma en Ikusager Bideo Zinema estableciéndose en Vitoria. Ikusager se dedicará primordialmente a la producción de video cultural, industrial y publicitario, sin abandonar del todo el cortometraje: *Amantis* (1982) de Marta Batlle, *Oinkadak denboran II* (1982) de Iñigo Silva y *Kubo batentzako maskaraak* (1984) de Gerardo Armesto.

Si Araba Films apenas da señales de vida -Solo (1983) de Iñaki Núñez fue su único cortometraje en este periodo-, Lan Zinema ralentiza su pro-

III. LA PRODUCCION



Walter Bidarte y Cecilia Roth en *Octubre 12* de Luis Eguirau y Ernesto del Río



Kiti Manver y Mario Pardo en *El ojo de la tormenta* de Egiraun-Del Río



Hegats Horia de Rafael Trecu y Francisco Bernabé

ducción, aunque acierta plenamente con *Octubre 12* (1982) y *El ojo de la tormenta* (1983), dos excelentes cortos de ficción codirigidos por Luis Eguirraun y Ernesto del Río. En ellos quedaron esbozadas con rápido trazo, algunas dimensiones del terrorismo y del paro laboral. Otros films de Lan Zinema: *La hora de café* (1982) de Modesto Pena y *Camino de hierro y agua* (1984) de Javier Rebollo y Juan Ortuoste.

Tras una etapa improductiva Ornis Films reinicia con fuerza su actividad naturalista: *Hegats horia-El rabil* (1983), *Atunara-La almadraba* (1983) y *Zimarroí-Cimarrón* (1984).

Heiga Filmeak colectivo que agrupa a un equipo de veinte personas, produce dos cortometrajes en 16 mm dirigidos ambos por Juan Bernardo Heinink: *A Crisis Cross & deskarga batzuk* (1982), curioso homenaje al cine negro norteamericano, sucedió, en una línea experimental, *Gerla eta maitasun gertakaria* (1984).

Jaizkibel fue otra productora puesta en marcha en este comienzo de década. Su actividad principal se vuelca en el cine de animación. En este terreno Juan Bautista Berasategui realizó *Fernando Amezketarra* (1981), para hacer seguidamente, con el apoyo de la Diputación de Guipúzcoa, *Kukubiltxo* (1983), cortometraje concebido como parte de un largometraje infantil.

La Diputación de Guipúzcoa también se interesó por el cine como medio de promoción turística. Imanol Uribe realizó así *Guipúzcoa-Donos-*

III. LA PRODUCCION



Fernando Amezetarra de Juan Bautista Berasategui.



Kukubiltxo de Juan Bautista Berasategui.

tia-Costa guipuzcoana (1983), primera parte de un proyecto más amplio que de momento no ha tenido continuidad.

Esta iniciativa de fomento del turismo por la vía cinematográfica tuvo un precedente en 1981. La Consejería de Comercio y Turismo del Gobierno Vasco encargó a Javier Aguirre la realización de cuatro cortometrajes que cubrieron otras tantas rutas turísticas: *Entre Zugastieta y Durango*, *Entre Murguía y Vitoria*, *Entre Mutiloa y San Adrián* y *Entre Oyarzun y Rentería*.

La Institución Príncipe de Viana de la Diputación de Navarra vuelve a mostrarse interesada por el cine etnográfico: *Carboneros* (1981) de Montxo Armendáriz y *Trashumancia* (1984) de Javier González Purroy.

Cortometrajes aislados realizados en formato profesional merecedores también de una mención fueron *Kuteatutako itxurak* (1981) de Ricardo L. Arroyabe, *Mundura jaia* (1983) de Koldo Izaguirre y *Chillida, retrato en casa* (1984) de José Luis Baquedano. En 16 mm Juan Ramón Echeburua y Juan José Sagredo realizaron el mediometrage *Easo* (1981).

III.6.3. Paso estrecho.

En este comienzo de década el cine en super-8 parece haber perdido el pulso que había cobrado en los 70. Se mantienen los certámenes de Vitoria, Bilbao, Lequeitio, Valmaseda e Irún y se crean otros como el de Guernica o el de San Sebastián (Concurso de Cine Vasco organizado por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián), pero el empuje anterior se ha mitigado. Como causa determinante puede apuntarse la mayor asequibilidad del video ligero. Ente los cineastas que añadieron nuevos títulos a sus filmografías están, Miguel Angel Quintana, Angel Lerma, Juan Miguel Gutiérrez, Agustín Arenas, Alfonso Vallejo y José Luis Revuelta. Aparecen también nombres nuevos: Enrique Urbizu, Jesús María López Sanz, Enrique Acha...

III. LA PRODUCCION

NOTAS - CAPITULO III

- (1) F.Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Vol. I. pp. 229-230, Rialp, Madrid, 1965.
- (2) Nota de Javier María Sada (sin referencia precisa).
- (3) «La Voz de Guipúzcoa», 5 de junio de 1908; programas de mano del Teatro Bellas Artes (Archivo Real Sociedad Vascongada de Amigos del País).
- (4) Jokintxo Illundain, *Cinematografía*, en «Pregón», Pamplona nº 8, Julio de 1946.
- (5) «Novedades», San Sebastián, nº 122, 22 de octubre de 1911.
- (6) «La Voz de Guipúzcoa», 31 de agosto de 1912.
- (7) «La Voz de Guipúzcoa», 1 de septiembre de 1912.
- (8) Alfredo Serrano, *Las películas españolas*, Barcelona, 1925, p.41.
- (9) Datos proporcionados por Juan Francisco de Lasa en conversación mantenida en marzo de 1985.
- (10) Se trata al parecer de Isaac Díez Ibarrondo, pintor y escultor nacido a finales de siglo en Vitoria. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, fue pensionado por el Ayuntamiento vitoriano, estudiando escultura en Sevilla y Barcelona. En 1917 confecciona los gigantes y cabezudos para las fiestas de la Blanca de Vitoria. En 1933 realiza una baraja de temas vascos para la casa Fournier. De 1926 a 1935 da clases en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Colaboró como escultor en la catedral de Venezuela, donde fallece en 1962 (José Luis Saénz de Ugarte, *Músicos y pintores vitorianos*, en «800 fundación de Vitoria», Fascículo nº 9, Caja Provincial de Ahorros de Vitoria, Vitoria, 1981).
- (11) Luis Larrañaga, *Vitoria pionera del cine vasco*, «El Correo Español (Alava)», 7 de junio de 1979; Luis Larrañaga, *El cine en Alava*, «Alava en sus manos», Fascículo nº 34, Caja Provincial de Alava, Vitoria, 1983.
- (12) I *Congreso de Estudios Vascos*, Bilbao, 1919, p. 861. La sección de Arte estaba formada por Angel de Apraiz, Pedro Muguruza, P. López Vallado, Manuel María Smith, P. Donostia, Ricardo Gutiérrez (Juan de la Encina) y Angel Manterola.
- (13) Manuel María de Inchausti nace en Manila en 1900, nieto de emigrantes guipuzcoanos. Estudia Derecho en Madrid. Desarrolla su labor en favor de la cultura vasca tanto en el País Vasco como en Manila, donde trabaja en una empresa dedicada al comercio marítimo. Durante la guerra y después de ella trabaja intensamente desde Ustaritz (País Vasco-francés) en la acogida de refugiados vascos y colabora con el Departamento de Estado norteamericano organizando la huida del lehendakari José Antonio Aguirre desde Europa a América, ya que estaba perseguido por la Gestapo. Fue uno de los organizadores del VIII Congreso de Estudios Vascos celebrado en Biarritz en 1948. Muere en Ustaritz en 1961.
- (14) «Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos», nº 20, 1923, p. 5; correspondencia de M.M. Inchausti con la Sociedad de Estudios Vascos (carpeta «Música») y correspondencia varia del Archivo de la Sociedad de Estudios Vascos), y entrevista con Jokin Inchausti en agosto de 1983.
- (15) Archivo de la Sociedad de Estudios Vascos (carpeta «Música») y «La Voz de Guipúzcoa», 19 de julio de 1928.
- (16) Angel de Apraiz, *El arte popular en la vida vasca*, en «V Congreso de Estudios Vascos», San Sebastián, 1934, p. 115. Angel de Apraiz intervino, en compañía de Guillermo Díaz-Plaja y Angel Valbuena Prat, en el curso de cine que la Universidad de Barcelona dio en 1932. Se trataba del primer curso de cine impartido en una Universidad española. Según Díaz-Plaja

«el acontecimiento tuvo carácter explosivo y hubo quien creyó que las piedras venerables iban a resquebrajarse» (J.M. García Escudero, *Cine español*, Ed. Rialp, Madrid, 1962, p. 194).

(17) Urbeltz publicará en breve un artículo sobre el tema.

(18) F. Vizcaíno Casas, *Diccionario del cine español (1896-1968)*, Ed. Nacional, Madrid, 1970. J. Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española* Gráficas Cinema, Madrid, 1948, pp. 206, 218.

(19) A. López Echevarrieta, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?*, Mensajero, Bilbao, 1982, p. 51 y ss.

(20) *Ibidem*.

(21) *Ibidem* y T. Gil del Espinar, *Bilbao cinematográfico*, «La Gaceta del Norte», 12 de enero de 1924.

(22) La película constaba según la prensa de «cuatro partes» («El Pueblo Vasco», Bilbao, 5 de enero de 1924), y cada «parte» venía a durar unos diez minutos.

(23) «La Voz de Guipúzcoa», 30 de julio de 1922.

(24) A. López Echevarrieta, *op. cit.*, p. 59.

(25) El 16 de enero en el Gayarre y el 12 de agosto en el Olimpia.

(26) T. Gil del Espinar, *Bilbao cinematográfico*, «La Gaceta del Norte», 12 de enero de 1924.

(27) A. López Echevarrieta, *op. cit.*, p. 64.

(28) *Ibidem*.

(29) En realidad se llamaba Telesforo Gil García. Había nacido en Espinar (Segovia) en 1896. En 1911 gana unas oposiciones al cuerpo de Correos siendo destinado sucesivamente a San Sebastián, Zumárraga, Vergara y finalmente en 1919 a Bilbao, donde reside veinte años seguidos (A. López Echevarrieta, *Así nació el cine vasco*, «La Hoja de Lunes», Bilbao, 17 de julio de 1978). Murió en Madrid en 1977.

(30) En escritura privada firmada el 15 de febrero de 1924 Telesforo y Aureliano González figuran como «director artístico» y «operador fotógrafo» respectivamente. En documentos posteriores A. González aparece como director gerente y sus hijos Félix y Nieves como operadores.

(31) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 30 de marzo y 23 de abril de 1924; «La Gaceta del Norte», 11 de mayo de 1924. Estos y otros reportajes se dieron al año siguiente como «Actualidades Hispania» acompañando a su largometraje *Edurne, modista bilbaína*.

(32) F. Torquemada, *¿Cómo se hizo lapelícula Edurne?*. Bilbao, abril de 1925. Texto parcialmente publicado en A. López Echevarrieta, *op. cit.*, p. 65 y ss. Se reproduce íntegramente en Apéndice 1.

(33) Archivo Diputación de Vizcaya, Sección Cultura, 1924, Expediente 3.

(34) Desde otra perspectiva Dziga Vertov teorizaba sobre la filmación de las gentes con cámara escondida a finales de 1923 y comienzos de 1924, realizando con este procedimiento la serie *La vida de imprevisto* en 1924 (Dziga Vertov, *El cine ojo*, Ed. Fundamentos, Madrid 1973).

(35) *Algunos datos sobre la película vasca «Edurne»* »La Gran Enciclopedia Vasca», Bilbao, 1974, Vol. I, p. 462. El título original de este texto anónimo es «Algunos datos de la película vasca «Edurne» hecha por aficionados» y seguramente fue escrito por F. Torquemada y supervisado por T. Gil del Espinar.

(36) En el programa de mano del Teatro Circo de Vitoria se indicaba la música a interpretar por el cuarteto dirigido por E. Aramburu: *Basconia*, de Peña y Goñi; *Astu kontuak*, de Goizueta; *Pilu-Aragó (zortzikos)*, de Juan Aramburu; *Artzai gastearen oiak* del P. Donostia; *No-bleza obliga (rapsodia vasco-navarra)*, de Broca y *Celedón* de M. San Miguel.

(37) Programa de mano del Teatro Principal, días 3 y 4 de abril de 1925.

(38) Carta de T. Gil dirigida a Pascual Cebollada publicada en *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1974, Vol. I, p.462.

(39) F. Méndez-Leite, *op. cit.*, p. 216; Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, Madrid, 1949.

(40) F. Méndez-Leite, *op. cit.* p. 216.

(41) Román Gubern considera que el melodrama con final feliz debería ser calificado en rigor de «comedia melodramática» (*Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona 1974, p. 286).

III. LA PRODUCCION

- (42) José María Salaverría, *España en el cine*, «El Pueblo Vasco», Bilbao, 29 de enero de 1924.
- (43) Programas de mano.
- (44) *Algunos datos sobre la película vasca «Edurne»*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, Vol. I, p. 466.
- (45) Según Torquemada (*op. cit.*), Telesforo Gil del Espinar «estaba convencido de que una industria cinematográfica instalada en el País Vasco sería muy beneficiosa para el comercio y la industria de la región, máxime si las películas se editaban siempre con la vista puesta en el arte».
- (46) *Algunos datos op. cit.*, p. 466.
- (47) A. López Echevarrieta, *op. cit.*, Vol. I. pp. 139 y 142.
- (48) F. Méndez-Leite, *op. cit.*, Vol. I., pp. 330 y 241.
- (49) «Euzkadi», 24 de septiembre de 1926.
- (50) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 8 de marzo de 1924.
- (51) F. Méndez-Leite en su *Historia del cine español (op. cit., Vol. I. p. 202)* atribuye el film a un tal J. Echevarría. Se trata sin duda de un error puesto que señala que este Echevarría era relojero de profesión y realizador de *Un drama en Bilbao*, cuando se sabe positivamente que su autor fue A. Olavarría. López Echevarrieta por su parte no duda en afirmar que fue Olavarría el autor de *Martínchu Ferrugorria.. (op. cit. p. 64)*
- (52) «El Liberal», 27 de enero y 19 de febrero de 1925. «La Gaceta del Norte», 27 de enero de 1925.
- (53) F. Méndez-Leite, *45 años de cinema español*, Ed. Bailly-Bailliere, Madrid, 1941, p. 45.
- (54) «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 19 de marzo de 1924. En «La Voz de Guipúzcoa» (16 de marzo de 1924) se indicaba que «varias distinguidas damas» de San Sebastián abrían una suscripción encaminada a la adquisición de una copia de la película para luego enviársela a la reina en un lujoso estuche. Pedían para ello la colaboración de todas las señoras de la ciudad. En los archivos de NO-DO se conserva un documental de este acto que probablemente es la mencionada copia.
- (55) «La Voz de Guipúzcoa», 22 de octubre de 1924.
- (56) «La Voz de Guipúzcoa», 20 y 27 de junio de 1925. De *La becerrada de Euskal Billera* se conserva una copia.
- (57) *Guía oficial de San Sebastián y de la provincia de Guipúzcoa (1925-1926)*, Ed. Sindicato de Iniciativa y Propaganda, San Sebastián.
- (58) «La Voz de Guipúzcoa», 22 de octubre de 1924. José María Martiarena nació en Zumaya en 1897 y murió en 1930. Miguel Coll, septuagenario fotógrafo donostiarra, recuerda haber visto proyecciones de cine en el escaparate del establecimiento de Martiarena situado en la calle Hernani, nº 6.
- (59) «La Voz de Guipúzcoa», 27 de agosto de 1924. Según «El Pueblo Vasco» de Bilbao (11 de abril de 1925), Rino Lupo tras formar un «grupo de artistas» en Zaragoza realizó con una empresa italiana un film de tema aragonés. En el mismo periódico (2 de enero de 1926), Rino Lupo publica un artículo sobre los problemas del cine en España.
- (60) «La Voz de Guipúzcoa», 24 de marzo y 5 de abril de 1925.
- (61) Nemesio Etxaniz, *Zorioneko kaskarrekoa*, «Eusko Gogoia», 1956, Bayona.
- (62) «La Gaceta del Norte», 8 de marzo de 1925.
- (63) «La Voz de Guipúzcoa», 11, 12, y 13 de julio de 1928. En fechas algo más avanzadas, dos empleados de la empresa Miramar, José Miguel Zubillaga y Salvador Llorente, trabajaron eventualmente como operadores para Noticiario Fox, casa que tenía en Barcelona su centro de operaciones en España. En uno de esos noticiarios se incluyeron imágenes de una exhibición del aizkolari «Keixeta» en Deva. (Datos obtenidos de una entrevista con José Miguel Zubillaga).
- (64) Mauro y Víctor Azcona nacieron en Fitero (Navarra) en 1903 y 1907 respectivamente. Hijos de un fotógrafo de Haro (Logroño) llegaron a Bilbao a los pocos años de nacer. Mauro se interesó por la telegrafía pero no llegó a terminar los estudios; también pasó por la Escuela de Artes y Oficios, sintiéndose atraído -al igual que Víctor y Enrique, el tercer hermano por la pintura. La información precedente y la que sigue a continuación ha sido obte-

nida básicamente, en conversión con Víctor Azcona (11 de octubre de 1983 y 2 de marzo de 1984).

(65) Tanto Víctor como Mauro eran esperantistas.

(66) Esta película se exhibió en Bilbao el 20 de julio de 1927 «Euzkadi», 16 de julio de 1927).

(67) F. Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Vol. I., p. 551, Rialp, Madrid, 1965.

(68) El jesuita Pierre Lhande (Bayona, 1877.Tardets, 1957), tiene en su haber una amplia bibliografía de libros y artículo sobre temas vascos. La novela *Mirentxu* fue publicada originalmente en francés en 1914 y traducida al castellano en 1917.

(69) Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos, 1924, nº 23, p. 26.

(70) *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Diccionario Enciclopédico, Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1974. La escritora Stella Sylvia intentó sin conseguirlo, llevar al cine la novela de Pierre Lhande en 1927. Con esta finalidad mantuvo contactos con Toribio Alzaga, director de la Escuela de la Lengua y Declamación Eúskaras (*Actas de la Lengua y Declamación Eúskaras*, T. II, pp. 209-216).

(71) A. López Echevarrieta, *El cine en Vizcaya*, Temas Vizcaínos, Caja de Ahorros de Vizcaya, nº 35, p. 40, Bilbao 1977. El diferente tamaño de los textos se corresponde con los programas de mano.

(72) A. López Echevarrieta, *op. cit.*, p. 40.

(73) «La Voz de España», 10 de febrero de 1980.

(74) «El Liberal», 25 de enero de 1929.

(75) «El Pueblo Vasco», 25 de enero de 1929.

(76) F. Méndez-Leite, *op. cit.* p. 533.

(77) A. López Echevarrieta, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?*, Mensajero, Bilbao, pp. 152-156. López Echevarrieta aporta copiosa aunque poco precisa información sobre la agitada biografía de Mauro Azcona en esta época. Este autor atribuye el corto *La novia de Juan Simón*, primer film sonoro de dibujos animados realizado en España, a Mauro Azcona. El investigador Manuel Rotellar sin embargo, en su filmografía sobre el cine animado español (*Dibujo animado español*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1981, p.68) señala como autores a «Menda» y J. Martínez Romano. Quizás Mauro Azcona solapó, con el seudónimo «Menda», su participación en este film realizado en Madrid en 1933. Durante la guerra civil Mauro Azcona realizó, según López Echevarrieta, los siguientes films: *El manejo de la ametralladora*, *Frente a Frente*, *Madrid vive la guerra*, *Cuando Lister llegó*; *La Cruz Roja española*, Entierro del Dr. Pichardo, embajador de Cuba en Madrid (trozos para archivo); *La cosecha*, *Aragón*, *Toma de Teruel*, *Novena Brigada en la Undécima División*. Tras la guerra civil pudo permanecer en España por ignorarse su actividad a lo largo de ella, pero se le impidió trabajar en la industria cinematográfica madrileña. En 1951 se trasladó a Montevideo donde presentó una exposición de paisajes postimpresionistas, para después instalarse en Moscú donde trabajó en los Estudios Mosfilm. En Cuba permaneció algún tiempo realizando experiencias de «pantalla transparente» (?). Vuelve otra vez a Moscú donde impartirá clases de castellano en el Instituto de Idiomas Extranjeros. Ya jubilado, muere en esa ciudad en 1982.

(78) Ch. Bosseno, *Filmographie: longs metrages français traitant ou abordant des thèmes ruraux et paysans*, «Cinem Acción», nº 16.

(79) P. Donostia, *Vasquismo en París*, «Easo», 11 de septiembre de 1931 (*Obras Completas del Padre Donostia*, T.III, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1983).

(80) «Irún Republicano», 25 de febrero de 1933.

(81) «Euzkadi», 12 de febrero de 1924.

(82) Entrevista con Teodoro Ernardorena (febrero en 1983). Ernardorena, odontólogo de profesión, nació en Cizúrquil (Guipúzcoa) en 1898.

(83) El cortometraje sobre el Aberri Eguna de Bilbao se proyectó como complemento de *Euzkadi* en mayo de 1934. En él se recogía «la manifestación de 60.000 personas ante Sabin Etxia donde se hallaban congregadas nuestras autoridades, en nombre de las cuales, lee unas cuartillas el entonces presidente del Euzkadi Buru Batzar Don Luis Arana y Goiri («El Día», 8 de mayo de 1934). Un fragmento de este film se conserva en la actualidad.

(84) F. de S., *Cómo se hizo la película «Euzkadi»*, «Euzkadi», 3 de enero de 1934.

III. LA PRODUCCION

(85) F. de S., *El patriotismo vasco en el film sonoro «Euzkadi»*, «Euzkadi», 24 de diciembre de 1933, y F. de S. *Cómo se hizo la película «Euzkadi»*, «Euzkadi», 3 de enero de 1934.

(86) F. de S., *Cómo se hizo la película «Euzkadi»*, «Euzkadi», 24 de diciembre de 1934.

(87) «El Día», 6, 13, 15, 20, 21 de diciembre de 1933.; *Euzkadi*, 23, 24 y 28 de diciembre de 1933.

(88) F. de S., *Cómo se hizo la película «Euzkadi»*, «Euzkadi», 3 de enero de 1934.

(89) *Ibidem*.

(90) *Ibidem* y «Euzkadi», 26 de diciembre de 1933.

(91) *Ibidem*

(92) «El Día», 17, 19 y 20 de diciembre de 1933.

(93) Cuando menos se proyectó en los siguientes pueblos: Hernani, Tolosa, Ordizia, Bermeo, Eibar, Mondragón, Azcoitia, Rentería, Vergara, Basauri, Lequeitio, Erandio, Bekua, Guernica, Zalla e Irún.

(94) Este último cortometraje recogía el viaje de Euzko Abesbatza a Cataluña: «Triunfal recibimiento a la gran masa coral. Desfile de la manifestación ante la Generalitat. Discursos de bienvenida de Companys y Pi y Sunyer, y por último, homenaje a Sabino Arana al perpetuar su nombre en la más bella vía catalana» («El Día», 6 de mayo de 1934).

(95) Sabino Arana, *De fuera vendrá...* (Estudio histórico-crítico de José Luis Granja), Ed. Haramburu. San Sebastián, p. 198 y SS.

(96) *La película «Euzkadi»*, «La Voz de Navarra», 1 de marzo de 1934.

(97) En el terreno cinematográfico Erandorena protagonizó un último capítulo de interés. Hacia 1950, un enviado de Robert Bresson informaba a Erandorena que el gran realizador francés tenía idea de hacer un film sobre San Ignacio de Loyola y quería localizar en el País Vasco un actor no profesional como protagonista Erandorena acompañó al enviado de Bresson por ferias y mercados hasta que éste llegó a la conclusión de que el actor ideal era su propio guía. Bresson hizo varias pruebas a Erandorena en París, y aunque al parecer estaba satisfecho con la elección, la película no llegó a realizarse por motivos económicos y por el desagrado que al director le produjo el guión que Graham Greene había preparado.

Tampoco puede olvidarse que en 1953 Erandorena estimuló al aficionado M. Madré para realizar *Sor Lekua*, largometraje documental rodado en las siete provincias vascas.

Información complementaria sobre el film *Euzkadi* puede encontrarse en J.J. Baquedano, *Euzkadi*, «Garaia», nº 8, 21-28 de octubre de 1976; J.M. Unsain, «*Euzkadi*», una película de Teodoro Erandorena, «Deia», 19 de septiembre de 1983, y S. Zunzunegui, «*Euzkadi*», un film de Teodoro Erandorena, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, Noviembre, 1983.

(98) Antonio Graciani Pérez provenía del negocio de la distribución. En 1937 dirigió *El suspiro del moro*.

(99) Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977.

(100) En el libro de Caparrós de Lera, *El cine republicano español (1931-1939)* (Dopesa, Barcelona, 1977) figuran las fichas técnica y artística de ambos films.

(101) K.M. de Barañó-J. González de Durana, *Cómo surge la Asociación de Artistas Vascos*, «Muga», nº 22, año IV, p. 83.

(102) M. Rotellar, *Cine español de la República*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1977, p. 170 y SS.

(103) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 11 de julio de 1936. Se indicaba también que los exteriores estaban rodados en Aragón. La ficha técnica y artística aparece en el libro de J.M. Caparrós de Lera antes citado.

(104) Entrevista con Miguel Mezquiriz, 26 de mayo de 1983.

(105) Un brillante antecedente de inmediatez periodística fue el que hacia 1912 se ofreció en Pamplona de la mano de un equipo de operadores madrileños dirigido por Enrique Blanco: los encierros de la mañana se proyectaban por la noche en una barraca, tras realizar la labor de revelado y tiraje de positivos en un laboratorio provisional, instalado en la calle de la Estafeta (Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, Gráficas Cinema. Madrid 1949).

(106) «Euzkadi», 12 de abril de 1936.

(107) «El Noticiero Bilbaíno», 12 de julio de 1936.

(108) Gómez Tello, *Miguel Mezquiriz*, «Primer Plano», 3 de abril de 1949, n° 442, año X.

(109) Miguel Mezquiriz nació en 1904 en Tafalla donde trabajó muy joven como operador de una sala de proyección. Antes de establecerse en Bilbao en 1926, trabaja para la distribuidora G. Camus y Cía. en Barcelona y Méjico. Tras la guerra actúa como productor ejecutivo en *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939). En 1942 produce en Méjico cinco películas, entre ellas *Diego Banderas* con Jorge Negrete. En 1944 vuelve a España donde además de dedicarse a la distribución, produce más de veinte títulos: desde *Jalisco canta en Sevilla* (1948) a *El pobrecito Draculín* (1976), pasando por *Y eligió el infierno* (César Fernández Ardavin, 1957).

(110) Koldo Larrañaga, *El cine en Alava*, «Alava en sus manos», Fascículo n° 34, Caja Provincial de Alava, Vitoria 1983. Teófilo Minguez nació en Avila en 1895 trasladándose a Vitoria con sus padres, maestros nacionales, en 1907. Estudia radiotelegrafía (al igual que José María Martiarena y Mauro Azcona) y magisterio, destacando además como ciclista. Abre en Vitoria un pequeño establecimiento fotográfico que hoy perdura en sus herederos. A finales de los años veinte realiza fotografías en color siguiendo el sistema de Louis Lumière. Con la ayuda de Luis Alava trata de instalar una fábrica de material sensible para fotografía y cine, pero no consigue el apoyo necesario. Idea un sistema de lentes polarizadas que aplicado a los faros de los coches servía para evitar deslumbramientos nocturnos. También construyó una cámara fotográfica con un objetivo capaz de cubrir un ángulo de 180 grados, basado, según cuenta su hijo Fausto, en un sistema similar al que poco después saldría al mercado bajo patente japonesa.

(111) Registro de la Propiedad Industrial, 29 de noviembre de 1935.

(112) Koldo Larrañaga, *op. cit.*, p. 282.

(113) El 29 de mayo y el 30 de mayo de 1936 respectivamente.

(114) «El Pueblo Vasco», Bilbao, 28 de mayo de 1936.

(115) En 1935 realizó *Alalá (los nietos de los celtas)* y el documental *Nuevas rutas*.

(116) José Luis Duro figura como «productor» de *Sinfonía vasca* en el contrato para la cesión de los derechos del film en Sudamérica. José Luis Duro nació en Sestao en 1905. Abogado de profesión desempeñó un papel político activo en Santander a favor de la República. Vivió su exilio inicial en Francia e Italia donde trabajó como productor y guionista hasta 1940. Tras una estancia de varios años en Argentina dedicado a la importación-exportación de cueros, regresa a España donde trabaja en la producción de films y otros negocios. Finalmente reabrirá un despacho de abogado en Zarauz, donde muere en 1975. (Datos obtenidos en entrevista con su hijo José Miguel en agosto de 1983).

(117) Un detalle del film hace pensar en una paternidad nacionalista: en la secuencia rodada en la Casa de Juntas de Guernica, un aldeano muestra de manera ostensible ante la cámara el logotipo del diario «Euzkadi» del P.N.V. Por contra «El Día» (30 de mayo de 1936), igualmente periódico nacionalista, publicó una reseña firmada por «L» en la que se echa en falta «un asesoramiento indígena inteligente», añadiendo: «Da un poco la impresión de que los que La dirigieron llegaron a nuestro pueblo saturados de lecturas o conversaciones narrativas de lo que es nuestra vida y la acumularon o la impresionaron de una manera un poco atropellada y artificiosa».

(118) «Euzkadi», 29 de mayo de 1936.

(119) René Le Hénaff (Saigón, 1903) montó entre otros los siguientes films de René Clair: *Bajo los techos de París*, *El millón*, y *¡Viva la libertad!*. Para Marcel Carné monta *Quai des brumes* y *Le jour se lève*. Sobre su trabajo como realizador puede verse el libro de Roger Rogent, *Cinema de France sous l'occupation* (Ed. D'Aujourd'hui, París, 1948).

El procedimiento Lumière significó un notable perfeccionamiento del cine en relieve. La primera exhibición pública de este sistema se hizo el 30 de abril de 1936 proyectándose la comedia *L'Ami de Monsieur* y el documental *Riviera* de Pierre de Cuvier («La technique cinematographique», n° 65, mayo de 1936).

(120) C. Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, Vol. I. p. 829, Editora Nacional, Madrid 1972.

(121) Correspondencia (2 de noviembre y 15 de diciembre de 1983).

III. LA PRODUCCION

- (122) Correspondencia (20 de marzo de 1983).
- (123) Los documentales de Laia Films se anunciaron así en el diario «Euzkadi» (29 de mayo de 1937): «formidables documentales auténticamente españoles, inéditos en Bilbao y consagrados exclusivamente al reportaje animado de nuestra guerra».
- (124) Sobre la biografía y actividad polifacética de N.M. Sobrevila (Bilbao, 1899-San Sebastián, 1969), ver, J.M. Unsain, *Nemesio M. Sobrevila o las tribulaciones de un peliculero bilbaino*, «Deia», Suplemento semanal, nº 257, año VII, 29 de mayo de 1983.
- (125) «*Guernika*», un film documentaire sur le drame du peuple basque, «Euzko Deya», 24 de octubre de 1937.
- (126) M. Rotellar, *Aragoneses en el cine*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1972, vol. 3, p. 15.
- (127) C. Fernández Cuenca, *op. cit.* Vol. II, p. 852.
- (128) En el contrato (3 de diciembre de 1937) figuran los nombres de Sobrevila, Antonio de Irala y Luis Zarrabeitia.
- (129) Entrevista con Simeón Sobrevila y Enriqueta Guisasola, hermano y cuñada respectivamente de Nemesio Sobrevila (verano de 1982).
- (130) M. Rotellar, *op. cit.* p. 15.
- (131) Conversación mantenida en octubre de 1982.
- (132) Estos dos grupos coreográficos actuaron conjuntamente en París en 1939 (K.M. Barañano, *Eresoinka*, «Muga» nº 13, 1981).
- (133) J.A. Arana Martija, *Elai-Alai, primer grupo etnográfico del País Vasco*, Gernika Kultur Taldea, Ed. Elexpuru, Bilbao, 1977, p. 128.
- (134) Este material se filmó posiblemente a impulsos de Mendivil, Jefe de Propaganda de la Delegación Vasca de Cataluña. Según Pedro de Basaldúa, Mendivil era un entusiasta del cine y la fotografía, que llegó a rodar algunas películas (correspondencia, 20 de marzo de 1983). Mendivil falleció en el exilio en Lima. ¿Era este Mendivil, el «supervisor» de *Guernika*?
- (135) Antonio Martín *Historia del comic español: 1875-1939*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 168.
- (136) C. Fernández Cuenca, *op. cit.*, Vol. I, p. 527.
- (137) Román Gubern, *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Ed. Península, Barcelona, 1981, p. 60.
- (138) Román Gubern, *Du paléo-franquisme à l'autarcie: six aspects du cinema espagnol*, «Cahiers de la Cinemathèque», nº 38-39. Invierno, 1984, p. 45.
- (139) P. Apesteguy, *Au Pays Basque avec Luis Mariano*, «Pyrenneés», 1951, II, nº 8.
- (140) Estas y las restantes informaciones sobre Eusko Film fueron proporcionadas por Paul Dutournier en entrevista de julio de 1984.
- (141) *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos*, Año VI, Vol. VII, nº 23, Buenos Aires, Octubre-Diciembre de 1955, p. 219.
- (142) E. Lahina, *Sor Lekua*, «Gure Herria», 1956, XXV, pp. 247-252.
- (143) *Ibidem*.
- (144) «La Voz de España» y «Diario Vasco», 15 de marzo de 1956. Antonio Castro, *El cine español en el banquillo*, F. Torres Ed., Valencia, 1974, p. 27.
- (145) A. Castro, *op. cit.* p. 27; J. Torrella, *Crónica y análisis del cine amateur español*, Ed. Rialp, Madrid, 1965, p. 163.
- (146) Años después Schommer fundó en Madrid una productora de cine publicitario y realizó varios cortometrajes como el antifranquista *Juego de los dominantes*. (Datos obtenidos de entrevista con A. Schommer en septiembre de 1984).
- (147) También el navarro Hilario Castiella sacó su tomavistas ala calle en los años cuarenta, pero su actividad más importante en este sentido se desarrolló en la década anterior.
- (148) J.I. de Blas pasó luego a convertirse en productor ejecutivo de PROCUSA de Madrid. Tras producir cerca de 25 cortometrajes se hizo cargo de la editorial de libros de cine Visor. Entrevista con De Blas (septiembre 1984).
- (149) Entrevista con Fernando Larraquert (julio 1984).
- (150) Gaizka de Barandiaran, *Lo atonal en Ama Lur*, «Txistulari», nº 55, julio-set. 1968.
- (151) José María Aguirre, *He visto Ama Lur...*, «Txistulari», nº 55, julio-set. 1968.
- (152) «Egin», 26 de enero de 1978.

(153) Néstor Basterretxea explicó la acción de la censura en una entrevista («Deia», 17 de julio de 1977): «Con *Ama Lur* creo que se dio el primer caso de censura a la inversa: en vez de quitar, añadían. Que nosotros queríamos una toma del Arbol de Guernica en contrapicado y nevado, ellos decían que aquello quería representar avasallamiento, invierno en nuestra historia y nos hacían firmar el árbol con sol y verano.. Así era. Hasta el «juro, juró, juró» de los Fueros por los reyes, que lo conseguimos mantener, nos lo querían quitar. Todo les parecía demasiado significante. Pero *Ama Lur* fue una forma de ratificar nuestro ser vasco. Creo que se cumplió con ese propósito».

(154) J.L. Bengoa, *Ama Lur, película vasca*, «Txistulari», nº 54, abril-junio, 1968.

(155) El donostiarra Angel María Baltanás puso la voz en *off*.

(156) Sobre el cine vasco, «Punto y Hora» 5-11 de Mayo de 1977.

(157) José Luis Bengoa señalaba en la revista «Txistulari» (nº 54, Abril-junio, 1968), que para considerar vasca a un película, debían de ser vascos también el tema, la música y el idioma utilizados. El artículo de Bengoa se reproduce en Apéndice 2.

(158) Entrevista con Elorza (Diciembre, 1982).

(159) Aberria («La Patria») fue el título que este film llevó en París. Al proyectarse en Euskadi Sur, por razones obvias, pasó a llamarse *Erria* («El Pueblo»).

(160) Miguel Angel Olea pasará más tarde a realizar cine industrial y publicitario. Entre estos films se cuentan *Gallarta minera* (1969) y *Nuevos horizontes de Vizcaya* (1973).

(161) Las Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa organizó también, a partir de 1967, los Rallye Vasco-Navarro de Foto y Cine.

(162) La fundación de la Sección de Cine fue precedida, a comienzos de 1968, por la I Semana de Iniciación en el Cine Aficionado organizada por la Sociedad Excursionista Manuel Iradier.

(163) Además del largometraje de José Antonio Sistiaga *ere erera baleibu icik subua aruaren..* se proyectaron los cortos, *Bi* de José Julián Bakedano, *Arriluce* de José Angel Rebolledo, *Pelotari* de Fernando Laruquert y Néstor Basterretxea, *Rumores de furia* de Antón Merikaetxerria y *Contactos* de Paulino Viota, con guión de Santos Zunzunegui.

(164) Euskadi contó en la Bienal de Venecia de 1976 con una representación propia. Los films presentados fueron los siguientes: *Ama Lur* de Basterretxea y Larruquert, *Axut* de José Mari Zabala, *Arriluce* de Rebolledo, *Lucha en Euskadi* (selección de cortometrajes) y...*ere erera..* de Sistiaga.

(165) Jesús Almendros realizó, *San Sebastián* (1963), *Puente de Maria Cristina* (1964) y *El lige* (1966) entre otros films. José Luis Arza: *El examen* (1964) y *El Poncho* (1965).

(166) Jaime del Burgo Torres publicó en 1964 el guión cinematográfico *7 de julio San Fermín* (Editorial Gómez, Pamplona, 1964), realizado con el objeto de destacar «los aspectos singulares y tradicionales de la semana de San Fermín».

(167) Genoveva Gastaminza, *Sistiaga, la creación a partir de la negación*, «La Voz de España», 2 de Mayo de 1971.

(168) Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, Ed. Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, 1979, p. 121, nota 15.

(169) Eugeni Bonet-Manuel Palacios, *Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983, pp. 40-42.

(170) *Ibidem*, p. 42. Sobre el proceso de elaboración de *Homenaje a Tarzán* puede verse también: Gabriel Blanco, *La realización de «La cazadora inconsciente»*, «Garaia», nº 11, 11-18 Oct. 1976.

(171) En diferentes formatos fueron varios los films emotivamente antirrepresivos que se realizaron en esa época: *Estado de excepción* (1977) de Iñaki Núñez, *Arrano Beltza* (1977) de Juan Miguel Gutiérrez, *Orokorra* (1977) de Juan Angel Arrieta, *Toque de queda* (1978) de Iñaki Núñez, *Angustia* (1978) de A. Ibáñez..

(172) Para entonces, Indu-Films Internacional, productora bilbaína de cine industrial y publicitario llevaba muchos años en funcionamiento. Esta firma, creada en 1964 por José Rivas y los hermanos Angel y José Antonio Ajuria ha trabajado-y trabaja- sobre todo, en la realización de cortometrajes industriales y filmlets publicitarios. Entre 1964 y 1973 realizaron también varios largometrajes industriales: *Eibar industrial*, *Actualidad de la máquina herramienta*, *La Rioja hoy*, *Así es Navarra*, *Vizcaya, progreso y realidad*.

III. LA PRODUCCION

Otra productora de este tipo fue Prociesca, empresa fundada en Bilbao hacia 1971 que tuvo muy corta existencia. Dos largos industriales figuran en su haber: *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya y Grupo Echevarria*.

(173) Al año siguiente de la creación de la distribuidora Araba Films surgió en Pamplona Irudi Films. Ambas, distribuidoras se proponían poner en circulación las producciones vascas realizadas en formato *standard* junto con películas de Arte y Ensayo. Irudi Films, tras una conflictiva andadura, terminó por disolverse en 1981 aunque su principal promotor, Javier Arlabán, sigue en activo.

(174) «Deia», 17 de mayo de 1978.

(175) J.P. B. *La serie Ikuska, una necesaria primera piedra*, «Egin», 4 de octubre de 1979.

(176) Eceiza realizó en 1978 el cortometraje *Erreferenduma* sobre el referendun constitucional, para ver como reaccionaban los promotores de la serie Ikuska. Si la línea política esbozada en este número cero se hubiera aceptado, la serie habría tenido un carácter muy diferente.

(177) Folleto de presentación del film publicado por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

(178) *Entrevista con Pío Caro*, «Unidad», 8 de junio de 1979.

(179) *Entrevista con Pío Caro*, «Mikeldi», nº 5, Festival Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, 1981.

(180) Al ser estrenado el film en Madrid, Imanol Uribe dio la siguiente explicación: «Quise hacer una introducción histórica al tema, y de los implicados en el proceso el que más se había dedicado a la historia de Euskadi era Francisco Letamendía. No calibré las connotaciones políticas que conllevaría la intervención de Letamendía por su significación en Herri Batasuna (...)» (Entrevista Imanol Uribe-Matías Antolín, en «Cinema 2.002», nº 61-62, Abril-Marzo 1980). Sobre otras derivaciones políticas del film puede verse: R.P. Travelling, *El Proceso de Burgos*, «Deia», 15 de setiembre, 1979; J. Pérez Perucha-J.V.G. Santa María, *Entrevista con I. Uribe*, «Contracampo», nº 9, febrero 1980; S. Zunzunegui, *Documento, memoria, Ibidem*; X. Lete *El Proceso de Burgos*, «Muga», nº 4, Marzo, 1980.

(181) «Egin», 21 de setiembre de 1981.

(182) Entrevista con F. Larruquert, «Deia», 17 de agosto de 1978.

(183) J. Oteiza, *Un documento etnográfico revelador...*, «Deia», 31 de enero de 1980.

(184) La película proyectada en 1975 era en realidad un copión de trabajo sin montaje definitivo y sin banda de sonido. En 1976, tras acoplar a la misma cinta una música de acompañamiento la película pasó a titularse *Oldarren zurrumurrak*. En 1983, finalmente, se realizó una versión más elaborada con la colaboración de Heiga Filmeak.

(185) En 1977 la Caja de Ahorros Vizcaína patrocinó, en colaboración con la Asociación de Amigos del Caserío una serie de cortometrajes sobre experiencias cooperativistas agrarias desarrolladas en Castillo Elejabeitia, Oscoz, Iraizoz y Tudela.

(184) *Nere Herria* (1969) de Franco, *Teenager* (1978) de Portugal y *La toma de la ermita y otros episodios de la guerra santa* (1977) de Insausti, son acaso los títulos más interesantes.

(187) No era ésta, sin embargo, la primera vez que se prestaba atención a la didáctica de la imagen cinematográfica. La primera iniciativa de hacer del cine materia de estudio escolar fue al parecer la del padre Ignacio Chapa en el Colegio de los Marianistas de Vitoria. Esta experiencia que duró de 1956 a 1963 fue prolongada durante algún tiempo en el mismo colegio por José Ignacio Vegas Luego vendrían las actividades de Koldo Larrañaga en la ikastola Olabide (1976-1983) y de Manuel Marcos y José Luis Vicario en el colegio público Severo Ochoa de Vitoria (desde 1975). Estos últimos organizaron además una Semana Escolar de Cine abierta a todos los centros de la ciudad (Koldo Larrañaga, *El cine en Alava*, «Alava en sus manos», fascículo nº 34, Caja Provincial de Alava, Vitoria, 1984).

La preocupación por el cine en la infancia no se dio sólo en Vitoria. A este respecto pueden desgranarse los siguientes datos. El Cine Club San Sebastián organizó en 1958 un Curso Monográfico de Cine para Niños. El Festival Internacional de Cine de San Sebastián realizó en varias ediciones (1958, 1960 y 1961 cuando menos) jornadas y ciclos sobre cine infantil. En 1965 se hizo en Bilbao un Cursillo de Monitores de Cine Infantil. El mismo año se celebró en Llodio la I Semana Infantil de Iniciación Cinematográfica organizada por la Sección de Cine Infantil del que surgió un Centro Piloto Comarcal de Cine Infantil. En Irún se celebró en 1973 un Festival de

Cine para Niños. En 1977 se celebró en Tafalla un Festival Internacional de Cine Infantil. La Asociación de Cineastas Vascos organizó en 1979 en San Sebastián un Festival de Cine Infantil de Euskadi en el que destacó el film *Txoria* presentado por la ikastola Salbatore Mitxelena. También en 1979 se celebraron en Bilbao unas Jornadas de Cine Infantil. Los datos relativos a los años 80 harían aún más prolija esta relación.

(188) Los cineastas amateurs llegaron hasta donde los «profesionales» del cine vasco o los cámaras de televisión no quisieron o no pudieron llegar. Hay que destacar las filmaciones de movilizaciones y acontecimientos políticos y culturales que tuvieron lugar durante la transición, realizadas por Arturo Delgado -a finales de los años 50 filmaba ya competiciones de deporte rural-, Iñaki Akordarrementeria, Maite Berradre, Koldo Larrañaga, José María Clavel, Juan José Franco, Miguel Angel Quintana, José Ramón Muro, Gabriel Camiña, José María Torrabadella y Javier Morrás, sin olvidar los documentos obtenidos por colectivos surgidos del Taller de Cine de la Universidad Autónoma de Bilbao o del Cine Club Universitario de Bilbao.

(189) La gran afición al montañismo que tradicionalmente ha existido en el País Vasco no se ha visto correspondida en el terreno de la producción de películas. Javier Garreta, Jesús María Rodríguez, Pedro Luis Ormazabal, David Hernández-director del Certamen Internacional de Cine de Montaña de San Sebastián-y Angel Lerma son los únicos aficionados que en 16 mm o en super-8 han cultivado el cine de montaña con una cierta asiduidad.

(190) Sobre los paralelismos de *La conquista de Albania* con la situación actual de Euskadi puede verse Lluís Miñarro, *La conquista de Albania*, «Dirigido por...», nº 112, Febrero, 1984, p. 69.

(191) *Entrevista con Mac Cuig*, «Festival». 23 de septiembre de 1983.

IV. CINECLUBS, FESTIVALES Y CERTAMENES

Cineclubs, festivales y certámenes han sido -el menos parcialmente- focos de cultura cinematográfica que han posibilitado el conocimiento de películas y cinematografías que de otro modo, por barreras de comercio o de censura, no habrían llegado al País Vasco. Tampoco habría que subestimar el papel de los cineclubs, los festivales y los concursos en el fomento de inquietudes creativas y en la promoción -todo lo relativa que se quiera- del cine realizado en Euskadi.

IV.1. CINECLUBS

En 1928 surgió en Madrid el Cineclub Español como sección o rama de la prestigiosa revista de vanguardia *La Gaceta Literaria*. Este cineclub fundado por Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel y César María Arconada, se dirigió a un público minoritario e intelectual programando ciclos como los dedicados al cine de vanguardia o a las cinematografías china y soviética (1). Tuvo gran incidencia sobre directores, críticos, escritores y artistas en general, y además se convirtió en germen de nuevos cineclubs, pues en su órbita se crearon delegaciones o sucursales en diversas capitales de provincia. San Sebastián, Bilbao y Vitoria -por este orden- tuvieron su cineclub a comienzos de 1929 (2).

Según *La Gaceta Literaria* frente al público «deportivo y aristocrático» que acudió a la inauguración del cineclub de Bilbao, el de San Sebastián era «de tono medio, distinguido y culto» (3). Más caústica resultó la crónica de Vitoria: «La inauguración del Cineclub reunió a cien locales, comerciantes de esta plaza en su mayoría (...) Quizás sea el comercio lo único joven de esta capital gris y quieta, que sigue aceptando como valor la seriedad, sea ésta la del héroe de Apuleyo. Angel Mendi, secretario, fue altavoz del saludo de Gecé, que se oyó, no se entendió y se aplaudió. Basta la educación a los fieles de Mercurio (...)» (4).



El cortejo fúnebre de *Entreacto*, película de René Clair que pudo verse en los cineclubs vascos de *La Gaceta Literaria*.

Aún cuando al parecer los ciclos de cine programados en Madrid pasaban luego a circular en las distintas delegaciones provinciales, no en todos los casos se limitaron éstas a jugar el papel de meras correas de transmisión. Cierta independencia de criterio mostró al menos el *Ateneo Guipuzcoano* - entidad que acogía y organizaba el cineclub en San Sebastián- proyectando films no previstos por *La Gaceta Literaria* (5).

Sin poder afirmar que el Cineclub alcanzara en las capitales vascas mencionadas, los tres años de existencia que tuvo en Madrid, señalemos que en septiembre de 1930 el *Ateneo Guipuzcoano* continuaba su actividad cinematográfica programando *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y *Esencia de verbena* de Giménez Caballero, dentro de los actos que se celebraron en San Sebastián con motivo de la Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna.

Según recogió la prensa donostiarra la sala del *Ateneo Guipuzcoano* se llenó aquel día por completo y la «freudiana» película de Buñuel gustó más que la de Giménez Caballero (6). Para Luis Robles, comentarista de arte de *El Pueblo Vasco* de San Sebastián, *Un perro andaluz* era «una obra audaz en cuanto a la realización, pero el pensamiento que la inspira es oscuro, subversivo, nórdico. Es una película que quizás triunfe en Alemania, en Rusia, lejos de los gustos claros y sin complicaciones ideológicas de los pueblos latinos» (7).

El modelo de cineclub elitista e intelectual patrocinado por *La Gaceta Literaria* dejará paso durante la II República a un cineclub ligado a la activi-



Un perro andaluz (1929), film proyectado en San Sebastián en 1930.

dad política de grupos y partidos. Este tipo de cineclub militante también se conoció en Bilbao aunque ignoramos por cuanto tiempo. Documentalmente sólo puede afirmarse que la Asociación de Empleados de Banca dio en 1934 una sesión de «Cineclub Proletario» en el cine Bilbao, proyectando *Higdenbu, el gran cazador* y *El despertar bancario*, película producida por el Sindicato de Banca y Bolsa de Madrid. Los organizadores destacaron a través de la prensa que era la primera vez que se daba en Bilbao un acto de «cineclub proletario» organizado por una asociación sindical, e hicieron un llamamiento de apoyo para afrontar los gastos que conllevaba su mantenimiento (8).

Tras el corte bélico los cineclubs resurgen en España en los años 50 con un carácter radicalmente diferenciado. El protagonismo de la intelectualidad liberal y de las organizaciones políticas de izquierda es suplantado por la Iglesia y por instituciones oficiales como el SEU (Sindicato Español Universitario). En el País Vasco la principal actividad cineclubista correrá a cargo de las agrupaciones de Acción Católica. En líneas generales puede decirse que estos cineclubs irán progresivamente diluyendo su actitud doctrinaria hasta perder su carácter confesional.

El primer cineclub vasco de posguerra fue al parecer el Cineclub Vitoria. Este cineclub independiente fue creado en 1950 siguiendo el modelo del cineclub de Zaragoza, motor de iniciativas similares en toda España. Al poco tiempo de entrar en funcionamiento el Cineclub Vitoria fue clausurado con

el pretexto de los desnudos presentes en *Les chambres de l'existence*, documental de arte de Jean Gremillon (9).

Siguiendo igualmente los pasos del Cineclub Zaragoza, en 1951 se creó el Cineclub Pamplona, al parecer uno de los más importantes «de provincias» en aquella época (10). También en 1951 surge el Cineclub de San Sebastián, programando películas en versión original con subtítulos en castellano. Estos dos cineclubs se asociaron a los de Vitoria y Logroño en un intento de mejorar su repertorio (11). Por estas fechas debió crearse en Bilbao un cineclub que al igual que el de San Sebastián tuvo corta vida (12).

Coincidiendo con el auge del cineclubismo en España, es en la segunda mitad de los 50 cuando se crean bajo la tutela eclesiástica una serie de cineclubs estables que logran prolongar su actividad durante bastantes años.

En Vitoria resurge en 1955 el antiguo cineclub con el nombre Cine Forum Vitoria. Una de sus iniciativas fue la creación de una Academia de Cine



Luis Buñuel en la portada del boletín del Cine Club de Vitoria (Julio-Septiembre de 1969).

que además de realizar un trabajo de divulgación de teoría cinematográfica, impulsó la realización de varios cortos en pequeño formato. El Cine Forum Vitoria publicó además bajo el nombre de *Cine Crítica* un boletín que incluía artículos de sus socios (13). Los cineclubs Amaya y Juventud de Vitoria - creados en los años 60- terminaron por fusionarse con el cine Forum Vitoria en 1971 (14).

Cerrando este superficial repaso al cineclubismo alavés digamos que el Cineclub Llodio desarrolló en su localidad una interesante actividad creando incluso hacia 1965 un centro piloto de cine infantil.

En Bilbao nace en 1955 el Cineclub Fas. Con el patrocinio de la Comisión Diocesana de Cine, este cineclub convocó en 1956 a todos los cineclubs españoles para una asamblea que resultaría determinante para la puesta en marcha de la Federación Nacional de Cineclubs (15).

Como contestación al cariz clerical y conservador que por lo visto tenía el Cineclub Fas, surgió en 1967 el Cine Club Universitario de Bilbao. En 1975 este cineclub organizó la primera sesión de cine vasco realizada en Euskadi. Su boletín informativo sirvió a los socios para exponer sus puntos de vista. También llegó a costear la realización de varios films en formato substandard.



Emblema del Fas de Bilbao, un cineclub que sigue en funcionamiento.

En un contexto de fuerte politización se crean en Bilbao en torno al Cine Club Universitario, otros como el Desván, Deusto o Sarriko. Dentro del *boom* cineclubista de los años 70 pueden destacarse en Vizcaya los cineclubs Jaiki de Basauri y los Paúles de Baracaldo.

El Cine Club San Sebastián surge como tal en 1956 aunque ya en 1954 la Junta Diocesana de Acción Católica -núcleo directivo del Cineclub organizó una Semana de Formación Cinematográfica compuesta por ciclos de



Boletín del Cine Club San Sebastián.

películas y conferencias que fue su precedente directo. El Cineclub intervino también en 1956 en la organización de un Curso de Estudios Cinematográficos que moriría en su tercera edición. En estas *semanas* y *cursos* impartieron lecciones los más destacados realizadores y críticos españoles del momento (16). Entre los alumnos se encontraban Antonio Eceiza, Elías Querejeta, Víctor Erice, Javier Aguirre y Antonio Mercero. Precisamente Aguirre y Eceiza serían durante un tiempo activos colaboradores del Cine Club San Sebastián, institución que desaparecería en 1962 tras desarrollar una intensa labor (17).

En 1956 se creó también en San Sebastián el Cine Club Guipúzcoa -acogido a la Obra Sindical Educación y Descanso- que al parecer tuvo escasa incidencia. Lo mismo debió ocurrir con el Cine Club Cantábrico del que tomaron parte Eceiza y Querejeta tras abandonar el Cine Club San Sebastián. Luego vendrían -en los años 60- los cineclubs, Loyola, Barandiarán y Universitario. Ya en los años 70 el Kresala-todavía en activo-y el Ibaeta.

Sin abandonar Guipúzcoa hay que destacar la actividad de los cineclubs de Irún, Rentería, Cestona y Tolosa. Los tres primeros dieron origen, en sus respectivas localidades, a sendos concursos de cine amateur. En el Cine Club de Irún -creado en 1959-, tomaron parte activa Oteiza, Basterretxea y Larruquert. Ya en los años 70, tal y como ocurre en Vizcaya, se da en la



Emblema del Cineclub Irún. La parte Inferior fue diseñada por Jorge Oteiza.

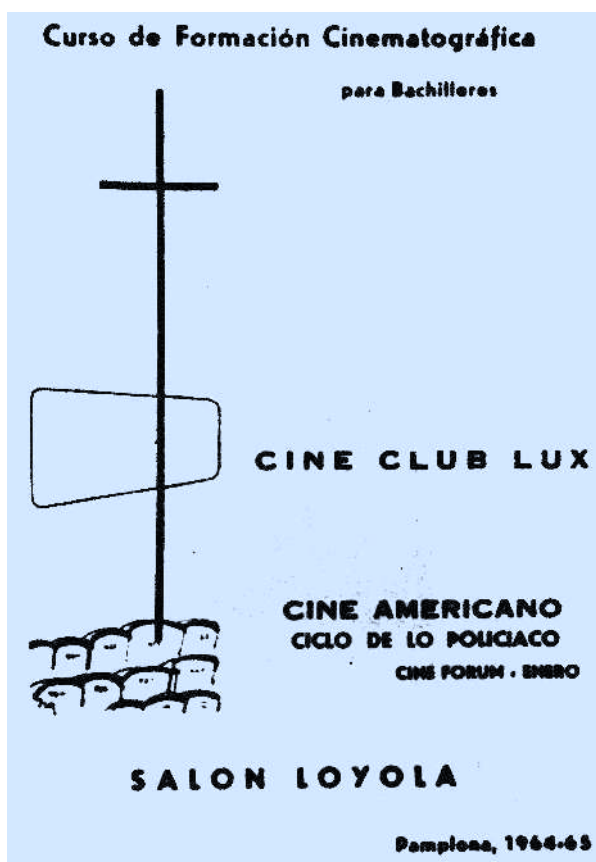
provincia una auténtica floración de cineclubs. Ninguna población de mediana importancia carecerá de un centro de este tipo. La Federación Guipúzcoana de Cine Clubs contaba en 1978 con 26 entidades asociadas.

En Pamplona se funda el año 57 el Cine Club Lux con el patrocinio del Centro Mariano-Luises, dependiente de la Compañía de Jesús. Durante muchos años este cineclub -vivo en la actualidad- fue la columna vertebral de la afición cinematográfica en Navarra. Además de las sesiones habituales de cineclub, el Lux puso en marcha en 1957 una Semana de Cine proyectando películas premiadas en diversos festivales internacionales. Los Cursos de Formación Cinematográfica fueron -y son- también parte de su trabajo de animación cultural al igual que la celebración de cursillos, conferencias y *forums* en distintas localidades de la provincia (18).

Manifestando una cierta voluntad de ruptura con la rutina y la ortodoxia que al parecer se habían apoderado del Cine Club Lux, en los años 70 se creó en Pamplona el Cine Club 20, que al igual que el Universitario, el Lumière y el Oberena, tendría escasa continuidad.

El Foto Cine Club Basque de Bayona fundado en 1957 fue el primer cineclub de Euskadi Norte. Tras su desaparición en 1973 se crearon, también en Bayona, el Zine-Zup y el Cine Club Cabarrús.

Con los datos disponibles no parece excesivamente aventurado afirmar que, en términos generales, durante las últimas etapas del franquismo, los



Portada de un programa del Cine Club Lux de Pamplona.

cineclubs del País Vasco continental aprovecharon y ahondaron los resquicios de permisividad del régimen, programando films que de otro modo no habrían llegado a las pantallas. Estos centros se convirtieron además en foro de debate de cuestiones no exclusivamente cinematográficas. Las debilidades cinefílicas e ideológicas no impidieron que, salvo excepciones, los cineclubs jugaran un papel cultural y políticamente progresista.

Con las transformaciones de los últimos años el cineclubismo entra en crisis. La pérdida de su condición de catacumba antitotalitaria con la posibilidad de creación de asociaciones democráticas y la desaparición o flexibilización de la censura administrativa, tuvo que ver en ello. A ésto habría que añadir la mejora de las programaciones cinematográficas en televisión, la extensión del video y la proliferación de multicines. En 1984 los cineclubs censados en Euskadi Sur se repartían del siguiente modo: 5 en Alava, 13 en Navarra, 22 en Vizcaya y 24 en Guipúzcoa.



Dibujo de Chumy Chúmez publicado en Cine Crítica, boletín del Cine Club Vitoria (Octubre-Diciembre 1970).

IV.2. FESTIVALES Y CERTAMENES

IV.2.1. Festival Internacional del Cine de San Sebastián

En 1953 se pone en marcha el Festival Internacional de Cine de San Sebastián por iniciativa de un grupo de comerciantes donostiarras que buscaban recuperar la pujanza turística de la ciudad, perdida con la guerra civil. Dionisio Pérez Villar fue el más destacado puntal de una empresa que enseguida obtuvo el beneplácito -y alguna ayuda económica- de la Dirección General de Cinematografía y del Sindicato Nacional del Espectáculo. Miguel de Echarrri, Secretario General de este último organismo, inicia aquí su colaboración en la organización del Festival. El Ayuntamiento donostiarras y la Diputación de Guipúzcoa dieron también su apoyo.

La primera edición, celebrada bajo la denominación de I Semana Internacional de Cine, resultó satisfactoria para los promotores, aunque los acto-



Así Vio Juan Carlos Eguillor la historia del Festival de Cine de San Sebastián (*Festival*, 15 septiembre 1977)

res y directores extranjeros podían contarse con los dedos de una mano. Luis Mariano, en aquellos días en la cumbre del éxito internacional, fue la máxima atracción. Miguel Vidaurre, crítico de cine y cronista de la vida frívola donostiarra, resumió así lo que fue aquel primer certamen: «En las películas había de todo. Pero lo más importante era lucir trajes de gala, bailar luego en el Commodore (Real Club Náutico) a los sonos de las orquestas Gadoa, Torrogrosa e Iceta (...). Se daban pasacalles por la ciudad y había verbenas populares. Salía la tamborrada infantil de Euskal Billera y se celebraban corridas de toros para que los extranjeros conocieran la fiesta» (19).

Al año siguiente el Sindicato Nacional del Espectáculo y el Ministerio de Información y Turismo se hicieron cargo del Festival, desapareciendo el comité compuesto por comerciantes, que había organizado la primera edición. Por otra parte, beneficiándose del reconocimiento internacional del régimen de Franco, el certamen consigue, tras superar una serie de dificultades, que la FIAP (Federación Internacional de Productores) le otorgue en 1957 la categoría de festival competitivo, equiparándolo en rango a Cannes, Berlín y Venecia. Ese mismo año -tras una etapa en la que la dirección no fue desempeñada por ninguna persona concreta -se nombra director a Antonio de Zulueta, quien consigue en 1958 el primer festival de relumbrón con la presencia de Alfred Hitchcock, King Vidor, Karel Zeman, Anthony Mann, Jean Marais y Kirk Douglas.

Zulueta deja el cargo una vez clausurado el Festival de 1960 y tras una etapa dirigida por Francisco Ferrer (1961-62) se dio paso a un dirección colegiada que sólo duró un año. Se llega así, con irregular trayectoria tanto en lo relativo a las celebridades asistentes como en lo tocante a la calidad de las películas -irregularidad que es una característica de toda la historia del certamen-, a la gestión de Carlos Fernández Cuenca. Bajo su dirección se consiguen, según Miguel Vidaurre, ediciones brillantes «aunque por lo general las películas seleccionadas tendían a una ambigüedad temática en la que no podían rozarse para nada los principios fundamentales» (20). La solidez de estos principios fundamentales se vio afectada en 1960 con la presencia de una delegación soviética encabezada por Nicolas Tcherkassov y Gregori Kozintsev. Esta flagrante «claudicación» fue contestada con la quema de la bandera de la hoz y el martillo que ondeaba el Palacio del Festival (21).

En 1967 llega a la dirección Miguel de Echarri quien para entonces ya se había convertido en cabeza rectora de una productora madrileña. Echarri había intervenido activamente en casi todas las ediciones anteriores del certamen y conocía bien sus entresijos. Organizando nuevos ciclos y proyectando en el Astoria las películas de concurso, conseguiría -siempre según la opinión de Miguel Vidaurre- popularizar el Festival: «Hasta entonces el pueblo donostiarra no terminaba de entrar en el Festival por considerar que era algo exclusivo de un determinado sector de público» (22).

Abierto el periodo de transición política, Echarri dejó el Festival en manos de Luis Gasca en 1977, consiguiéndose -a pesar del boicot de la multi-



Juan Carlos Eguillor (*Festival*, 16 septiembre 1977)

nacional United Artists- una edición que voces de reconocido prestigio han considerado como la mejor en la historia del certamen (23).

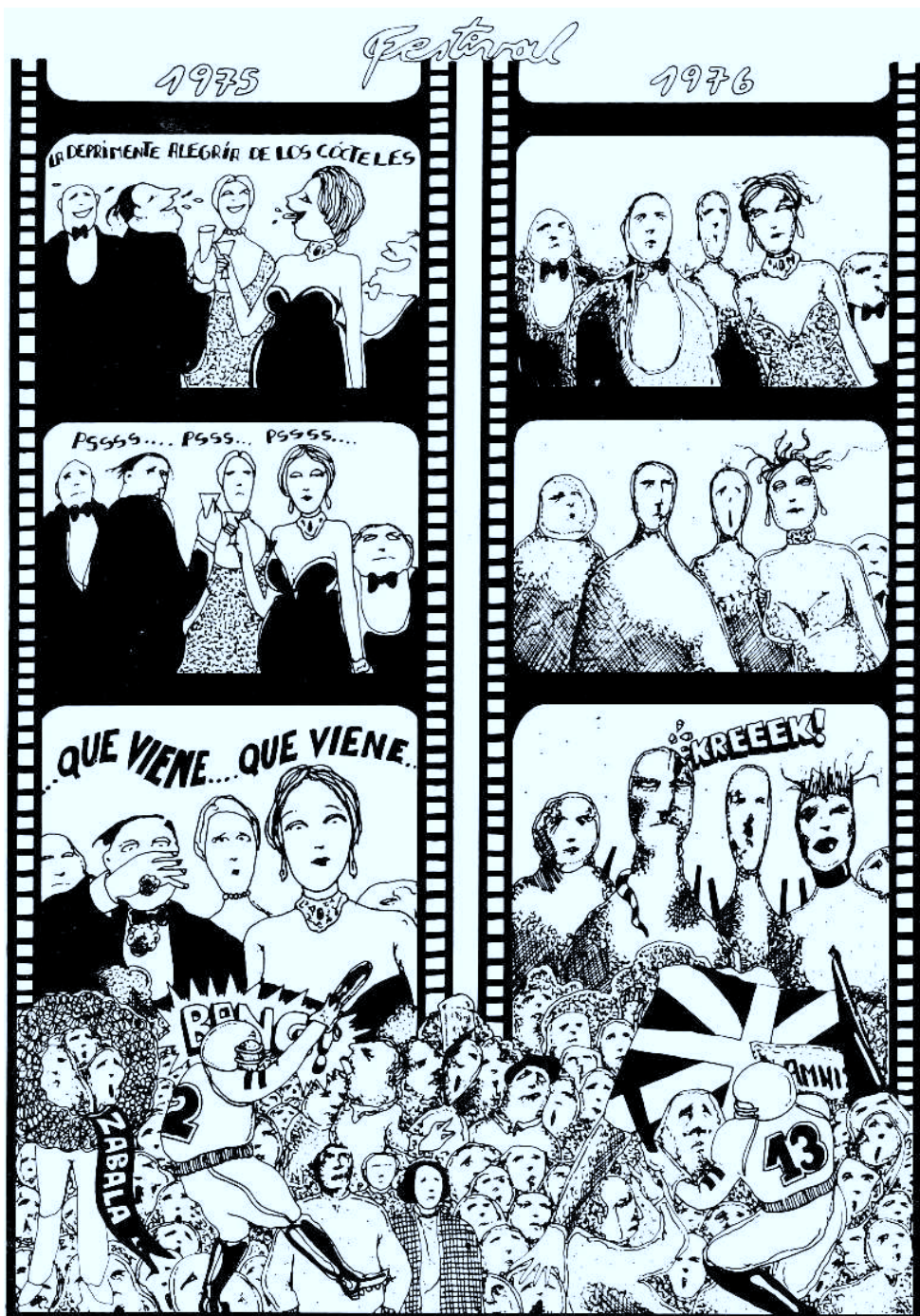
Por un cúmulo de complejas circunstancias socio-políticas el camino de la democratización no se pudo recorrer sin consecuencias traumáticas. Entre barricadas, botes de humo, planteamientos populistas, críticas más o menos desproporcionadas, zancadillas del Ministerio de Cultura (24) y boicot de las multinacionales norteamericanas, el Festival llegó a 1980, año en que la FIAP dejó de reconocer su categoría de certamen competitivo. Intentando poner orden el caos de este periodo (1979-1980) estuvieron entre otros, Rafael Modrego, Néstor Basterretxea, Mariano Larrandía, Luis Calparso-ro, Julio Caro Baroja y José Angel Herrero-Velarde (25).

La consecución de un relativo equilibrio organizativo tampoco sirvió para que las últimas ediciones dirigidas por Luis Gasca (1981-1983) y por Carlos Gortari (1984) perdieran el tono gris de las precedentes. Entre los aciertos de estos últimos años merece destacarse la creación de una sección paralela de video en 1982.

De un modo inesperado llega en 1985 la recuperación de la «categoría» perdida. Con una dirección colegiada (Leopoldo Arsuaga, José Angel Herrero-Velarde, Mariano Larrandía y Rafael Trecu) y el asesoramiento del crítico Diego Galán, el Festival intenta redefinir sus objetivos y hacer frente a los problemas económicos -exiguo presupuesto en comparación con los festivales de idéntica categoría nominal-y organizativos.

En un balance prematuro -aún queda por hacer una auténtica historia de este Festival- puede decirse que durante la dictadura, el Festival de San Sebastián, fue, por el lado negativo, un escaparate a través del cual el Régimen pudo presentar ante el mundo una imagen más o menos risueña y culta. El Festival fue además un verdadero feudo de las multinacionales gracias a los beneficios fiscales que sus films obtenían después de ser presentados en San Sebastián. En el lado negativo de la balanza cuenta también el desinterés que sus rectores mostraron respecto al desarrollo de un cine vasco. Oteiza intentó denunciar este hecho en 1965, pero su voz fue silenciada (ver V.2.12).

También existieron aspectos positivos. Además de la promoción turística de la ciudad -objetivo legítimo, ampliamente cubierto-, el Festival proporcionó a los ciudadanos donostiarras y a los críticos y cinéfilos de toda España una ocasión para ver, sin tener que traspasar las fronteras, una serie de películas que por motivos de censura administrativa o económica no habrían llegado a los circuitos comerciales. Aunque estrecha, era una ventana abierta al exterior por la que penetraron aires que de algún modo contribuyeron a elevar la cultura cinematográfica de la ciudad e incluso crearon un caldo de cultivo que indirectamente impulsó la actividad creativa. La presencia en las calles donostiarras de Rene Clair, Abel Gante, King Vidor, Von Sternberg, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Vittorio Gassman o Richard Burton -por citar sólo



Juan Carlos Eguillor (*Festival*, 17 septiembre 1977)



Sofía Loren en la escalinata del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián (1972).

unos nombres- tuvo que provocar forzosamente deseos de emulación en los Aguirre, Mercero, Eceiza, Erice, Zulueta, Landa, Arias, Uribe... (26). tampoco puede olvidarse la contribución del Festival en la promoción del cine español, cuando menos de cara al mercado interior.

El paso a la democracia trajo aparejadas múltiples transformaciones. El logro fundamental fue sin duda que el Festival asumiera como uno de los objetivos básicos, la promoción del cine vasco.

IV.2.2. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

El de Bilbao es el segundo festival de Euskadi tanto en importancia como en cronología. El crítico de cine Julio Pérez Perucha resumió su historia en una frase: «En 1959 había nacido en Bilbao, auspiciado por un grupo de elementos de la burguesía bilbaína con inquietudes culturales pero querencias madrileñas y agrupados en torno a un elocuente Instituto Vascongado de

Cultura Hispánica, el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano, Luso y Filipino, evento muy en consonancia, como su propio nombre indica, con la mitología fascio-imperialista entonces en boga, pero que acabará siendo, al correr el tiempo, lugar de encuentro de los cortometrajistas españoles y escaparate de combativos movimientos documentalistas internacionales» (27).

El primer artículo del Reglamento del Certamen publicado en 1959 era toda una declaración de intenciones: «Se propone el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica con la celebración del Certamen, avivar el amor, la cordialidad y la comprensión mutua entre los pueblos Ibero-Americanos y dar a conocer sus costumbres, arte, música, folklore, paisaje, etc., a través de la fuerza expresiva del cine documental» (28). Quedaba subrayada así su disposición a privilegiar el concepto de Hispanidad aún cuando la participación de países extranjeros no se ceñiría a dicha área geográfica, ni siquiera en su primera edición (29). El fundador del certamen fue Pedro de Ybarra, Barón de Güell y presidente del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica.



Exterior del Cine Gran Vía de Bilbao en el primero de los certámenes

Hasta comienzos de los años 70, el certamen presentó un cierto afán mimético respecto al Festival de San Sebastián en lo que se refería a ceremonias, recepciones y aparato ornamental. Fue lo que en el folleto sobre la historia del Certamen de Bilbao -elaborado por su propia oficina de prensa- se donominó «síndrome de San Sebastián» (30).

Según el escritor bilbaíno Luciano Rincón, las películas que podían verse en las primeras ediciones el certamen eran, salvo excepciones, «una rutinaria exhibición de documentales sobre las actividades más diversas. Documentales como la cría de animales domésticos o exóticos, el regado de las



Con gran solemnidad se clausuró el V Certamen
PRESIDIÓ EL ACTO EL DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO
 "POUR LA SUITE DU MONDE", film canadiense,
MIQUELDI DE ORO

A las siete y media de la tarde del día 6 de octubre, tuvo lugar, en el Cine Gran Vía, el acto de clausura del V Certamen de Cine Documental.

En el escenario se hallaban el director general de Cinematografía y Teatro, don José María García Escudero, el marqués de Arriluce de Ybarra, presidente del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica; el presidente del Jurado, señor Gómez Mena, y el director de las Conservaciones, filiales del Certamen, señor Lamet, Luis María Landaluze, de Radio Bilbao, leyó unas palabras muy pertinentes al comenzar el acto y se encargó de administrarlo, a través del micrófono, el resto.

PALABRAS DEL MARQUÉS DE ARRILUCE

Abrió la solemnidad el presidente de la institución organizadora del Certamen, quien destacó los altísimos del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, en esta y en las anteriores conjunturas. Explicó lo que representa el superado esfuerzo de cinco años, y cuánto significa que España sea el marco de estas luchas de arte que llaman al mundo Iberoamericano y Hispánico.

Recordó que la participación internacional ha sido extensa e intensa, hasta el punto de originar problemas selectivos de notoria dificultad. Se refirió luego a las

ayudas que mueven a gratitud; de las corporaciones, sobre todo de la Diputación, particulares, y por supuesto, del público bilbaíno, tan emparifado con el Certamen, que ha proyectado a todo el mundo el nombre de la Villa. Tuvo palabras de especial agradecimiento para el director general de Cinematografía y Teatro y para Juan Miguel Lamet, que ha presidido las conversaciones por vez primera celebradas en este Certamen. También dedicó un recuerdo al señor Marañón Moya, ausente por exigencias de su cargo, pero, en espíritu, presente en Bilbao. Finalmente, se ofreció sin reservas a la Dirección General para la resolución de los múltiples problemas que tiene pian-

teados el cine en general, y la modalidad documental especialmente, y subrayó la esperanza de que el Certamen vaya cada año a más, acrecentando el elevado servicio que presta a la cultura de los españoles.

Fernando de Ybarra fue muy aplaudido.

JUAN MIGUEL LAMET

Ocupó el micrófono luego Juan Miguel Lamet, de reconocida personalidad en el campo de la cinematografía. Lo hizo en calidad de presidente de las conversaciones llevadas a cabo en la Diputación y que han cristalizado en las conclusiones que leyó seguidamente.

Dichas conclusiones responden a las necesidades del momento en todos los aspectos, técnico, administrativo, educativo, moral, artístico. Muy concisas, muy concretas, ponen de manifiesto el inteligente entusiasmo de cuantos han intervenido con ejemplar dedicación, persuadidos de que el cine documental está llamado a adquirir una importancia de la que es preciso adquirir plenitud de conciencia en las autoridades, en cuanto que se relacionan con la cinematografía y en el público, tan necesitado de orientación. Fue muy aplaudido.

HABLA EL DIRECTOR GENERAL

El señor García Escudero aludió en principio, al documental como empresa menor, como suponía

(Pasa a la página 3*)



Un ramillete de bellas señoras, representantes de los países participantes en el Certamen, recorren a la Presidencia en el acto de clausura.



El Marqués de Arriluce pronunció en el acto unas breves y sustanciosas palabras; Juan Miguel Lamet leyó las conclusiones de las Conversaciones y el Director General de Cinematografía y Teatro, señor García Escudero, cerró el acto con una acertada intervención. Este es el momento que se recoge en la fotografía de E. Etxebar.

plantas de interior, los mataderos de numerosas ciudades del mundo y toda clase de técnicas para construir toda clase de artefactos» (31).

A comienzos de la década de los 70, desaparece el boato externo, reduciéndose al límite el siempre precario apoyo económico de las instituciones. El respaldo del Ayuntamiento y de la Diputación es casi de tipo simbólico. Al parecer el Certamen había comenzado a resultar «incómodo» por la actitud crítica que los documentalistas españoles empezaron a mostrar hacia 1968. Por añadidura el carácter del Certamen de Bilbao no se prestaba -al contrario de lo que ocurría en San Sebastián-, al lucimiento de la burguesía local (32).

Mal que bien, el certamen llega a 1977, año en el que se inicia el proceso de institucionalización democrática y en el que la revista oficial del Certamen cambia de logotipo (*Miqueldi* se transforma en *Mikeldi*). Al igual que en San Sebastián, las situaciones conflictivas no cesan de producirse y en 1978 se llega incluso a celebrar un festival paralelo bajo el nombre Bilboko Zinema Topaketak.

La estabilidad vuelve a recobrase en 1981 al concluirse el proceso de municipalización, pero los viejos problemas presupuestarios de este Certamen -segundo en importancia mundial, dentro de su especialidad- seguirán vigentes. Sus largos años de actividad encaminada a la promoción del cortometraje español-y vasco- no son por lo visto razón suficiente para la obtención de un apoyo económico relevante por parte de las instituciones.

IV.2.3. Otros certámenes.

Pese a su juventud, el Festival Iberoamericano de Biarritz es el tercer festival vasco en importancia. Este Festival competitivo fue creado en 1979 para mostrar en Europa el cine latinoamericano, portugués y español. Películas vascas como *La conquista de Albania* o *Tasio* obtuvieron en él diversos galardones.

Biarritz es una ciudad con tradición en la organización de festivales. En ella se celebró en 1949 una muestra cinematográfica bautizada por Jean Cocteau como «Festival del Film Maldito». Tampoco puede olvidarse que en dicha ciudad se celebra desde 1957 un Festival Nacional de L'Audiovisuel d'Entreprise, dedicado al cine industrial.

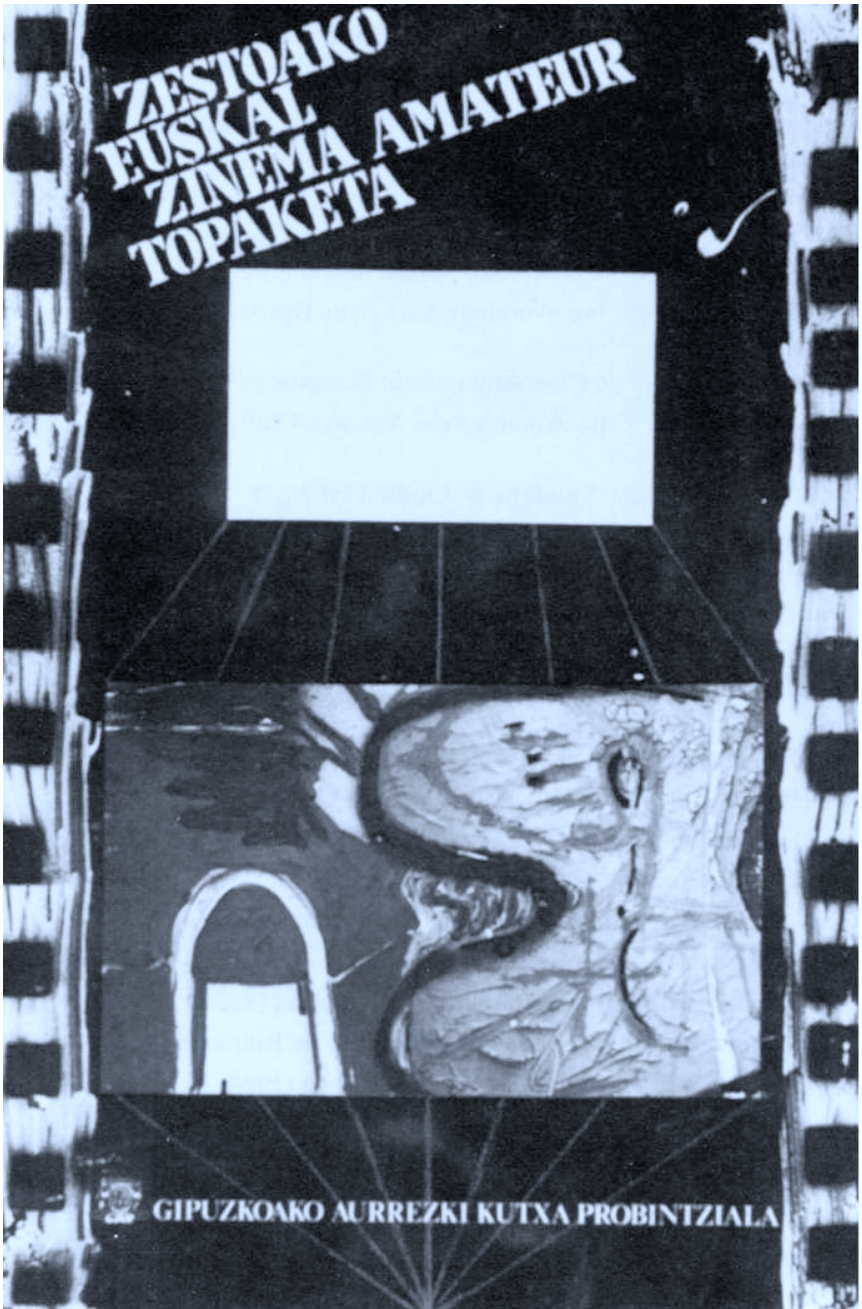
Pero la ciudad festivalera por autonomasia es San Sebastián. Son varios los certámenes, jornadas cinematográficos especializados, dignos de consideración, que se celebran en esta ciudad. A las prestigiosas Jornadas Internacionales de Cine Médico iniciadas en 1968, se añade el Certamen Internacional de Cine de Montaña que desde 1979 viene celebrándose con extraordinario éxito de público. Aprovechándose la base organizativa del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, comenzó a celebrarse en 1983 un Concurso de Cine Vasco abierto a todo tipo de formatos. Hay que hacer

mención igualmente al Ciclo Internacional de Cine Submarino y al Ciclo de Cine Musical, puestos en funcionamiento en 1975 y 1979 respectivamente.

Dejando de lado -injustamente- multitud de semanas, quincenas y jornadas monográficas de menor entidad, repartidas por toda la geografía vasca, sigue a continuación una incompleta relación de festivales de cine amateur, algunos de los cuales ya no existen en la actualidad.

Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián (1957-1960).

- Certamen de Cine Aficionado de Rentería (1965-1973).
- Certamen de Cine Amateur San Juan Bosco de Baracaldo (1965-1969)
- Gala Nacional de Cine Amateur de Pamplona (1967-1969).
- Concurso de Cine Amateur. del Vizcaya Club Cine Foto de Bilbao (hacia 1967).
- Festival de Cine Amateur de Llodio (1969-¿?).
- Certamen de Cine Amateur de Vitoria (1969-).
- Festival de Cine de 16 mm de San Sebastián (1969-1970).
- Concurso Internacional de Cine Aficionado Ciudad de Irún (1970-1973).
- Festival Internacional de Cine Amateur de San Sebastián (1974-1982).
- Certamen de Cine Amateur Ateneo de Bilbao (hacia 1975).
- Euskal Zinema Amateur Topaketa de Cestona (1977-).
- Euskal Zinema Billera de Lequeitio (1978-) (33).
- Muestra de Cine Amateur de Tudela (1978).
- Certamen de Cine Amateur Villa de Balmaseda (1981-).
- Muestra de Cine Amateur de Irún (1981-).
- Certamen de Cine Amateur Gernika-Luno (1982-)
- Festival Internacional de Cine Amateur de Bilbao (1982-)
- Muestra de Cine Amateur Villa de Bilbao (1984-).



Programa de mano-cartel de los Encuentros de Cine Amateur de Cestona diseñado por José Luis Zumeta.

NOTAS - CAPITULO IV

- (1) C. y D. Pérez Merinero, *En pos del cinema*, Anagrama, Barcelona, 1974, p. 13-16.
- (2) José Múgica y Díaz de Aguirreche fueron los promotores del cineclub de San Sebastián. La organización del de Bilbao corrió a cargo de Manuel de la Sota, Justo Somonte y Jacinto Miquelarena. La Junta Directiva del cineclub de Vitoria la compusieron Tomás Alfaro (presidente), Julián Echenique, Angel Mendi, José María Sáez de San Pedro, Obdulio L. de Uralde, Francisco Aguirre, Francisco Uribarri, Ignacio Gutiérrez Murua y Luis Apraiz.
- (3) *El cineclub en España*, «La Gaceta Literaria», 15 de febrero de 1929, nº 52.
- (4) M. de L., *El Cineclub en Vitoria*, «La Gaceta Literaria» 1 de abril de 1929, nº 55.
- (5) Esto ocurrió por ejemplo con *La croisière noire* y *De Londres a El Cabo en aeroplano*, documentales de viajes, proyectados el 26 de febrero y el 23 de marzo de 1929 respectivamente.
- (6) «La Voz de Guipúzcoa», 10 de septiembre de 1930; «El Pueblo Vasco», 11 de septiembre de 1930.
- (7) Luis Robles, *Día de vanguardismo*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián, 11 de septiembre de 1930.
- (8) *Cineclub Proletario*, «El Liberal», Bilbao, 11 de enero de 1934.
- (9) K. Larratiaga, *El cine en Alava*, «Alava en sus manos», Fascículo 34, Caja Provincial de Alava, Vitoria, 1983, p. 284.
- (10) J.L. Hernández-E.A. Ruiz, *Historia de los cineclubs en Espuria*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978, p.42.
- (11) *Cineclub en San Sebastián*, «La Voz de España», 9 de diciembre de 1951.
- (12) Hernández-Ruiz, *op. cit.* p. 38 y 53.
- (13) K. Larrañaga, *op. cit.*, p. 284.
- (14) *Cine Crítica*, nº 266, enero-marzo 1971.
- (15) Hernández-Ruiz, *op. cit.*, p. 65-66.

Pocos meses antes de la reunión de Bilbao se celebró en San Sebastián una asamblea de cineclubs españoles convocada por la Jefatura Nacional del SEU de la que salió un anteproyecto de estatuto para la creación de la Federación de Cineclubs. La asamblea sirvió también para pedir a la Administración el reconocimiento legal de los cineclubs con una reglamentación oficial, facilidades administrativas y censura especial. Algunas de estas reivindicaciones serían atendidas en 1957 (*Ibidem*, pp. 65,68 y 99).

- (16) Berlanga, Bardem, García Escudero, Fernández Cuenca, Mauricio de Begoña, Landáburu, Pascual Cebollada, Florentino Soria, etc.
- (17) En el boletín informativo del Cine Club San Sebastián colaboraron además de Aguirre y Eceiza, Julián Alonso Ibarrola, José Ramón Recalde, Francisco Echevarría, Carlos Rivera, José Grañena, Santiago San Miguel, Manuel Agud Querol, Luis Larrañaga Bilbao y Angel Charola entre otros.
- (18) *El Cine Club Lux, una institución...*, «Memoria Cineclub Lux, 1982-1983».
- (19) M. Vidaurre, *Recuerdo para un festival de cine...*, «La Voz de España», 11 de septiembre de 1977.
- (20) *Ibidem*.
- (21) En lo erótico los «principios fundamentales» se tambalearon con el pecho femenino que pudo vislumbrarse en el film *Cain adolescente* de Roman Chabaud.
- (22) M. Vidaurre, *art. cit.*

(23) R. Gubern, *¿A dónde van los festivales de cine?*, «Fotogramas», octubre 1981; M. Antolín, *Donosti-77: canto de libertad*, «Cinema 2002», noviembre, 1977.

(24) El rumor de que el Festival iba a ser trasladado a una ciudad española no aquejada de *sirimiri*, surgió ya durante las primeras ediciones del Festival. Será éste un fantasma que no deja de agitarse periódicamente hasta el presente. En 1979 llegó a tomar cuerpo real. Carlos Gortari, exdirector General de Cinematografía afirmó en la revista «Festival» (21-9-1982): «El Ministerio de Cultura estaba en contra de este Festival porque evidentemente UCD tenía interés en Palma de Mallorca. Consideraba que Mallorca era zona de influencia política suya y era algo que se podía potenciar».

(25) El crítico e historiador Julio Pérez Perucha dio su particular visión de los hechos ocurridos en los años, 77, 78 y 79 en *San Sebastián 1979, la eterna transición* («Contracampo», nº 8, Enero, 1980).

(26) Otros personajes que llegaron a la ciudad entre 1953 y 1984 fueron: Gloria Swanson, Ava Gardner, Roman Polanski, Kirk Douglas, Anthony Mann, Karel Zeman, Anouk Aimeé, Marco Ferreri, Francois Truffaut, Anita Ekberg, Michel Anderson, Dolores del Río, Rouben Mamoulian, Peter Sellers, Damiano Damiani, Dino Risi, Arthur Penn, Leslie Caron, Alberto Sordi, Marcel Hanoun, Alberto Lattuada, Audrey Hepburn, Debora Kerr, Nicolas Tcherkasov, Nicholas Ray, Mario Moreno, Jean Negulesco, Kim Novak, Eleanor Parker, Virna Lisi, Sidney Poitier, Ernst Borgine, Peter Finch, Mónica Vitti, Franco Zeffirelli, Ronda Fleming, Francis Ford Coppola, Robert Bresson, Hans-Jurgen Syberberg, Sam Peckinpah, Britt Ecklund, Robert Altman, Leopoldo Torre-Nilson, Trevor Howard, Elizabeth Taylor, Andrzej Wajda, Zoltan Fabri, Sofia Loren, Wolfgang Petersen, Gina Lollobrigida, Volker Schlöndorff, Steven Spielberg, Hanna Scygulla, Joris Ivens, Gillo Pontecorvo, Marco Bellochio, Luis Buñuel, Sydney Pollack, Bernardo Bertolucci, David Hemmings, Carlos Saura, Daniel Schmid, Agnes Varda, Jerzy Skolimowsky, Luigi Comencini, Marta Meszaros, Liliana Cavani, May Zetterling, Krzystof Zanussi, Francesco Rossi, Miguel Littin, Dusan Makavejev, Francesca Bertini, Paolo y Vittorio Taviani, Jerzy Kawalerowicz, Frederic Rossif, Dennis Hopper, Anthony Quinn, Costa-Gavras, Joan Fontaine, Sam Fuller, Helmut Berger, Jeremy Irons, John Travolta, Zsa Zsa Gabor.

(27) J. Pérez Perucha, *La crisis de los festivales de cine*, «Contracampo», nº 6, octubre-noviembre, 1979.

(28) «Miqueldi», 6 de octubre de 1959.

(29) En 1967 el Certamen pasó a llamarse Certamen Internacional de Cine Documental.

(30) *25 años de historia*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1983, pp. 6-7.

(31) L. Rincón, *Variaciones sobre un tema cinematográfico*, «Mikeldi», nº 1, 1983.

(32) Fernando Lara, *Cortos en Bilbao: La ausencia de criterios*, «Triunfo», 8 de diciembre de 1973, nº 584.

(33) Al igual que la muestra de Cestona, la de Lequeitio se consagra exclusivamente a los films realizados en euskera.

V. LOS ESCRITORES FRENTE AL CINE

V.1. ESCRITORES ESPECIALIZADOS

Durante las dos primeras décadas del siglo surgen las primeras consideraciones críticas y teóricas en torno al cine de la mano de intelectuales como Giovanni Papini, Edmundo de Amicis, Ricciotto Canudo, Louis Delluc o Vachel Lindsay. Con menos de veinte años de existencia el cine había dado ya lugar a diversas teorías. En palabras de J. Dudley Andrew «nunca antes un arte había sido acometido tan rápidamente por intelectuales» (1). Hay que precisar sin embargo, como señala Jean Mitry, que la formación literaria de los círculos cultivados impidió que las elaboraciones teóricas de interés pasaran de ser excepciones antes de los años veinte (2).

La crítica cinematográfica propiamente dicha surgió al parecer en 1908, en París, cuando el crítico teatral de *Le Temps*, Adolphe Brisson, hizo un amplio comentario a *El asesinato del Duque de Guisa*, el primer «Film d'Art». En España, aunque ya en 1907 había hecho su aparición en Barcelona, *Cinematógrafo* -primera revista dedicada exclusivamente al cine-, las primeras aportaciones válidas no vinieron hasta 1915 con las críticas de Federico de Onís en la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset.

V. 1.1. Diarios y revistas

Durante los años 20 la prensa diaria del País Vasco -al igual que ocurría en otros puntos del Estado- comienza a dar cabida a secciones fijas dedicadas al cine, pero al parecer éstas se nutrían fundamentalmente de noticias y reportajes de agencias.

Las revistas de tipo cultural mostraron escaso interés por el fenómeno cinematográfico. Así, la prestigiosa revista bilbaína *Hermes* (1917-1922), tan solo publicó sobre cine, un artículo del musicólogo y compositor madrileño

Adolfo Salazar (3). *El pájaro azul*, revista literaria que comenzó a publicarse en Vitoria en 1928, dedicó mayor atención al cine aunque desde una óptica un tanto frívola.

Existieron también en el País Vasco revistas enteramente consagradas al cine como *Pro-Dis-Co* que se publicó en Bilbao en 1923 ó 1927 (4). De esta revista -al igual que ocurre con las que se citan a continuación- no se conserva ningún ejemplar en las bibliotecas públicas vascas. *Pro-Dis-Co* era al parecer una empresa distribuidora de Bilbao, por lo que es de suponer que se tratara de una revista informativo-publicitaria.

En 1928 se publicó *Cinematografía bilbaína*. La prensa dio noticia de la aparición del primer número dirigido por el periodista Mariano de Castro: «Una verdadera revista que abarca cuanto pueda guardar relación con su finalidad. En ella se describe todo lo que afecta al cinematógrafo desde las primeras salas de proyección que tuvo nuestra villa hasta los actuales palacios donde se cultiva el “cine” y se alude ampliamente con multitud de datos a las casas productoras de películas, alquiladores, representantes, proyccionistas, sin olvidar a los que con evidente entusiasmo y generosidad se afanaron en la preponderancia cinematográfica de Vizcaya». Esta revista fue editada por Echeguren y Zulaica (5).

En 1929, salió a la calle *El Norte Cinematográfico*, revista que según la bibliografía de M.R. Aragón se editó en Bilbao y tenía carácter publicitario (6).

Todavía en 1943, se publicó en Bilbao, *Imagen*, revista que M.R. Aragón clasificó como de tipo informativo y de periodicidad mensual, precisando que fue dirigida por I. Ruiz Delgado y Santiago de Anta (7).

V.1.2. Sabino A. Micón

De hecho la auténtica aportación vasca a la literatura cinematográfica especializada hay que buscarla en Madrid y Barcelona. La «fuga de cerebros» no afectó sólo a la producción cinematográfica.

En Madrid fue donde el bilbaíno Sabino A. Micón realizó lo más importante de su labor como miembro destacado de la primera generación de críticos españoles surgida en los años 20 (8). Micón trabajó durante muchos años en los diarios madrileños *El Imparcial* y *Ahora*, haciéndose cargo de su plana cinematográfica. Colaboró también en *El Pueblo Vasco* de Bilbao donde publicó en 1925 la serie «Cómo se maneja una cámara», además de diversos artículos. Igualmente trabajó para revistas especializadas como *Fotogramas*, *La Pantalla* y más tarde para *Primera Plana*. En 1929 publicó el libro de divulgación cinematográfica *¿Cómo se hacen las películas? Teorías sobre la impresión*, que reedita, con alguna ampliación, en 1941, bajo el título *Manual del cinemista*. Micón fue autor también de un *Diccionario del cine* que no llegó a publicarse (9).



Sabino A. Micón

En 1944, ocho años antes de la creación de la Filmoteca Nacional de España, Micón hizo un llamamiento para la creación de un «Museo-Archivo del Cinema» (10). Lógico proceder en un hombre que ya hacia 1926 pensaba que el cine era «el arte que mejor simboliza el siglo» (11).

De la actividad de Micón como director de cine se habla en el capítulo siguiente.

V.1.3. Manuel Villegas López

Considerado por diversos autores como el primer gran estudioso y ensayista cinematográfico que ha tenido España, el donostiarra Manuel Villegas López es sin duda figura señera entre las que se mencionan en este capítulo. Aunque desde muy joven quedó avecindado en la provincia de Madrid, este miembro de la «generación de la República» dio testimonio de su origen utilizando seudónimos literarios como Manuel San Sebastián o Fernando de Guipúzcoa.

En 1957 comienza en *La Pantufla* una labor crítica que proseguiría en publicaciones madrileñas y barcelonesas como *Popular Films*, *Films Selectos* y



Manuel Villegas López

Nuestro Cinema. Fue crítico en Unión Radio Madrid (1932-1935) y en 1933 participó en la fundación del GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), entidad que desarrolló una importante actividad cineclubística. Fundó también en Madrid el Cine Club Imagen, a través del cual se presentó en España en 1932 *Las Hurdes* de Luis Buñuel. En 1936 publica el libro *Arte de musas*, siendo nombrado al año siguiente Jefe de los Servicios Cinematográficos de la República. Con este cargo dirigirá o supervisará numerosos cortometrajes propagandísticos durante la guerra (12).

En 1939 marchó exiliado a la Argentina estableciéndose en Buenos Aires donde funda y dirige el Centro de Estudios Cinematográficos. Colabora en periódicos y revistas de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro y publica un buen número de libros entre los que destacan *Charles Chaplin, el genio del cine*, traducido al portugués, y *Cine francés*, libro elogiado por el historiador George Sadoul (13).

En 1953 Villegas López regresa a España donde escribe nuevos libros y colabora en las revistas *Objetivo*, *Film Ideal*, *Cinestudio*, *Cinema Universitario*, *Indice*, *Insula* y *Triunfo*.

Siguiendo el análisis efectuado por Norberto Alcocer puede decirse que al margen de los trabajos para publicaciones periódicas, la producción escri-

ta de Villegas López tiene dos vectores complementarios. De una parte el libro de estudio-ensayo propiamente dicho, con tres obras fundamentales: *Arte de masas* (1936), *Arte, cine y sociedad* (1959) y *El cine en la sociedad de masas* (1966). De otra, el grupo formado por obras biográficas, análisis críticos y comentarios al acontecer cinematográfico: *Charles Chaplin, el genio del cine* (1943), *Los grandes nombres del cine* (1966) y *El nuevo cine español* (1967) (14).

Fernando Lara y Diego Galán por su parte, vieron dos características definitivas en la obra del ensayista: «Un planteamiento del cine como algo no cerrado en sí mismo, autónomo y suficiente sino en conexión con una sociedad y más exactamente una sociedad de masas, al que vendría a sumarse una abierta disposición para recibir autores y corrientes nuevas, que choca con la cerrazón mental de la mayoría de los críticos de su generación» (15).

De la ingente obra de Villegas López entresacamos a continuación un párrafo que aunque originalmente hacía referencia al cine español, tiene indudable interés aplicado al cine de las pequeñas nacionalidades:

«La antinomia nacionalismo-universalismo es la trampa más fácil para cualquier arte o cultura, de cualquier país que pretenda una personalidad genuina (...). Es preciso injertar, de manera viva, todo lo actual y universal, en la vieja rama de lo tradicional y nacional, para producir una nueva especie, olvidada de sus orígenes» (16).

V.1.4. Los clérigos: M. de Begoña, F. de Landaburu, A. Garmendia, V. - Arteta.

Reflejando el cambio de actitud de la Iglesia frente al cine, surge en los años 50 un grupo de sacerdotes que practican la crítica y el ensayo cinematográfico.

El capuchino bilbaíno Fray Mauricio de Begoña, además de periodista y Censor Oficial de Películas, fue profesor en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid. Escribió dos obras que en su día tuvieron cierta vigencia: *Ante una nueva disciplina sobre cine: La Filmología* (1949) y *Elementos de Filmología. Teoría del cine* (1953).

Como exponente de un peculiar interés por los medios masivos de difusión, la Compañía de Jesús dio tres nombres al elenco de escritores cinematográficos: Felix de Landáburu, activo animador del movimiento cineclubista, profesor de Deontología en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y miembro fundador de la revista *Film Ideal* (1956); Antonio Garmendia, pedagogo e impulsor de las salas parroquiales, tortuosamente preocupado por la tutela moral del espectador de cine (17), y Valentín Arteta, asiduo colaborador de la revista *Hechos y Dichos*, positiva y tempranamente interesado por la obra de Luis Buñuel e Ingmar Bergman (18).

V.1.5. Pío Caro Baroja

Pío Caro Baroja fue otro de los que alternaron la cámara con la pluma (ver capítulos tercero y sexto). Durante su estancia en Méjico publicó *El neorrealismo cinematográfico italiano* (1955) primer libro sobre el neorrealismo escrito en lengua castellana y *Las estructuras fundamentales del cine* (1957). También trabajó como crítico en el diario mejicano *Claridades*, donde publicó *Dos boinas*, artículo en el que establecía un paralelismo entre el neorrealismo italiano y la Generación del 98, comparando particularmente las estéticas de Cesare Zavattini -autor del prólogo, epílogo y notas del citado libro sobre el neorrealismo-y de su tío Pío Baroja (19). En España colaboró ocasionalmente en *Cinema Universitario*.

V.1.6. El «Grupo de San Sebastián» y aldeaños: J.L. Egea, A. Eceiza, V. - Erice, S. San Miguel, P. Olea, J. Aguirre, I. Zulueta.

El año 61 se crea en Madrid *Nuestro Cine*, revista que junto con *Film Ideal* tendría una notable influencia en los medios cinematográficos durante los años sesenta.

En palabras de Iván Tubau, *Nuestro Cine* fue en su primera etapa (1961-1965) una publicación situada en el ámbito de la crítica marxista generada por la influencia de *Cinema Nuevo*, revista milanesa dirigida por el teórico Guido Aristarco (20).



Elías Querejeta y Víctor Erice durante la rueda de prensa que siguió a la presentación de *El espíritu de la colmena* en el Festival de San Sebastián de 1973.

Formando parte del equipo clave del primer periodo de la revista, estaba el llamado «grupo de San Sebastián», denominación que respondía al lugar de origen de sus componentes: José Luis Egea, Antonio Eceiza - se incorporó después de pasar por *Film Ideal* y *Cinema Universitario*-, Víctor Erice y Santiago San Miguel. Más tarde, al final de la mencionada etapa, se incorporó también el bilbaíno Pedro Olea. Todos ellos fueron abandonando la revista por razones que iban desde la inserción en la industria cinematográfica hasta el abierto desacuerdo con la política de promoción del Nuevo Cine Español que adoptó la publicación (21).

Román Gubern, colaborador asimismo de *Nuestro Cine*, considera como críticos más señalados de la revista a José Luis Egea y a Víctor Erice. De Egea destaca su condición de avanzadilla más politizada y materialista. Sobre la labor crítica de Erice, Gubern señaló: «Me admiraba y me sigue admirando todavía su agudísima inteligencia» (22).

Otro miembro de la misma generación, aunque ajeno al «grupo», fue Javier Aguirre. Según relata el mismo, escribía críticas de cine desde los 13 años, publicando la primera a los 15, en una revista tirada a multicopista que se editaba en Barcelona. Poco después comenzó a colaborar en *El Diario Vasco*, *Primer Plano*, *Otro Cine*, *Radio Cinema* y *Film Ideal*, todo ello antes de los veinte años. Ya en Madrid dirigió la revista *El Cine* que editaba el SEU y más tarde publica el libro *Anti-Cine* (1972), comentario a la serie de cortometrajes experimentales que con el mismo título realizó entre 1971 y 1972.

Tampoco puede pasarse por alto la incursión crítica de Iván Zulueta en *Griffith*, publicación creada en 1965 a partir de una escisión de *Film ideal*.

De todo este conjunto de firmas, sólo la de Eceiza sigue en activo, ofreciendo de cuando en cuando sus reflexiones sobre los problemas del cine vasco (23).

V.1.6. Luis Gasca

Luis Gasca, pionero de los estudios sobre el cómic en España, tuvo ocasión de mostrar su interés por el cine tanto en su faceta de escritor como de editor. Sobre las conexiones del cine con el cómic hizo públicos tres documentados trabajos: *Los cómics en la pantalla* (1965), *Imagen y Ciencia-Ficción* (1966) y *Lexicón della fastascienza nel cinema* (1972). Con tema específicamente cinematográfico: *Historia de 12 festivales* (1965) -en colaboración con José María Ferrer-, y *Cine y ciencia ficción* (1969).

Gasca colaboró también en revistas y diarios como *Fotogramas*, *Film Ideal*, *Terror Fantastic*, *La Voz de España*, *Unidad* y *El Correo Español*, aunque en el terreno de las publicaciones periódicas destacó sobre todo su esfuerzo por editar desde San Sebastián, *Cuto*, primer fanzine español del cómic, que ocasionalmente prestó atención a cuestiones cinematográficas.

Su actividad en el mundo editorial ha dado también origen a obras enciclopédicas como *Las estrellas. Historia del cine en sus mitos* (1980) y *El erotismo en el cine* (1983).

V.2. DILETANTES DE PESO

Como ya se ha indicado más arriba la formación básicamente literaria de muchos intelectuales les llevó a adoptar una actitud cargada de prejuicios respecto al hecho cinematográfico. Salvo notorias excepciones esto se tradujo en todo el mundo, y sobre todo en las dos o tres primeras décadas de existencia del nuevo medio de expresión, en actitudes de indiferencia, menosprecio o ambigua aceptación.

La intelectualidad vasca no tuvo como se ha dicho alguna vez una postura monolíticamente negativa ante el cine en los primeros tiempos. Incluso aquellos que se mostraron más recalcitrantes con el nuevo medio (Unamuno, Ramiro de Maeztu, Ricardo Baroja) no dejaron de ofrecer contradicciones y trayectorias en zig-zag.

La dificultad en ofrecer una visión global de la idea que respecto al cine tenían las plumas ilustres de este país, tropieza, sobre todo, con la dispersión de sus trabajos para revistas y periódicos, que es donde fundamentalmente se encuentran sus opiniones al respecto. Sólo de aquellos autores que han gozado del privilegio de tener publicadas sus obras completas (concedido tan solo a Pío Baroja y Unamuno) se puede tener una idea mas acabada.



Fernando Fernan-Gómez en compañía de Miguel de Unamuno. Fotomontaje que figura en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice

V.2.1. Miguel de Unamuno

Con ser Unamuno uno de los más furibundos detractores del cinematógrafo, sus escritos al respecto no dejan de presentar ocasionalmente algunas fisuras.

En 1896, es decir, un año después de la llegada del kinetoscopio, el joven Unamuno expresaba su fascinación ante la impresión de realidad que producía el invento: «Hoy es muy conocido el cinetoscopio (...) aparato en el que fundiéndose en la retina las imágenes sucesivas en un curso rápido de instantáneas representativas de sucesivos momentos del movimiento completo de un objeto cualquiera, se engendra con maravillosa verdad la impresión de tal movimiento, impresión psíquicamente más real que cada una de las instantáneas» (24).

Sin embargo tal como sucedió a otros escritores, Unamuno trocó la admiración inicial en desencanto. Entre los improperios que el docto y tronante catedrático de Salamanca dedicó al cine, Rafael Utrera autor de *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, destaca algunos como hórrido, molesto, antiartístico, fatídico y parlamentario (25). La opinión de Unamuno sobre el cine se vierte en diversos artículos para diarios y revistas entre los que pueden destacarse, *Teatro y Cine*, escrito en 1921 (inédito hasta la publicación de las Obras Completas) y *La literatura y el cine*, publicado en 1923 en *La Nación* de Buenos Aires. En este último Unamuno manifiesta: «Y debo confesar, antes de seguir adelante, que el cine me molesta bastante. Primero a los ojos y luego al espíritu. No puedo resistir el que me quieran dar un drama pantomímico donde hacen falta palabras y que luego proyecten en la pantalla un letrero en que se me cuente lo que han dicho o han de decir los que aparecen gesticulando y hasta moviendo los labios, que es como si tocaran la música del tango que se ha visto o se verá bailar». En el mismo artículo los denuestos prosiguen: «Película es lo mismo que «pelleja» y pelicular una obra literaria es despellejarla» (26).

El coceo unamuniano se prolonga ya en tiempos del sonoro. El cine continuará siendo fundamentalmente un espectáculo epitelial y frívolo que influye negativamente en la moralidad y las costumbres, especialmente de la juventud (27).

Según Utrera el rechazo que Unamuno manifiesta ante el cine es actitud coherente dentro de sus opiniones generales sobre la vida. Naturaleza frente a civilización y arte, intimidad frente espectacularidad (del teatro, de la conferencia, del cine), inversión frente a diversión (28).

De todos modos Unamuno ve en ocasiones factores positivos en el hecho cinematográfico, considerando incluso que el cine ayuda a fomentar la imaginación del público, despertándole intereses estéticos por otros espectáculos (29). El mismo talante muestra el intuir que algo extraño sucede cuando una figura se coloca inmóvil frente a la cámara tomavistas: «Hay algo de la misteriosa vibración del sucederse de momentos idénticos, de ese vivir de un paisaje inmóvil» (30).

Por otro lado Unamuno se confiesa en 1934, obsesionado por el cine: «Y en estas contemplaciones más que meditaciones, lo repito me arranco de la obsesión del cine, de la sucesión de escenas temporales. Solazándose en la belleza de las flores llamadas *pensamientos*, pura naturaleza, *descansó* del aburrimiento del cine parlamentario, al que me tira la innata necesidad de abreviar y cebar ciertos remordimientos vitales, que ya dijo Nietzsche que la enfermedad apetece lo que agrava y exagera» (31). Quizás hubiera en Unamuno lo que Henry M. Geduld observa en muchos escritores que menospreciaron al cine: «Una y otra vez, se detecta una fascinación irresistible por aquello que se está atacando; se siente que a pesar de sus acusaciones, el escritor ha acariciado a menudo una sutil actitud de amor-odio hacia el cine» (32).

V.2.2. Ricardo Baroja

El caso de Ricardo Baroja también viene tocado por lo paradójico. Después de haber intervenido como actor en notables películas de la época muda (*El sexto sentido*, *Al Hollywood madrileño* o *Zalacaín el aventurero*), lanzó en 1936 un duro ataque contra el cine a través del relato autobiográfico, *Arte, cine y ametralladora*, publicado por entregas en el diario *Ahora* (33). Afirmaba en él que el cine estaba «edificado sobre el gran cimiento de la estupidez humana» y que «aunque a veces resulte divertido, tiene escasas cualidades artísticas o cuando menos no posee las cualidades de las artes gráficas, de la literatura y de la música».



Ricardo Baroja en el papel del «Doctor Kamus» en *El sexto sentido* de Nemesio M. Sobrevila.

La fobia cinematográfica de Ricardo Baroja pudiera explicarse quizás, atendiendo a la penosa experiencia que vivió en París, hacia 1931, trabajando como actor de tercer orden en las pésimas películas en castellano que las casas norteamericanas produjeron en los estudios de Joinville. Posiblemente lo más interesante de *Arte, cine y ametralladora* sea la sarcástica visión, muy ajustada a la realidad, que dio de Joinville:

«La que nosotros íbamos a realizar en las entonces pantanosas orillas del Marne, era una más que añadir al infinito tesoro de majaderías cinematográficas. Una novelucha que había alcanzado gran éxito entre las viejas doncellas de las oficinas yanquis, entre los dependientes de comercio, impregnada por pseudo-romanticismo ramplón y la más inefable cursilería, en vista de que había producido muchos dólares allende el Atlántico, iba a ser puesta en castellano, con objeto de extraer dinero a los papanatas españoles y a los hispanoamericanos.

»Yo -lo digo con vergüenza- iba a contribuir, por embolsarme unos francos, a la universalización de aquella idiotéz, que había pergeñado en su caletre cualquier *bas bleu* para un magazine de Nueva York o de Chicago. ¡Los huesos de mis antepasados, hidalgos montañeros, se habrán estremecido, indignados, bajo la losa del sepulcro, en el cementerio parroquial!».

Ciertamente la idea que sobre el cine tenía Ricardo Baroja había cambiado radicalmente. En la entrevista realizada en 1927 tras el rodaje de *Al Hollywood madrileño* se manifestó de otro modo: «Veo que en el cine se puede llegar a conseguir el efecto de algunos aguafuertes de Rembrandt y de Goya». Sobre el trabajo de actor tampoco se expresó negativamente: «El trabajo ante el aparato tomavistas me produce la impresión más alegre. La claridad diamantina de los arcos voltaicos se mete en el cerebro a través de los huesos. Una borrachera de luz (...)» (34).

En 1928 su opinión sobre el cine seguía siendo la misma. En una encuesta sobre la crisis del teatro afirmó que tanto a él como a su hermano el cine les encantaba (35).

Incluso en *Arte, cine y ametralladora* no dejó de mostrarse incongruente al recordar que durante su estancia en Joinville estuvo a punto de escribir un guión sobre la fuga en avión de los sublevados en Cuatro Vientos, pensando hasta en utilizar como actores a Rada y Ramón Franco protagonistas de aquel hecho. Llegó incluso a enviar una carta a Ramón Franco exponiéndole el proyecto, pero no obtuvo respuesta alguna.

V.2.3. Pío Baroja

Las referencias al cine en la obra de Pío Baroja son abundantes y aparecen esparcidas en periódicos, revistas, novelas y pequeños relatos.

En 1927, Don Pío vertía su opinión sobre el cine en la prestigiosa revista madrileña, *La Gaceta Literaria*: «El cinematógrafo es una cosa diferente a la literatura; algo más popular, más colectivo y cortical, menos individualista y menos tradicional e histórico» (36).



Pío Baroja guerrillero carlista en Zalacain el aventurero de Francisco Camacho.

Pero su reflexión más extensa sobre el tema quedó expuesta en la divertida, y jugosa conferencia que pronunció en 1929, primero en Madrid, luego en Bilbao, al presentar *Zalacain el aventurero*, la película de Francisco Camacho en la que interpretaba el papel del lugarteniente del guerrillero carlista «Cura Santa Cruz». Para Don Pío, en ese momento histórico el mundo literario y artístico estaba dividido en «cinematófilos» y «cinematófobos», pero él no se consideraba ni lo uno, ni lo otro: «En esto, como en muchas otras cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón». Su idea del cine quedó matizada: «El cinematógrafo me parece en parte bien; tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta, pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de la adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva (...). Sus directores, sus inspiradores, tienen todavía en el cerebro los mismos lugares comunes que la mayoría de la gente que se dedica a cualquier labor literaria (...)».

En la última parte de su disertación, Baroja arremetió contra los tópicos que nutrían al cine español: «Para muchos toda película en la que no aparezca la Giralda o la Alhambra no es española. No sabemos porqué las palmeras han de ser más españolas, aunque en España haya pocas y éstas sean un tanto ridículas, y no han de ser españoles los castaños, el nogal o el roble». Y ya concluyendo: «Si uno contribuye a hacer un film, un film vasco, contribuye a hacer una cosa española y, por lo tanto europea, buena o mala, que en ello está el quid (...)» (37).

En 1929, Pío Baroja llegó a escribir una «novela-film» titulada *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra verde*, que según Rafael Utrera es una mezcla de novela y guión literario y técnico que está redactado en un tono general de comedia y que es en parte una sátira de los *ismos* artísticos en boga (38). Al contrario de lo que ocurrió con varias de sus novelas este interesante trabajo no fue llevado al cine.

Digamos por último que en algunas de sus obras Baroja trae a colación a Charles Chaplin, no dudando en calificarlo de «clown genial». También tuvo un recuerdo amable para Mary Pickford y Greta Garbo (39).

V.2.4. Ramiro de Maeztu

Reflejar las fluctuaciones de opinión de un escritor sobre un tema específico es tarea imposible, si como ocurre con Ramiro de Maeztu, y buena parte de los autores que siguen a continuación, su actividad fue pródiga en trabajos periodísticos y éstos no se han visto todavía recopilados en libro alguno.

Entre la abundante obra de Ramiro de Maeztu pueden entresacarse dos textos que muestran una actitud diferente para con el hecho cinematográfico. En 1904 publicó en *El Pueblo Vasco* de San Sebastián un artículo en el que hizo un encendido elogio de las diversiones populares, especialmente de las barracas de feria (40). El cinematógrafo se situaba, según él, al nivel cultural del tiiovivo, los órganos mecánicos, el gigante aragonés y la montaña rusa, espectáculo por tanto muy propio para niños aunque reconocía que sus virtudes evasivas se adecuaban bien a otros sectores del público; «Y en cuanto al pueblo, a las mujeres y a los obreros que acuden a los cinematógrafos para estremecerse con esas historias gráficas y espeluznantes que se titulan *La novela de la vida, o Los crímenes de la Sociedad*, en que se les habla de las miserias de una costurera abandonada por un rico seductor, ¿No es esto preferible, no es preferible que se emocionen con sucesos imaginarios que no les interesan directamente, a verles atormentados incesantemente con el problema de los salarios, el de las horas de trabajo o el de las fortunas y la quiebras del vecino?».

Nueve años después, Maeztu envía desde Berlín un artículo revelador de su cambio de opinión. El cine mudo sólo podía mostrar «la humanidad despojada de la palabra y degradada a puro movimiento animal». El cine sin verbo sólo era capaz de provocar en el espectador, lascivia, codicia, violencia y ambición (41).

No parece sin embargo que la llegada del sonoro le condujera a alterar sustancialmente su postura anticinematográfica. En 1935 publicó en el *Diario de Navarra* un artículo titulado *El cine inmoral -debía* existir, por tanto, el cine moral- en el que señalaba: «La civilización es un enfrentamiento del instinto y del apetito para que puedan reinar en nosotros la voluntad y la razón (...). Por eso son malas todas las obras de imaginación en que se incita a los hombres a dejarse llevar de sus instintos y de sus apetitos» (42).

Rafael Utrera que es quien con más detenimiento ha rastreado la obra de Ramiro de Maeztu resumió así sus ideas positivas sobre el cine: «Valora el cinema como técnica capaz de perpetuar lo insólito, de sintetizar los fenómenos de la naturaleza y de ser pedagógicamente útil» (43).

V.2.5. Manuel Bueno

El escritor y extraordinario periodista Manuel Bueno cuya condición vasca ha resaltado Elías Amézaga en su obra *Los vascos que escribieron en castellano* (44), vertió sus opiniones sobre el cine en una serie de artículos publicados en el diario ABC entre 1928 y 1934.

En 1929 cuando el cine sonoro comenzaba a ser realidad en Europa, Manuel Bueno escribía: «El cine es un arte que si no ha suplantado al teatro, compite con él, en muchas ocasiones, ventajosamente» (45).

Su postura ante el cine no dejó sin embargo de ser ambivalente: «El film vale tanto más cuando más se acerca a la literatura, esto es, al teatro. Abandonado a sus propios medios es un arte pueril y sin consistencia» (46). Difícil resulta encontrar congruente esta reflexión con su negativa a aceptar una relación jerárquica entre el teatro y el cine: Aunque es cierto -decía Manuel Bueno- que Esquilo y Shakespeare son inadaptables al cine, eso «no demuestra la inferioridad del cine frente al arte dramático sino sus diferencias esenciales» (47).

Sobre la americanización del mundo que se estaba operando a través del cine, también dio su opinión. Se trataba de algo externo que no implicaba penetración espiritual: Francia y España no habían perdido sus rasgos profundos, mantenían su personalidad esencial (48). Claro que sobre este tema también sus ideas resultaron fluctuantes. Refiriéndose a la influencia del cine en la mujer señaló: «Ese tipo de mujercita sensual, nerviosa, prematuramente hastiada de una vida que ignora, indiferente a todo romanticismo, sin afición a la poesía, loca por el tango y el *cock-tail* y dispuesta a irse hasta el fin del mundo con el primer hombre que la solicite, con tal que tenga un Chrysler o un Rolls, es un producto del cine» (49).

V.2.6. José María Salaverría

José María Salaverría fue uno de los espectadores que desbordados por el dominio de lo folletinesco en el cine, pasaron del fervor inicial a la desilusión. Esta confesión efectuada en un artículo publicado en 1919 en *El Pueblo Vasco* de Bilbao, se prolongó en una reflexión sobre el gusto humano por lo maravilloso y extraordinario. A su entender éste respondía a la necesidad de evadirse de la miseria de todos los días y podía saciarse bien con el arte, bien con «absurdas cintas dramáticas» producidas industrialmente. «Aunque Ulises se transforme en un detective ingenioso y las sirenas y los Polifemos tomen forma de apaches, lo esencial es idéntico: hambre y sed de una vida maravillosa» (50).

Sin embargo la opinión de Salaverría fue cambiando paulatinamente y ya en 1928 se manifestó como un gran entusiasta del cine: «Es un arte tal, que ni la literatura, ni la pintura, pueden llegar a la reproducción de formas, misterios expresivos, alucinaciones e imágenes superreales como la película, en efecto, lo logra» (51). En un artículo escrito en 1929 para *El Pueblo Vasco* de Bilbao señalaba: «Hay inventos que nacen con la modesta apariencia de no ser más que un capricho, una amenidad o un juguete y resultan, sin embargo, una poderosa máquina de civilización». En el mismo artículo Salaverría expresa su respeto por el cinematógrafo por cuanto que ha servido para el conocimiento de otros países y otras costumbres, contribuyendo así a la «unidad humana»; pero constata con resignación que el país más beneficiado en este sentido, por su control de la producción mundial ha sido Estados Unidos, imponiendo en todos los países su estilo de vida: «Los jóvenes quieren ser verdaderos jóvenes de película y deportizar como los yanquis» (52).

Con *España en el cine*, artículo publicado también en *El Pueblo Vasco* de Bilbao, Salaverría arremetió contra el cine español y extranjero que sólo utiliza «lugares comunes que hacen de España, todavía, el país fantástico y grotesco de la excepción geográfica. Desfilan allí los gitanos, los toreros, los chulos, los encierros de toros, las puñaladas vengadoras, mezclado todo con panoramas de miseria y de eso que en el arte barato para turistas contentadizos se llama notas de color». Y termina llamando la atención sobre otra España: «Una España de sol, de huertas felices, de montañas imponentes, de pueblos pintorescos, junto a centros fabriles y puertos animados (...). Todo eso bastaría para llenar las necesidades de una gran explotación cinematográfica» (53). A cerca de la incidencia de este artículo sobre *Edurne, modista bilbaína* de Telesforo Gil del Espinar ya se habló al hacer referencia al film.

V.2.7. Rafael Sánchez Mazas

En 1929 Rafael Sánchez Mazas publica en *ABC* un sugestivo artículo dando a conocer su idea de lo que el cine había sido, era y debería ser (54).

El presente y el pasado del cine quedaron allí descalificados de un plumazo: «Son infértiles, bárbaras, groseras, las películas hasta hoy (...). Me dan pena los intelectuales que se colocan en la posición -casi mercantil y para *primos*- de admiradores incondicionales del cine. Por amor al cine, es la hora de ser opositores exigentes».

Para Sánchez Mazas el cine era todavía siervo de la tradición narrativa del teatro clásico (exposición, nudo y desenlace), pero rechaza, como negativa, la incorporación a las corrientes de vanguardia. La alternativa era para él, la elaboración de un cine imaginario y fantástico, apoyado en la cábala, el número y el enigma. Sólo hay un medio para compensar la ausencia del verbo (la palabra articulada y operante con virtudes divinas) en el cine. Esta es la eficacia del número. La caída en lo parlante sería la muerte del cine, la su-

bordinación al gramófono o a la radio. Casi todos los relatos orientales y bíblicos están compuestos a base de una conciencia mágica de los números: «Apliquemos al cine esta técnica como primera base para que el cine sea una linterna mágica; una máquina de descifrar cábalas».

La musicalidad -sigue diciendo en el citado artículo- debe ser consustancial al cine y debe alcanzarse por medios numerales tal y como hicieron algunos maestros de la pintura renacentista. Hace falta una teoría de las proporciones cinematográficas.

«El cinematógrafo debe huir de lo cotidiano y ser la Cámara del Estupor, el museo Grevin en acción, las figuras de cera en libertad, logrando lunares, odiseas, la linterna mágica por excelencia (...). Un cine con paisajes del Bosco. Un cine con objetos animados de Andersen en una transfiguración de lo doméstico. Un cine con imaginaciones de Edgar Poe. Un cine que sea siempre riesgo, aventura, odisea, transfiguración, prodigio, maravilla (...)».

Poco tiempo después de la aparición de este artículo, Sánchez Mazas publicó -también en *ABC*- otro no menos visionario, imaginando un cine total en el que la pantalla plana se sustituía por la superficie convexa del interior de una cúpula, donde, además de la vista y del oído, gozaba también el sentido del olfato (55).

La evolución del espectáculo cinematográfico no debió satisfacer mucho a Sánchez Mazas puesto que en 1950 manifestó en *Arriba* que el cine es «parte de una vasta organización, en gran parte judeomasónica (...) arte barato, sin raíces, continuamente efímero y superficial, y cuando no grosero por el contenido, siempre ingrato e innoble por la expresión técnica, mecanizada y agria, que está llenando el mundo, además, de sordos y cegatos» (56).

V.2.8. Luis Araquistain

El interés de Luis Araquistain por los temas culturales le condujo a abordar desde la prensa diversas cuestiones cinematográficas.

En 1925 publicaba en *El Sol* un artículo en dos partes bajo el título *Las películas yanquis* (57). Para Araquistain el cine es más una industria que un arte: «El mal de origen del cinematógrafo es el enorme capital comprometido en su industria. El mucho oro corrompe el arte, lo asfixia con su cargada atmósfera de utilitarismo. El arte no puede volar con alas metálicas, por preciosa que sea la substancia de que están hechas». El cine ha de vivir de grandes públicos y esto le lleva a halagar sus gustos y sentimientos «poniéndose a su nivel en vez de exigirle un esfuerzo ascensional».

El cine norteamericano -sigue diciendo- con su dominio absoluto del mercado mundial, impone así el melodrama vulgar y la comedia grosera, degradando el gusto general con el agravante de que el teatro y la novela también se ven afectados negativamente al supeditar la palabra a la acción y la vida íntima al interés externo. Se trataría de ennoblecer al cinematógrafo.

Cosa difícil pues las buenas películas cuentan con menos, público. La tiranía del arte yanqui era algo imprevisible, «pero como todas las tiranías habrá que combatirla».

En 1926 Araquistain sale al paso de la indignación que en España había causado una película norteamericana protagonizada por Douglas Fairbanks y Mary Pickford (probablemente se trataba de *Don Q hijo del Zorro* de Donald Crisp) donde se quiso ver una intención vejatoria camuflada de pintoresquismo (58). Araquistain optó por quitar hierro al asunto: «Todos los pueblos se forman unos de los otros una idea fantástica, con elementos tomados de la leyenda o de la historia (...). Y si sobre la España real ni los mismos españoles logramos ponernos de acuerdo ¿qué raro que los extraños nos vean distintos de lo que unos y otros creemos ser?». Además -sigue diciendo-, llevar al cine una España diferente de la de la pandereta sería industrialmente, de momento, un negocio ruinoso. Araquistain terminaba pidiendo humor para enfrentarse al tópico: «Los pueblos y los hombres fuertes o inteligentes no temen ser deformados en la opinión ajena, incluso cuando se inspira en la malevolencia. La caricatura les hace sonreír. El juicio sincero, por duro que sea les hace meditar, y si lo consideran equivocado, se limitan a rectificarlo cuando vale la pena».

Con el tiempo las ideas de Araquistain sobre el cine y su influencia en el teatro y la novela fue haciéndose más positiva, respecto a la opinión expresada en el citado artículo de 1929. En el elogioso comentario sobre la película *Al Hollywood madrileño* que publicó en 1929, se manifestó en estos términos: «El cinematógrafo trae elementos de fantasía, de movimiento y de plasticidad que hacen fascinante la ficción artística de la pantalla y cuya ausencia había despojado de todo interés a la ficción novelada o escénica» (59).

V.2.9. Primeros escritores nacionalistas: J. de Eizaguirre, J. de Arteche, J. de Ariztimuño, F. de Solano, J. Mocoeroa, A. Urrestarazu.

La intelectualidad nacionalista fuertemente polarizada hacia la cultura tradicional fue menos sensible ante fenómenos de nuevo cuño como el cinematógrafo.

Los primeros escritos de autores nacionalistas que han podido localizarse pertenecen al año 33. El estreno del largometraje documental *Euzkadi* suscitó en la prensa diversos comentarios.

José de Eizaguirre centró su atención en los aspectos musicales de la película de Teodoro Ernadorena, haciendo finalmente un llamamiento a los artistas para prolongar esa vía propagandística (60). José de Arteche por su parte hizo encendido elogio del film resaltando el esfuerzo y la ilusión desplegada (61).

José de Ariztimuño publicó bajo su habitual seudónimo, “Aitzol”, un artículo que hacía referencia a la necesidad de utilizar los recursos de la técnica

moderna para «hacer vibrar las cuerdas sentimentales, variadísimas, de las multitudes», mostrando su admiración por el modelo de propaganda nazi (62). El cinematógrafo era «el más arrollador empuje de la propaganda» y no podía dejar de aprovecharse en favor de la causa nacionalista. La película de Ernandorena debía ser sólo el prólogo de la labor proselitista que había que desarrollar con el cine. Para “Aitzol” las poesías, leyendas y ritos del folklore vasco podían ser una destacada fuente de inspiración.

Pero el máximo publicista de la película de Ernandorena, fue Francisco de Solano y Aguirre quien a través de los diarios nacionalistas, *Euzkadi* de Bilbao, y *El Día* de San Sebastián, publicó numerosas crónicas sobre su gestación y difusión. Haciéndose eco de la idea surgida a raíz del estreno, de constituir «una organización nacional de cinematográfica» (63), Solano escribía: «La cinematografía vasca puede ser una de tantas páginas de nuestro incipiente (...) renacimiento y un instrumento altamente eficaz de propaganda nacional». Aunque no rechazaba la posibilidad de realizar superproducciones que llevaran a las pantallas obras literarias o teatrales como *Amaya o los vascos en el siglo VIII* de Navarro Villoslada, *Libe* de Sabino Arana o *Pedro Mari* de Arturo Campión, consideraba más interesante privilegiar un cine «documental e instructivo» de menor presupuesto, que buscara sus temas en las diversas manifestaciones del arte popular. Solano señalaba también que en San Sebastián existían «grandes proyectos» al respecto, pero en lo que sabemos, ninguno de ellos se llevó a cabo (64).

En 1936 Justo Mocoroa, «Ibar», advertía en su libro *Genio y figura*, sobre los efectos nocivos que en la cultura vasca podían ejercer los medios de comunicación foráneos. Para «Ibar» la personalidad vasca y el euskera como su órgano esencial, estaban amenazados por diversos elementos perturbadores entre los que se contaban los libros, los periódicos, las revistas gráficas, la radio y los espectáculos en tanto en cuanto «vehículos de “cultura” extraña» (65).

Ya en 1956, Andoni Urrestarazu envió al Congreso Mundial Vasco celebrado en París, una comunicación en la que -en un contexto de defensa del euskera- ponía de relieve la formidable potencia del cine, la radio y la televisión como factores de recuperación o desintegración cultural, y propugnaba su utilización como «instrumentos de enseñanza» (66).

V.2.10. Tres humoristas: A. López Becerra, J.M. Iribarren, A. de la Iglesia.

Aureliano López Becerra gran periodista y director durante muchos años de *La Gaceta del Norte*, expuso públicamente sus gustos cinematográficos en 1927 con el seudónimo «Desperdicio y Asterisco»: «Soy un enamorado del cinematógrafo. Pero única y exclusivamente del cinematógrafo norteamericano. Una película francesa es como para mandarles los padrinos a Poincaré. Los italianos, insuperables artistas en todo, son unos perfectos idiotas en materia cinematográfica. Pero mucho más idiotas somos nosotros, los españoles (...)» (67).

Un año después López Becerra ofreció un humorístico anecdotario sobre los cines y teatros de Bilbao en uno de los capítulos de su libro *Ha llegado en Sr. López*.

También desde una perspectiva humorística el escritor costumbrista José María Iribarren tocó temas cinematográficos en diversos libros, folletos y artículos. Puede destacarse quizás el apunte que hizo en 1933 sobre lo que era el cine en Tudela como medio de diversión y relación social: «A las seis salen las criadas de la sesión infantil y dan vueltas y vueltas por la Carrera. A las siete entra la *gente bien* a la «matinée». A entusiasmarse con el triunfo del bueno. A ver en la película de actualidades los eternos bañistas, los saltadores de esquís, el general Gourard clavando medallas en el esternón de soldados galos a los acorde turbios de la Marsellesa, a reirse apenas empieza la llamada película de risa. Y más que nada a verse unos a otros, siempre los mismos, en el mismo sitio, una vez por semana, durante nueve meses» (68).

Tampoco el prolífico Alvaro de la Iglesia quiso ignorar al cine. En *La gallina de los huevos de oro* (1951), por ejemplo, parodió con amable cinismo diversos aspectos de la cinematografía mundial y española.

V.2.11. Juan Larrea

Si bien el escritor bilbaíno Juan Larrea se consideraba así mismo ajeno a todo lo concerniente al cine (69), lo cierto es que a lo largo de su vida no dejó de mantener ciertos contactos con el medio.

De entrada no puede dejarse en el olvido que la celeberrima escena del ojo seccionado por una navaja mientras la luna es atravesada por una nube, con que se inicia *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, quizás pudo estar inspirada en el poema *Evasión* escrito por Juan Larrea en 1919. Es cierto, de todos modos, que las diferencias entre el poema y la secuencia del film son considerables y que además, después de Larrea, el tema fue utilizados por poetas como Hinojosa, Lorca, Mallo, Dalí y Espinosa (70).

Los contactos con la obra de Buñuel no terminaron ahí. Larrea asistió en su día al estreno de *Un perro andaluz* y años más tarde, en 1944, se refería al al film en un ensayo sobre el surrealismo considerando que traducía simbólicamente los postulados esenciales de ese movimiento artístico (71). En un texto de 1980 Larrea explicitó más sus ideas sobre *Un perro andaluz* y el cine surrealista: «Dicho film había intentado abrir horizontes independientes de tiempo y de espacio que seguían sin aprovecharse. La creación cinematográfica había hecho caso omiso de las representaciones oníricas que le eran inherentes, para prestar el uso de la pantalla a un realismo convencional y de fines comerciales» (72).

En 1948 Larrea realizó en colaboración con Buñuel un guión surrealista titulado *Ilegible, hijo de flauta* partiendo de una novela que había dejado in-



Fotograma de la escena del ojo seccionado de *Un perro andaluz*

conclusa en 1927-28. Dificultades de índole económica impidieron la materialización del proyecto y aunque Buñuel y Larrea lo retornaron en otras dos ocasiones, no se consiguió llevar a cabo. Larrea explicó en la revista mejicana *Vuelta*, con todo género de detalles, la génesis y desarrollo de este guión, llegando a señalar que en el fondo este fracaso le satisfizo, ya que después de ver *La Vía Láctea* de Buñuel -película que según su entender estaba influida por alguna de sus ideas-, se percató de que los respectivos conceptos a cerca del sentido poético de la vida no eran dispares sino opuestos (73).

Aun cuando *Ilegible, hijo de flauta* no sea un guión completo y utilizable sin más para rodar una película, expertos en la obra larreana como Agustín Sánchez Vidal y David Bary, han resaltado su gran valor como documento artístico. Sánchez Vidal particularmente, considera que *Ilegible, hijo de flauta* es una «importantísima pieza dentro del surrealismo, fruto maduro derivado de el mediante la suma de los talentos de Luis Buñuel y Juan Larrea y resumen de los temas menos caedizos de las vanguardias filtrados por la decisiva experiencia de la última guerra civil española (...). Hasta cierto punto *Ilegible hijo de flauta* es *La edad de oro* de la Libertad, es decir el canto a la libertad surrealista así como *La edad de oro* lo era del *amor fou* (...). Extraordinariamente compleja es la simbología sobre la que se cimenta *Ilegible* habida cuenta de que superpone el rico y entrenado subconsciente de Buñuel y la alambicada lectura mitopoética de Larrea» (74).

Entre 1947 y 1949, en Méjico, Larrea ayudó a Buñuel a componer «un argumento comercial que no tuvo mejor suerte» y colaboró «en parquísima medida» en la elaboración de algunas escenas de *Los olvidados* (75).

V.2.12. Jorge Oteiza

Chocando siempre con la ceguera o la incomprensión de individuos y estamentos oficiales, el escultor y ensayista Jorge Oteiza, auténtico torrente de proyectos, sugerencias e intuiciones estéticas, ha tenido ocasión de mostrar su pasión por el cine en diversas ocasiones.

El primer embate cinematográfico de Oteiza tuvo lugar en 1933 al intentar junto con el también artista de vanguardia, Nicolás Lekuona, participar en la realización del *Euzkadi* de Teodoro Ermandorena:

«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 e intervenir en el guión de esta película proyectada por vascos. No se nos entendió, nunca se escucha al artista entre nosotros» (76).

En 1955, tras la reposición del oratorio *Illeta* del maestro Francisco Escudero, Oteiza concibió la idea de realizar un documental sobre el País Vasco. José de Arteche llevó a la prensa sus palabras: «Estoy convencido de que en *Illeta* se contiene en embrión un fantástico documental cinematográfico. El fondo sería la música de Escudero, esa pavorosa ilustración de un entierro en Zarauz. Y luego, ahí hay sitio para todo. Ahí cabe un pueblo entero (...). Una película donde cupieran todas las imágenes, absolutamente todo nuestro país en su maravillosa variedad. ¡Qué asunto para encender a la juventud, prendida en la ilusión de trabajar y verse luego en la pantalla interpretando la propia tierra!» (77).

Por falta de apoyo económico el proyecto no pudo salir adelante. El sueño oteiziano fue sin embargo algo más que una premonición de *Ama Lur* (1968). No hay que olvidar que Oteiza, Basterretxea y Larruquert eran miembros activos del Cine Club de Irún antes de que se realizara la película. Oteiza fue además uno de los asesores que intervinieron en ella.

El intento de llevar al cine su personalísima visión del mito de Acteón también resultó malogrado. Oteiza había elaborado un guión sobre el tema y hacia 1963 consiguió interesar en el proyecto al empresario y mecenas Juan Huarte, quien con este objeto fundó en Madrid la productora X Films y contrató a Jorge Grau como asesor técnico. Las desavenencias entre Grau y Oteiza fueron en aumento e hicieron que el rodaje del film se suspendiera a las pocas horas de dar comienzo. El *Acteón* que Grau realizó en 1965, poco tiene que ver con el film «de estrucutra abierta, inestable, y continua, controlada desde el exterior con una geometría temporal» que Oteiza quería hacer (78).

La ruptura de Oteiza con X Films impidió también que su anhelo de adaptar al cine la novela de Gabriel Celaya, *Lo uno y lo otro*, pudiera materializarse (79).



Viñeta de la aleluya dibujada por Munoa haciendo alusión a la presencia estadounidense en Irún (*Bidasoa*, 28 de junio de 1963).

Para la Bienal de Venecia de 1976, Oteiza ideó una escultura articulada que después de abierta diera paso a la proyección de un film. Oteiza explicó así el proyecto y su fracaso: «La gran caja de madera la construiríamos en Italia, se trataba de saberla abrir y cerrar, con el sonido terrible que descubriría un proyector, y se producía la proyección o audiovisual, sobre la naturaleza vasca del caballo y de la pintura en el *Guernica* y con nuestros acontecimientos en aquellos momentos, Vitoria, etc., frente al centralismo histórico represivo del Estado español. En fin, nos trasladamos inmediatamente a documentarnos y preparar nuestro trabajo y colaboración vasca en Madrid. Andando en esta agitación y tratando de comer algo en un mal momento y tarde, desde un mostrador, un neumococo mesetario montado y oculto en un pedazo de tortilla, dio en tierra con los huesos de este vizcaino empeñado en la de siempre singular y desigual batalla nuestra» (80).

Otro proyecto surgido ya durante su estancia en Alzuza (Navarra) y que tampoco pudo ser llevado a cabo, fue el de realizar «una serie de ejercicios espirituales de mentalización espacial, comportamientos, en video-cassette» (81).

En buena parte de la treintena de proyectos de creación de centros culturales elaborados por Oteiza, el cine ocupó un lugar relevante en correspondencia con su afán de integrar armónicamente todas las manifestaciones artísticas. Así, el Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas propues-

to en 1963 para San Juan de Luz, incluida la creación de una Escuela Regional de Cine, mientras que la Universidad Infantil Piloto concebida para Eloorrio (1964), tendría muy presente al cine puesto que uno de sus objetivos fundamentales era «despertar la sensibilidad estética del niño al mundo actual de la imagen audiovisual» (82). Como es bien sabido ninguno de estos proyectos se llevó a efecto.

En 1965 Oteiza envió al diario donostiarra *Unidad* un artículo titulado *Qué es y qué no es Universidad en Guipúzcoa (Universidad y cine)* que sólo vería luz a través del libro *Ejercicios espirituales en un túnel* (1983). Entre otras protestas y reclamaciones escribía allí:

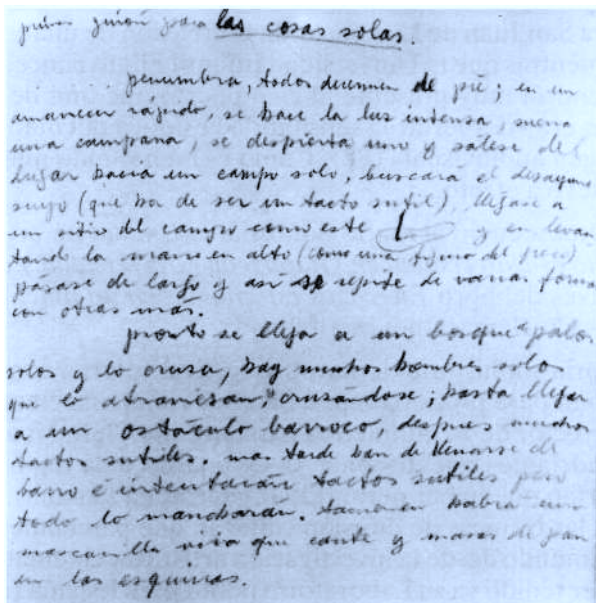
«Esta historia sin historia de nuestro Festival Internacional de Cine no nos ha servido ni para proporcionar a San Sebastián una cinemateca regional. Ni un proyector de 16 milímetros para un Cine Club. Ni un taller de filmación. Y tendríamos que disponer ya de una Escuela regional de cine (y varias se 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 qué es un Festival Internacional de Cine» (83).

Los escritos de Oteiza se hallan repletos de referencias a los medios audiovisuales, pero no llegan a constituir un cuerpo homogéneo y consistente. En espera de su anunciado ensayo *Estética de Acteón (de cine y otras dificultades)* podemos intentar una aproximación, más bien deductiva, a sus ideas sobre el cine vasco.

Oteiza acepta de entrada que toda obra artística realizada por un vasco debe considerarse vasca, pero inmediatamente subraya la insuficiencia de este planteamiento (84). En un texto fechado en 1976 no dudó en señalar que para que el cine fuera vasco en profundidad era necesario un tratamiento estético particular (85). De los escritos de Oteiza no específicamente cinematográficos puede desprenderse que la indagación estética por él propuesta ha de contar -sin salirse de los cauces del arte contemporáneo- con una sólida apoyatura estructural en determinados componentes del presente o del pasado cultural vasco como pueden ser el propio euskera, *el bertsolarismo* o el arte prehistórico.

Cerrando este apartado dedicado a Oteiza transcribimos un párrafo de su célebre libro *Quosque tandem!*:

«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 en 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» (86).



«Guión» surrealista de Nicolás Lekuona.

V.2.13. Nicolás Lekuona

El malogrado y versátil artista Nicolás Lekuona, compartió con Oteiza, durante los años 30, una misma pasión por el cine. En su cuaderno de notas dejó escritas algunas de sus opiniones al respecto: «El cine, es un medio de expresión eminentemente expositivo. Es el cine el mayor propagador de la energía, de la belleza, de la fantasía, etc., las películas rusas no se pueden poner como modelo (en el contenido, si en la forma); Rusia es un mundo completamente distinto al nuestro con necesidades y exigencias distintas. Al hacer una película, se debe olvidar todo lo hecho. Recordar es inevitablemente imitar, recordar es ir camino del amaneramiento» (87).

Entre sus escritos cuenta también un esbozo de guión surrealista titulado *Primer guión para las cosas solas* que al parecer habría que fechar entre 1934-1935 (88). Por su brevedad pasamos a reproducirlo íntegramente:

«Penumbra, todos duermen de pie; en un amanecer rápido, se hace la luz intensa, suena una campana, se despierta uno y sálese del lugar hacia un campo solo, buscará el desayuno suyo (que ha de ser un tacto sutil), llégase a un sitio del campo como este (dibujo) y en levantando la mano en alto (como una figura del Greco) pásase de largo y así se repite de varias formas con otras más».

Su prematura muerte le impidió acceder a la realización. La influencia del cine de vanguardia en su magnífica obra fotográfica se aprecia con claridad y permite imaginar lo que habría podido dar de sí como cineasta.

V.2.14. Julio Caro Baroja

En su libro de memorias, Julio Caro Baroja se reconocía muy poco aficionado al cine pese a que en cierta ocasión viera dos veces *La diligencia* de John Ford (89). Cuando en 1979 Don Julio aceptó el cargo de Presidente del Festival Internacional de Cine de San Sebastián por encontrarse éste en una conflictiva situación que podía llevarle al traste, respondió así a un periodista preocupado por sus gustos cinematográficos: «La verdad es que apenas voy al cine. Antes, hace muchos años sí, como todos los jóvenes. Sobre todo me gustó la época del cine mudo (...). Me gustan las películas de la época del cine alemán, del cine inglés con aquellos grandes actores y actrices, procedentes del teatro, y también, mucho, el neorrealismo italiano» (90).

Respecto al Festival donostiarra consideraba que su desaparición sería lamentable teniendo en cuenta sobre todo -según recogía la prensa- que «las posibilidades de un cine vasco se podían ampliar» (91). Sobre el Festival dio también su opinión en un artículo: «El festival debe ser un centro de observación y de experimentación, un observatorio. Pero también debe cultivar lo placentero y lo jocundo. Hay que devolver a nuestra sociedad algo de aquella alegría de vivir que sin duda tuvo en otros tiempos» (92).

Su intervención en el Festival no fue su único contacto directo con el mundo del cine puesto que como ya se señaló en el capítulo tercero, colaboró activamente en los guiones de los documentales de su hermano Pío. También intervino como actor en un pequeño papel de *El País Vasco de Pío Baroja* (1967) de Pío Caro.

El último capítulo audiovisual en la vida de Julio Caro Baroja tuvo lugar en 1984. Su preocupación por las posibilidades culturales de los medios masivos de difusión le llevó a formar parte, durante algunos meses, del Consejo de Administración de Radio Televisión Vasca (E.I.T.B.). Al percatarse de que en dicho Consejo se debatían, fundamentalmente, cuestiones de política de partido, dejó su cargo definitivamente (93).

De su libro de memorias extraemos, por último, el relato que hizo de la sesión de cine a la que asistió en Ifni en 1952: «Asistí a un espectáculo que se me quedó más grabado que ningún otro. En el campamento de tiradores había sesión de cine los lunes y los viernes. La entrada costaba cuatro pesetas. El público era de militares con sus familias y algún civil. Cada cual se acomodaba en la sala como podía, con su silla. Los oficiales jóvenes bromeaban con muchachas bajo la inspección benévola de las mamás, mientras que los chiquillos correteaban y gritaban. La película empezó tras algunos contratiempos técnicos. Era de lo más absurdo que cabía imaginar: pasaba en el Marruecos francés y el contraste entre la fábula pretenciosa de la pantalla, con lo que se veía en derredor, es decir, la vida cotidiana de unos militares españoles en Marruecos mismo, resultaba curiosísimo y no poco dramático. He aquí a la hermosa hija de un emir antifrancés que, en París, va sola a los bailes de lujo, donde encuentra, claro es, al galán: un capitán, al que toma

por golfo o bailarín profesional. Luego éste interviene en la conducción de la princesa a su tierra y en las luchas con el padre de ésta. Todo terminaba en boda. Yo no sé qué pensarían aquellas muchachas, sus novios o cortejos, las mamás y los niños, de aquel producto final de la literatura exótica; pero sí se que yo me fui a la cama con una impresión de caos en la cabeza. ¡Qué mitos e invenciones es capaz de crear el hombre! El paisaje y la vida de Ifni no eran como para pensar en lozanías de supertango» (94).

V.2.15 Gabriel Celaya

Gabriel Celaya puso la nota discordante en la mesa redonda que bajo el título «Cine y literatura» se celebró en el transcurso del Festival de San Sebastián de 1981. El poeta alzó su voz para declarar con su característica cordialidad que «el cine no es serio» si se le compara con las demás artes (95).

Esta falta de aprecio hacia el cine no impidió que en 1957 publicara en su libro *Entreacto* cuatro poemas agrupados bajo el epígrafe *Cine retrospectivo*. Sus títulos son, *Episodios de Judex*, *La Bertini*, *Al Oeste con Tom Mix* y *Charlot* (96). Los cuatro se inspiran, al parecer, en los recuerdos del cine visto durante su infancia y juventud. Reproducimos como muestra el dedicado al mítico Tom Mix:

AL OESTE CON TOM MIX

En la escuela me enseñaban:
Dios es Dios; Dios y dos, cuatro.
«Bárbara», «Ferio», «Dari»
o «Celarent»: demostrado.
Yo protestaba, pensando:
el mundo es ancho, más ancho.

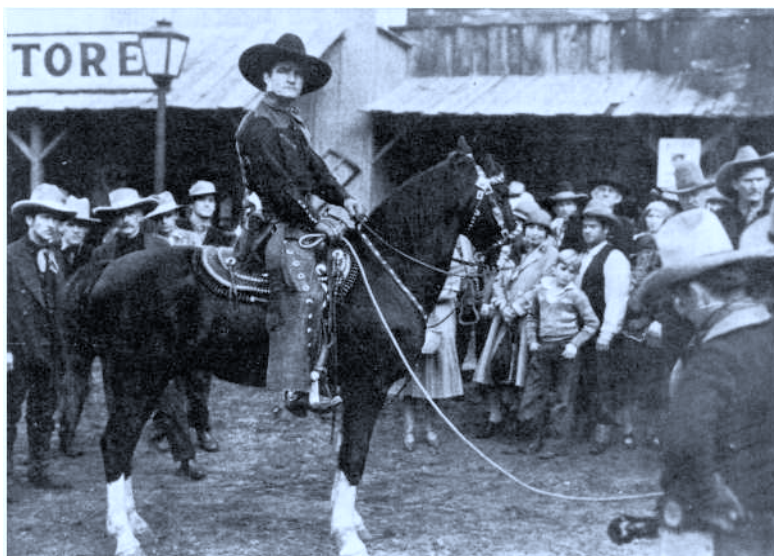
«Al Norte, y al Sur; y al Este
limita con...». Yo, indignado:
al Oeste, con Tom Mix,
el mundo es ilimitado.
Basta tener un revólver,
coraje y un buen caballo.

Ya camina hacia el Oeste
mi corazón, galopando.
Robé a mi padre el revólver,
un paquete de tabaco
y diez duros. Pero ¡diablo!,
¿en dónde venden caballos?

¿Vivo en sueños? No son sueños,
¡oh Tom Mix bien encarnado!
Puedo verte en cuerpo y alma
como un dios aún no nombrado.
La hierba crece y más crece
donde pisa tu caballo.

Cuando Tom Mix pica espuelas,
abre con gloria el espacio.
Cuando Tom Mix se enamora,
yo me siento enamorado.
Cuando Tom Mix hace fuego,
los pieles rojas son blancos.

Yo he vivido con Tom Mix
la verdad de mis diez años.
¡Oh confianza en la aventura!
¡Oh milagro necesario!
En cuanto Tom Mix silbaba.
acudía su caballo.



Tom Mix uno de los más populares héroes del primer tiempo del cine del Oeste

V.2.16. Fernando Savater

Entre 1981 y 1983 Fernando Savater hizo gala de sus conocimientos cinematográficos en la revista especializada *Casablanca*. Parte de estos artículos fueron publicados luego en su libro *Sobre vivir*. Con rigor, profundidad y gran dosis de humor, Savater aplicó su lente de filósofo sobre el *western*, el tiempo cinematográfico y la ética del espectador, sin olvidarse de los problemas del video y de la crítica.

El tema del colonialismo del cine estadounidense fue también objeto de uno de sus artículos. Su postura al respecto no es ciertamente, ni apocalíptica ni tercermundista: «Lo que en cada pueblo es culturalmente peculiar y merece eternizarse, no puede retroceder ante el mestizaje, la impregnación y la confrontación con los complejos culturales dominantes de la época». Claro que Savater tampoco se opone frontalmente a las medidas de contención, aunque sólo sea porque un triunfo demasiado fácil del cine yanqui, supondría su propia degradación creadora: «Ayudar a los cines colonizados es también rescatar lo más digno del colonizador» (97).

También en su faceta de conferenciante el cine estuvo presente. *Las catástrofes en el cine* y *Crítica del gusto filmico* fueron los títulos de las conferencias que dio en San Sebastián en 1983 y 1985 respectivamente.

V.2.17. Literatura cinematográfica en euskera

Al igual que ocurriera con la intelectualidad nacionalista, hasta tiempos relativamente próximos los escritores de expresión euskérica centraron preferentemente su atención sobre el mundo de tradición rural. Esto explica la tardía aparición de referencias cinematográficas en euskera. El primer texto que hemos podido localizar es la crónica descriptiva que Ibon Uribitarte hizo del film *Euzkadi* de Teodoro Ernadorena, tras su estreno en 1933, publicada en el diario nacionalista *Euzkadi* (98).

Las primeras críticas de cine realizadas en euskera llegan de la mano del conocido lingüista Koldo Mitxelena. Entre 1954 y 1961 la revista *Egan*, órgano literario de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, publica sus comentarios cinematográficos (99). También en *Egan* colaboraron como críticos de cine Antonio Arrúe -desde 1955- y Gurutz Ansola -desde 1956-.



Koldo Mitxelena

En 1956 la revista *Euzko-Gogoa* de Bayona publicó una crónica de P. Abalegui sobre el Festival de Cannes, en la que proponía el neologismo *itzalberri* para referirse al *cine*, en lugar del término *zinema* utilizado por Koldo Mitxelena -hoy en uso- o el *ikusken* de Ibon Uribitarte (100).

Con posterioridad hay que citar las revistas *Zeruko Argia* (luego *Argia*) y *Anaitasuna* como publicaciones donde hubo lugar para la crítica de cine. Xabier de Unanue fue el crítico de la primera, mientras que Joseba Sarrionandia colaboró en ambas. En la actualidad Xabier Portugal realiza críticas en euskera en la revista *Punto y Hora*.

Escritores que de modo más o menos esporádico han realizado comentarios cinematográficos en euskera son Xabier Lete, Koldo Larrañaga, Andu Lertxundi, Ramón Saizarbitoria y Santiago Aizarna entre otros.

NOTAS CAPITULO V

(1) J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.23.

(2) Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p.7.

(3) A. Salazar, *¿Hay un arte cinematográfico posible?* «Hermes nº 9-10, septiembre-octubre, 1917.

(4) Según Jon Bilbao *Pro-Dis-Co* se publicó en 1923 (*Cinematografía*, Diccionario de Bibliografía Vasca, T. II, Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, Auñamendi, Bilbao, 1970). Para Manuel Basas *Pro-Dis-Co* comenzó a salir en 1927 (*Catálogo para una hemeroteca de Vizcaya*, «Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», Año XVII, San Sebastián, 1962).

(5) «La Tarde», 9 de enero de 1928.

(6) M.R. Aragón, *Bibliografía cinematográfica española*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1956.

(7) *Ibidem*.

(8) J.M. Caparrós de Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco* (1936-1975), Publicaciones y Ediciones de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 129.

(9) M.R. Aragón *op.cit*.

(10) S.A. Micón, *El museo del cinema*, «Primer Plano», 12 de noviembre de 1944, año V, nº 213. En este artículo Micón da noticia del «Festival Revisionista del Cinema» que él mismo organizó en 1933 con el objeto de mostrar la evolución del cine a partir de una selección de películas.

(11) J.A. Cabero, *op.cit*; p. 314

(12) El documental *Madrid*, sobre la defensa de la capital, fue montado por M. Villegas (R. Gubern, *El cine español en el exilio*, Lumen, Barcelona, 1976, p. 69).

(13) *Ibidem*.

(14) N. Alcocer, *Don Manuel Villegas López, el mejor*, «Reseña», nº 129, noviembre-diciembre de 1980.

(15) Fernando Lara-Diego Galán, *Villegas López, la «nueva cultura»*, «Triunfo», 13 de abril de 1974.

Ordenada cronológicamente esta sería la bibliografía de Villegas López: *El espectador de sombras* (1935), *Arte de masas* (1936), *Hoy, en el cinema español. Posibilidades, problemas soluciones* (1938), *El cine. Magia y aventura del séptimo arte* (1940), *Vida de Sutter* (1941), *El film documental* (1942), *Charles Chaplin, el genio del cine* (1943), *Cine de medio siglo (crónica y crítica)* (1946), *Cine francés* (1947), *Cinema. Técnica y estética del arte nuevo* (1954), *Arte, cine y sociedad* (1959), *El Greco* (1962), *Homenaje a Orson Wells* (1965), *Viaje de estudios* (1965). *El cine en la sociedad de masas* (1966), *El nuevo cine español* (1967), *Arte español* (1969), *Los grandes nombres del cine* (1973), *La nueva cultura* (1981) En 1948 escribió un *Diccionario Universal del Cine* que ha quedado inédito.

(16) M. Villegas López, *El nuevo cine español*, Festival Internacional de Cine de S.S. 1967, pp. 24-25.

- (17) A. Garmendia fue uno de los fundadores del Cine Club Fas de Bilbao y director de la colección de libros de cine editados por el Mensajero del Corazón de Jesús. Publicó los siguientes libros: *Guiando las lecturas y los espectáculos* (Bilbao, 1948), *Educación cinematográfica* (1959), *Estética y ética del cine y Enquiridión cinematográfico*.
- (18) En la bibliografía de autores vascos de Elías Amézaga se da noticia de algunos de sus artículos (E. Amézaga, *Autores vascos* T.I., Ed. Gorka, Bilbao, 1985).
- (19) *Dos boinas*, «Claridades», 17 de enero de 1954.
- (20) I. Tubau, *Crítica cinematográfica española (Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta)*, Ed. Universitat de Barcelona, 1983, p. 40.
- (21) *Ibidem*, pp. 40-43.
- (22) *Ibidem*, P. 203.
- (23) Artículos de A. Eceiza sobre cine vasco: *Bases para la creación del cine vasco* («Egin», 22 de octubre de 1978), *Hacia un cine vasco* («Festival», 14 de septiembre de 1978, nº 6), *Arratsaldeon denori (Buenas tardes a todos)* («Egin», 10 de junio de 1984), *Funciones y difunciones de nuestros festivales de cine* («Ere», 1-8 de febrero de 1980, nº 20), *Recordando el cine cubano* («Mikeldi», 5 de diciembre de 1979).
- (24) M. Unamuno, *La regeneración del teatro español*, en «Obras Completas», Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, T.III, P: 345.
- (25) Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, 1981, p. 124
- (26) M. Unamuno, *La literatura y el cine*, en *En torno a las artes*, A. Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1976.
- (27) R. Utrera, *op. cit.*
- (28) *Ibidem*, P. 16.
- (29) *Ibidem*, p. 128.
- (30) M. Unamuno, *La mosca bicentenario*, en «Obras Completas», Ed. Escelicer, T. XVI, p. 145 (R. Utrera, *op. cit.*, p. 127).
- (31) M. Unamuno, *Cruce de miradas*, «Ahora», 21 de diciembre de 1934, (R. Utrera, *op. cit.*, p. 121).
- (32) H.M. Geduld, *Los escritores frente al cine*, Ed. Fundamentos 1981. p. 12.
- (33) 30 de abril; 4, 14, 21, 28 de mayo; 4, 11, 18, 25 de junio; 2 de julio.
- (34) *Al Hollywood madrileño*, «La Pantalla», 9 de diciembre 1927, nº 4.
- (35) J.M. García Escudero, *Cine español*, Ed. Rialp., Madrid 1962, pp. 121-122.
- (36) *Nuestros novelistas y el cine*, en «La Gaceta Literaria», nº 29, 1927.
- (37) El texto de la conferencia se recogió en «La Gaceta Literaria» (1 de marzo de 1929), en «El Liberal» de Bilbao (28 de febrero de 1929) y al final del libro *El nocturno del hermano Beltrán* (1929). Tanto esta conferencia como el texto anterior figuran íntegros en el libro de Carlos y David Pérez Merinero, *En pos del cinema* (Anagrama, Barcelona 1974).
- (38) R. Utrera, *op.cit.*, pp. 75-80.
- (39) *Ibidem*, P. 57.
- (40) R. de Maeztu, *En las barracas*, «El Pueblo Vasco», San Sebastián 13 de septiembre de 1904.
- (41) R. de Maeztu, *Elproblema del cine*, «Nuevo Mundo», 15 de mayo de 1913.
- (42) R. de Maeztu, *El cine inmoral*, «Diario de Navarra», 25 de abril de 1935.
- (43) R. Utrera, *op. cit.*, p.15.
- (44) E. Amézaga *Los vascos que escribieron en castellano*, Bilbao, 1977. Vol. I, p. 303.
- (45) M. Bueno, *La Meca del Cine. Hollywood*, «ABC», 12 de junio de 1929.
- (46) M Bueno, *El «cine» español y los otros...* «ABC» 18 de mayo 1930.
- (47) M. Bueno, *El cine, ¿es un arte menor?*, «ABC», 4 de abril de 1934.
- (48) M. Bueno, *El «Cine» nacional*, «ABC», 27 de julio de 1932.
- (49) M. Bueno, *El «Cine» y la mujer*, «ABC», 22 de julio de 1933.
- (50) J.M. Salaverría, *Cinematógrafo, folletín y libros de caballería*, «El Pueblo Vasco» de Bilbao, 15 de abril de 1919.
- (51) «La Gaceta Literaria», nº 43, 4 de octubre de 1928.
- (52) J.M. Salaverría, *Perspectivas cinematográficas*, «El Pueblo Vasco», Bilbao, 19 de septiembre de 1929.

- (53) J.M. Salaverría, *España en el cine*, «El Pueblo Vasco», Bilbao, 29 de enero de 1924.
- (54) R. Sánchez Mazas, *El Cinematógrafo. Linterna mágica. Notas dispersas*, «ABC», 3 de abril de 1929.
- (55) R. Sánchez Mazas, *Una sesión en el Urania Super-Cinema*, «ABC», 10 de abril de 1929.
- (56) J.M. García Escudero, *op. cit.*, p. 177.
- (57) *El Sol*, 12 y 18 de septiembre de 1925.
- (58) L. Araquistain, *¿Una película difamatoria?*. «El Sol», 26 de abril de 1926.
- (59) L. Araquistain, *Una película española*, «Popular Film», 1929. Sobre las relaciones del cine y el teatro Araquistain escribió *La cinematografía española*, «El Sol», 8 de abril de 1926.
- (60) J. de Eizaguirre, *Euzkadi en cine*, «El Día», 27 de diciembre y «Euzkadi», 28 de diciembre de 1933.
- (61) J. de Arteche, *La ilusión de Gipuzko-Buru-Batzar*, «Euzkadi», 5 de diciembre de 1933. En 1969 Arteche saludó también el estreno de *Ama Lur* (*Ama Lur*, «Zeruko Argia», 4 de agosto de 1968).
- (62) J. Aitzol, *La película Euzkadi*, en «Euzkadi», 29 de diciembre de 1933 (también «El Día» publicó este artículo en idéntica fecha). El entusiasmo de «Aitzol» por el régimen nazi tenía unos límites bastante precisos. Ver al respecto A. Elorza, *Ideologías del nacionalismo vasco*, L. Haramburu, San Sebastián, 1978, pp. 311-315.
- (63) F. de S., *La película Euzkadi. Comentarios, ideas, iniciativas*, «Euzkadi», 30 de diciembre de 1933.
- (64) F. de S., *Del renacimiento vasco. Euzkel Ikuskin*, «Euzkadi», 18 de enero de 1934.
- (65) S. Arana, *De fuera vendrá...* (notas, apéndices y estudio histórico-crítico de J. L. Granja), Haramburu, 1982, San Sebastián, p. 235.
- (66) A. Urrestarazu, *Euskal-gogo-lantze edo euskal-kultura*, «Euskal Batzar Orokorra. Congreso Mundial Vasco, 25 aniversario», Gobierno Vasco, 1981, p. 334.
- (67) Desperdicio y Asterisco, *De compras con mi mujer*, Bilbao 1927.
- (68) J.M. Iribarren, *Navarrerías*. Ed. Gómez, Pamplona, 1956, p. 61. Sobre el cine en Tudela, Iribarren escribió también en *Estampas tudelanas* (Ed. Aranzadi, Pamplona 1971).
- (69) F. Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, p. 197.
- (70) Ver al respecto, F. Aranda, *op. cit.* p. 102 y J. Larrea, *Considerando a Vallejo frente a las penurias y calamidades de la crítica. I*, «Aula Vallejo», Universidad Nacional de Córdoba, 1967, pp. 320-322.
- (71) J. Larrea, *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, «Cuadernos Americanos», mayo-octubre 1944 (recogido en J. Larrea, *Apogeo y mito*, Ed. Nueva Imagen, Méjico, 1983, p. 148).
- (72) J. Larrea, *Ilegible, hijo de flauta. Complementos circunstanciales*, «Vuelta», febrero de 1980, Méjico.
- (73) El guión tal y como quedó en 1957 con los añadidos de J. Larrea y su hija Luciane se publicó parcialmente en el citado número de *Vuelta*, completándose en el siguiente número.
- (74) L. Buñuel, *Obra literaria (Introducción y notas de A. Sánchez Vidal)*, El Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 286-91. En este libro se publica la versión del guión de 1947. Sobre *Ilegible hijo de flauta*, ver también D. Bary, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea* (Pre-Textos, Valencia, 1984), L. Buñuel, *Mi último suspiro* (Plaza&Janés, Barcelona, 1982, p. 194) y A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel* (Ed. J.C., Madrid, 1984, p. 316).
- (75) J. Larrea, *Ilegible hijo de flauta. Complementos circunstanciales*, «Vuelta», febrero de 1980. El guión comercial era *Mi huérfano jefe* (A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, Ed. J.C. Madrid 1984, p.122).
- (76) J. Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Hórdago, San Sebastián, 1984, p. 24.
- (77) J. de Arteche, *Nuestra película*, «La Voz de España», 25 de septiembre de 1955.
- (78) J. Oteiza, *op. cit.* p. 126. Oteiza alude a la fallida gestación de Acteón en *Ejercicios espirituales en el túnel*, p. 141, y en el libro de Miguel Pelay Orozco, *Oteiza* (Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 502). Grau dio su versión al respecto en «Nuestro Cine» (nº 73, mayo de 1968, p. 14).
- (79) J. Oteiza, *op. cit.*, p. 127.
- (80) M. Pelay Orozco, *Oteiza*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, pp. 590-591.

- (81) *Ibidem*, p. 134.
- (82) J. Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*, pp. 185-193 y 176-186.
- (83) *Ibidem*, p. 175.
- (84) M. Pelay Orozco, *op. cit.*, p. 420.
- (85) El mencionado texto carece de título y es probablemente el extracto de una entrevista con Oteiza (*Euskal Zinemaren I Ihardunaldiak*. Cine Club Jaiki, Basauri, Mayo, 1976).
- (86) J. Oteiza, *Quosque tandem...!* Ed. Txertoa, San Sebastián, 1971, Apartado 88.
- (87) A. Moya, *Nicolás de Lekuona. Obra fotográfica*, Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982, p. 43.
- (88) *Ibidem*, p. 83.
- (89) Julio Caro Baroja, *Los Baroja*, Taurus, 1972, p. 487.
- (90) *Entrevista con J. Caro*, «El Diario Vasco», 8 de agosto de 1979. Sobre los gustos y cultura cinematográficos de Julio Caro, ver también Julio Caro Baroja, *Sobre una presidencia problemática*, «Ere» (Especial Festival), nº 1, 13-20 septiembre de 1979.
- (91) L. Ubetagoyena, *J. Caro Baroja, presidente*, «Unidad», 20 de julio de 1979.
- (92) J. Caro Baroja, *Festival y democracia*, «Festival», nº 1, 8 de septiembre de 1979.
- (93) *Diario Vasco*, 5 de junio de 1984 y 20 de septiembre de 1984.
- (94) Julio Caro Baroja, *op.,cit.*, p. 524.
- (95) V. Molina Foix, *Cine y Literatura. Diálogos de camelistas*, «Fotogramas», noviembre de 1981. pp. 14-15.
- (96) G. Celaya. *Poemas completas*, V.3. pp. 231-235, Ed. Laia, Barcelona, 1978.
- (97) F. Savater, *Sobre vivir*, Ariel, Barcelona 1983, p. 247-248. Savater escribió también un extenso prólogo para la edición del guión de *El espíritu de la colmena* (V. Erice-A. Fernández Santos, *El espíritu de la colmena*, Ed. Querejeta, Madrid 1976).
- (98) I. Uribitarte, *Euzkadi*, en «Euzkadi», 29 de diciembre de 1933.
- (99) El Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, publicó en 1981 una recopilación de sus críticas: *Denbora bateko zinema paperak*.
- (100) Abalegi'ko P., *Yolasak benaz*, en «Euzko Gogo», 1956, noviembre-diciembre. La justificación del término *itzalberri* aparece en la página 120.

VI. APORTACION VASCA A LAS DISTINTAS CINEMATOGRAFIAS

La inexistencia de una industria del cine en el País Vasco, hizo que los talentos artísticos o técnicos interesados en el séptimo arte, buscaran acomodo en otras tierras. A consecuencia de ello, la modesta aportación vasca al cine mundial ha de rastrearse -hasta tiempos recientes cuando menos- fuera de los límites de la geografía de Euskadi. Como es lógico las cinematografías más receptivas fueron la española y la francesa.

VI. 1. PRODUCTORES

Aún cuando quedan por clarificar muchas cuestiones relativas a la actividad de los vascos en el terreno de la producción fuera de Euskadi, hay algunos nombres que pueden ser mencionados.

Edouard Harispuru desarrolló una dilatada actividad en el cine francés tanto en el sector de la producción como de la distribución y la exhibición. Entre 1919 y 1956 participó desde diversos puestos directivos en la producción de cerca de un millar de películas.

Otro vasco-francés, el actor Clement Duhour, también probó suerte en la producción francesa posibilitando la realización de tres gigantescos frescos históricos de Sacha Guitry: *Si Versailles m'était conté* (1954), *Napoleón* (1955) y *Si Paris m'était conté* (1956).

El navarro Miguel Machinandiarena tuvo al parecer un destacado papel en la producción argentina de los años 40 con la fundación de los Estudios San Miguel (1).

Dentro del cine español de posguerra habría que tener presente la actividad de Miguel Mezquiriz y de Francisco Ariza fundador con Ignacio Iquino de la productora barcelonesa Emisora Films.

Pero el más destacado productor que ha dado el País Vasco es sin duda Elías Querejeta. Desde 1963 la «fábrica Querejeta» no ha dejado de lanzar



El espíritu de la colmena producción Querejeta dirigida por Víctor Erice. Concha de Oro en el Festival de San Sebastián de 1973.



Henry Rousell con Raquel Meller, protagonista de *Violetas imperiales*.

obras de notoria calidad cinematográfica. Entre sus producciones se incluyen además de la mayor parte de las filmografías de Carlos Saura y Jaime Chávarri, las obras maestras de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) y *El Sur* (1983).

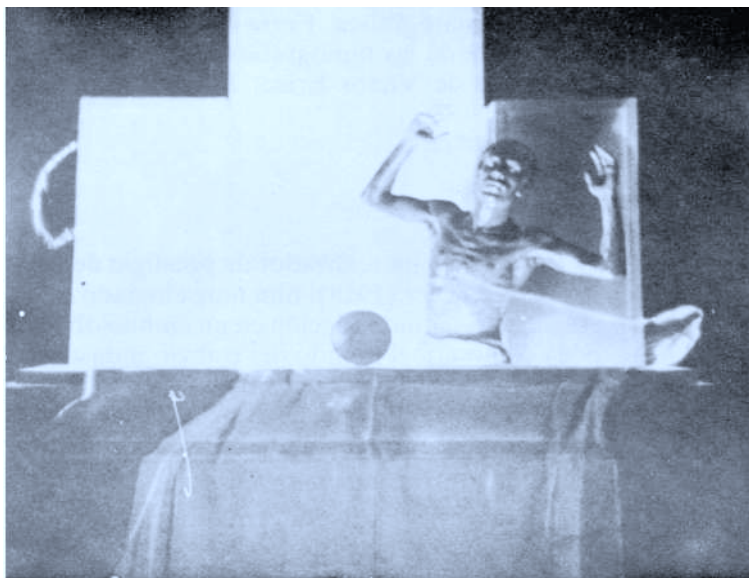
VI. 2. DIRECTORES

El bayonés Henry Rousell fue un realizador de prestigio dentro del cine mudo francés. En *L'Ame de bronze* (1918), film muy elogiado en su día por Louis Delluc, tuvo el acierto de situar la acción en un ámbito olvidado por el cine francés de la época como era el mundo del trabajo industrial. Rousell tuvo luego un éxito comercial con *Violetas imperiales* (1923) con Raquel Meller como protagonista. El resto de su obra, a excepción de la disparatada comedia *Arlette et ses papas* (1939) -su penúltimo film-, no parece ofrecer interés (2).

Harry d'Abbadie d'Arrast es con certeza el más importante director de cine de estirpe vasco-francesa. Incomprensiblemente, pese al indudable valor de sus películas, no se ha publicado todavía ningún estudio acabado sobre su vida y su obra (3). Hijo del aristócrata y conocido vascófilo Antoine D'Abbadie, Harry d'Abbadie d'Arrast, se introdujo en Hollywood gracias a su amistad con el realizador norteamericano George Fitzmaurice. Después de trabajar como ayudante de dirección en *Una mujer de París* (1923) y *La quimera del oro* (1925) de Charles Chaplin, dirigió para la Paramount en-



Hilda Moreno en *La travesía molinera* de Harry d'Abbadie d'Arrast



Al Hollywood madrileño de Nemesio M. Sobrevila.

tre 1927 y 1933 unas cuantas comedias en la línea de Ernst Lubitsch, que Fritz Lang no dudó en situar «entre las más deliciosas películas de toda la historia del cine». Tras abandonar los Estados Unidos -al parecer por sus fricciones con los productores-, realiza en España *La traviesa molinera* (1935), película de la que no se conserva ni negativo ni copia alguna. Charles Chaplín, respondiendo a una encuesta realizada en Nueva York sobre las mejores películas de la historia del cine, dio un solo título: *La traviesa molinera* (4).

Otro director injustamente olvidado es Nemesio Manuel Sobrevila. Este polifacético arquitecto bilbaíno realizó en Madrid dos largometrajes que se cuentan entre los escasos films españoles de los años veinte que pueden ponerse en conexión con el cine experimental que se hacía en Europa. *El sexto sentido* (1926) vino a ser una caricaturización de la ingenua visión que algunos teóricos de la vanguardia cinematográfica tenían respecto a las posibilidades de la cámara en la captación de la realidad. Con *Lo más español* o *Al Hollywood madrileño* (1928) Sobrevila quiso -al parecer- sugerir algunas vías de desarrollo para el cine español, mofándose al mismo tiempo del uso que ese cine hacía del costumbrismo. Ninguna de las dos películas pudieron exhibirse comercialmente aún cuando se proyectaron en sesiones privadas que dieron lugar a intensos debates entre los profesionales (5).

El también bilbaíno Sabino A. Micón fue además de crítico de cine y promotor destacado del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en 1931, director de varios largometrajes entre 1921 y

1949. En su filmografía destaca *Historia de un duro* (1927), película de corte experimental en la que se narran los avatares de una moneda que va pasando de mano en mano sin que aparezcan, en ningún momento, rostros humanos (6).

La mayor floración de realizadores de origen vasco tuvo lugar sin embargo en los años 60. Javier Aguirre, Ramón de Vargas, Antonio Eceiza, Víctor Erice, Antonio Mercero, Jesús Yagüe, Pedro Olea, Eloy de la Iglesia, Iván Zulueta, y Chumy Chúmez debutan en dicha década.



Historia de un duro de Sabino A. Micón.

Pío Caro Baroja comenzó su actividad como documentalista mediados los años 50 en Méjico, pero es en los 60 cuando intensifica su labor instalándose en Madrid donde trabaja para el segundo canal de Televisión Española y pone en funcionamiento su propia productora, Documentales Artísticos. Dentro del documental Pío Caro -con ayuda en los guiones de su hermano Julio- ha mostrado especial interés por la etnografía. En su filmografía, compuesta sobre todo por cortometrajes, abunda el tema vasco: *El Carnaval de Lanz* (1964), *El País Vasco* (1966), *El Valle del Iraurgi* (1966), *Deportes vascos* (1966), *Bertsolaris* (1967), *La Javierada* (1968). De los films financiados por la Institución Príncipe de Viana y del largometraje *Gipuzkoa*, ya se habló en el capítulo III. Otra vertiente vasca en la filmografía de Pío Caro es la formada por los títulos basados en la vida o la obra de su tío Pío Baroja: *La última vuelta del camino* (1965), *El País Vasco de Pío Baroja* (1967), *La sima* (1968), *El mayorazgo de Labraz* (1984), *Baroja a través de Baroja* (1984).



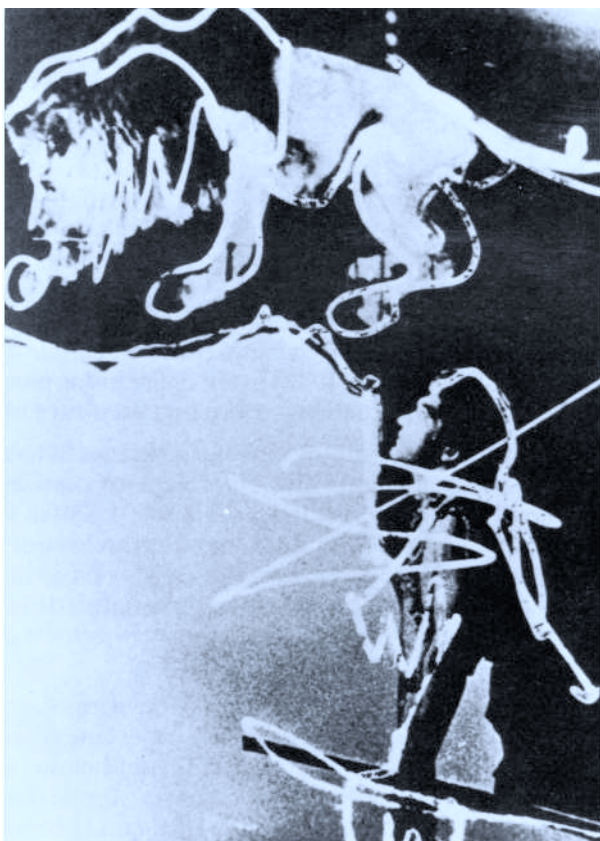
El País Vasco de Pío Baroja de Pío Caro Baroja



Esperanza Roy en *Vida perra* de Javier Aguirre.

Tras una intensa actividad cineclubista y después de realizar algún que otro ensayo amateur en San Sebastián, Javier Aguirre inicia con *Tiempo 2* (1961) una prolífica trayectoria dentro del cortometraje experimental. Para Aguirre el corto es un medio con el que investigar en torno a los conceptos de tiempo, espacio y percepción. Su reflexión entronca de manera directa con algunos de los problemas presentes en el arte contemporáneo, como son los relativos a la obra abierta, la aleatoriedad, la objetividad absoluta, la manipulación del espectador, la participación, la integración de las artes, etc. (7). Entre los cerca de 70 cortometrajes realizados cabe mencionar quizás, *Espacio 2* (1961), *Vizcaya 4* (1963), *Fluctuaciones entrópicas* (1970) y *Uts cero* (1970). Como uno de sus más sólidos trabajos hay que considerar también *Vida perra* (1982), su primer largometraje experimental.

El resto de la obra de Aguirre está compuesto -salvo alguna excepción- por largometrajes abiertamente comerciales, carentes de toda pretensión artística.



La derrota de Samotracia de Ramón de Vargas.



De cuerpo presente de Antonio Eceiza, con Carlos Larrañaga

Más corta en títulos aunque igualmente interesante, resulta la andadura experimental de Ramón de Vargas. Este pintor vizcaíno interesado por la fotografía y los medios audiovisuales, realizó sus primeras películas hacia 1960 en París. En *Canción agria* (1962) pinta directamente sobre el celuloide. La manipulación signíca y pictórica de materiales ya dados, es un recurso expresivo que utiliza a menudo. Otros films como *El cantar de los cantares* (1977) o *La derrota de Samotracia* (1982) están concebidos para ser respectivamente proyectados sobre un cuadro y sobre una escultura blanca.

Tras una considerable labor en los cineclubs de San Sebastián Antonio Eceiza realiza en colaboración con Elías Querejeta los cortometrajes *A través de San Sebastián* (1961) y *A través del fútbol* (1963). Entre 1963 y 1969 dirige cuatro largometrajes producidos por Querejeta en los que se evidenciaba la huella de la *Nouvelle Vague*. *De cuerpo presente* (1965) fue el título mejor acogido por la crítica. En 1977 antes de hacerse cargo de la serie *Ikuska*, realiza en Méjico dos films de escasa entidad: *El complot mongol* y *Mina, viento de libertad*.

Antonio Mercero comenzó a trabajar para Televisión Española en 1964 alcanzando un gran éxito con *La cabina* (1972). En el cine su mayor logro artístico y comercial es *La guerra de papá* (1977), adaptación de un relato de Miguel Delibes. Tanto en cine como en televisión Mercero manifiesta una particular sensibilidad por los temas relacionados con la infancia, la juventud y los problemas generacionales. El tono de realismo poético de sus films y programas de TV, se alterna o conjuga con incursiones en lo fantástico.



La guerra de papá de Antonio Mercero.



Iciar Bollain en *El Sur* de Víctor Erice.



Amparo Muñoz y Patxi Andión en *La otra alcoba* (1976) de Eloy de la Iglesia



Eusebio Poncela en *Arrebato* de Yván Zulueta.

Dos largometrajes, dos obras maestras. El balance artístico de Víctor Erice, no puede ser más satisfactorio. Después de realizar uno de los tres episodios (mediometrajes) que componían *Los desafíos* (1969), dirige *El espíritu de la colmena* (1973), y *El Sur* (1983), dos películas que figuran por derecho propio en la historia del cine español y que merecerían formar parte en la antología del mejor cine europeo. Pocas veces ha sido igualada la intensidad mágica y poética de los mundos intimistas creados por Erice en dichos films.

En las antípodas de la exquisitez y sutileza de Erice se encuentra el cine popular y rotundamente panfletario de Eloy de la Iglesia. En los últimos tiempos De la Iglesia ha mitigado un tanto su contundencia maniquea -que no sus crudezas visuales y argumentales- y se ha acercado con *El Pico* (1982) a la problemática vasca, presente en buena parte de sus anteriores películas en forma de pequeñas alusiones colaterales.

Iván Zulueta debuta con *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969), un musical realizado en colaboración con Jaime Chávarri que supone un fracaso comercial. A lo largo de los años 70 realiza -frecuentemente en formato super-8- una veintena de películas de corte *underground* que raramente se han podido ver en público pese al gran interés que presentan. Según Eugeni Bonet y Manuel Palacio el *principio collage* y el procedimiento de refilmación constituyen los principios organizativos que rigen la mayor parte de su obra (8). El reconocimiento del público y de la crítica le llegó con *Arrebato* (1980), alucinante largometraje en el que pudo aplicar métodos experimentales utilizados en sus anteriores películas.



Tormento de Pedro Olea, con Ana Belén y Francisco Rabal.



Lola Gaos en *Dios bendiga cada rincón de esta casa* de Chumy Chúmez

En una línea más ortodoxa Pedro Olea lleva realizados diez largometrajes, la mayoría de los cuales presentan una notable dignidad formal. Comenzó trabajando para TVE mediados los sesenta -*La ría de Bilbao* (1966) y *Diez melodías vascas* (1971), prueban que su apego a los temas locales no es cosa de ayer- y tuvo su primer acierto cinematográfico con *El bosque del lobo* (1969). Luego vendrían *Tormento* (1974), su obra más aplaudida y *Akelarre* (1984), película que marca su incorporación al cine vasco. Tal como señalan Angel Pérez Gómez y José Martínez Montalbán, el cine de Olea fluctúa entre el realismo crítico y el fantástico y tiene como temática más recurrente la opresión del individuo por fuerzas sociales que le impiden vivir en libertad (9).

José María González Castrillo, alias Chumy Chúmez, también mostró su interés por los medios audiovisuales trabajando como guionista y realizador del cine y televisión. Además de varios cortometrajes realizados en torno a 1970 Chumy Chúmez ha dirigido dos largos que cabe situar en la onda sarcástica de su humorismo gráfico. *Dios bendiga cada rincón de esta casa* (1977), ha sido hasta el momento su mayor éxito.

Figura destacada del cine francés es la biarrota Yannick Bellon. Su talento creador se manifestó ya a finales de los años cuarenta, con el documental de cortometraje *Goemons*. A éste siguieron otros cortos de gran valor, pero es en los años 70, cuando comienza a ser conocida por un público más amplio, gracias a sus largometrajes de ficción adscritos con frecuencia a la defensa de las tesis feministas. Este es el caso, por ejemplo, de *La femme de Jean* (1973) y de *L'amour violé* (10).



L'amour violé (1977) de Yannich Bellon

VI.3. ACTORES

La nómina de actores nacidos en el País Vasco que han aportado su talento artístico a las diferentes cinematografías resulta bastante extensa. Aquí se pretende tan solo dar una pequeña reseña de los más destacados.

Aún cuando los datos disponibles sobre la biografía de Fernand Guillaume no son muy explícitos, parece que su nacimiento en Bayona fue un hecho meramente casual. Este célebre actor y director del cine cómico italiano de los años 10, conocido como Polidor o Tontolini y considerado como precedente directo del humorismo de René Clair y de Toto, era miembro de una renombrada familia de artistas de circo franco-italiana. En 1920 Guillaume abandonó el cine para retornar diez años después como actor secundario. Fellini contó con él para interpretar pequeños papeles en *Las noches de Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1959) y en *Boccaccio 70* (1962). También Pasolini se sirvió de Guillaume para hacer *Accatone* (1961).

Un actor de carácter, nacido en Motrico y forjado en la aventura americana, fue Juan de Landa. Comenzó su carrera cinematográfica en los Estados Unidos, tomando parte en las producciones en castellano que allí se realizaron en los años 30. Su popularidad comenzó con *El presidio* (1931). La versión original en inglés de este film tuvo como protagonista al gran Wallace Beery quien realizó una actuación que en las versiones rodadas en otros idiomas sólo Juan de Landa pudo emular (11). En 1933 reanudó su carre-



Juan de Landa en Oro nero (1942) de Enrico Guazzoni.



Conchita Montenegro.

ra en España para marchar a Italia en 1939 donde desarrolló la parte más importante de su carrera. Particularmente notable fue su intervención como uno de los principales actores de *Ossessione* (1942) de Luchino Visconti, el que ha sido considerado por algunos historiadores como el primer gran film del neorrealismo. A partir de 1947 Juan de Landa trabajó alternativamente en los cines italiano y español.

Conchita Montenegro fue también una actriz con carrera y prestigio internacional. Su éxito como protagonista en el film francés *Le femme et le pantin* (1929) de Jacques Baroncelli le permite trasladarse a Hollywood donde después de intervenir en algunas producciones en castellano de la Metro Goldwyn Mayer, interpreta un buen número de películas rodadas en inglés como *Prohibido* (1931) de W.S. Van Dyke o *Receta para la felicidad* (1934) de David Butler. En la segunda mitad de los años 30 trabaja en Francia a las ordenes de Robert Siodmack (*La vie parisienne*, 1936) y de Jacques Becker (*L'Or du Cristobal*, 1939) dando por concluida su carrera mediados los años 40 después de actuar en varios films italianos y españoles. Según la opinión de Emilio Sanz de Soto «no se puede decir que Conchita Montenegro fuera una gran actriz, pero su singular personalidad se nos apareció siempre con ese halo de elegancia, en ese brillo poético, que a la hora del recuerdo, comprobamos que irradiaron contadísimas estrellas del cine» (12).

Al igual que ocurriera con Ferdinand Gillaume, los nexos vasco-franceses de Martine Carol no parece que fueran muy sólidos: La que luego sería encarnación de la estética femenina francesa de los años 50 se instaló desde muy joven en París. Sin ser una actriz de extraordinaria valía -su populari-



Martine Carol en *Lola Montes* de Max Ophüls.

dad fue sobre todo una resultante del *Star-system* de la época-sus interpretaciones rayaron a gran altura en *Lola Montes* (1955) de Max Ophuls y en *Vanina Vanini* (1961) de Roberto Rossellini (13).

Tampoco Luis Mariano fue un gran actor de cine, pero su condición de ídolo de masas le convierte en figura de obligada referencia. Luis Mariano se convirtió en galán del cine francés una vez alcanzada la popularidad como «rey de la opereta» en la segunda mitad de los años cuarenta. Buena parte de las cerca de veinte películas protagonizadas por él, son adaptaciones de las operetas que previamente había hecho triunfar en el Teatro Chatelet de París y que en su mayoría estaban compuestas por el músico vasco-francés Francis López. A través de estas películas -frecuentemente realizadas en coproducción hispano-francesa-, Mariano alcanzará la popularidad en España en los años 50. Aún cuando la «andaluzada» fue la temática predominante en estos films (*El sueño de Andalucía* -primero de sus éxitos cinematográficos-, *La Bella de Cádiz*, *Las aventuras del Barbero de Sevilla*, etc.), Mariano tuvo ocasión de calarse la boina vasca en *Fandango* (1948) y *El cantor de México* (1956). Precisamente su primera aparición en las pantallas fue en calidad de anónimo componente de la coral *Eresoinka* en el film *Ramuntcho* (1937) de René Barberis.



Luis Mariano en *Cargaison clandestine* (1947) de Alfred Rode.

En el caso de Alfredo Landa la popularidad resultó compatible con el talento interpretativo. Landa tuvo la oportunidad de poner a prueba sus dotes de actor participando en más de 40 comedias que el T.E.U., grupo de teatro independiente de San Sebastián, puso en escena en los años 50 (14). Su carrera cinematográfica comenzó en 1962 en Madrid, convirtiéndose en pocos



Alfredo Landa en *El crack* (1981) de José Luis Garci.

años en uno de los actores más taquilleros del cine español. Desgraciadamente, hasta el giro cualitativo de *El puente* (1976) de Juan Antonio Bardem, la práctica totalidad de las numerosas películas en las que tomó parte, pertenecieron al subgénero cinematográfico que se denominó comedia de consumo. *No desearás al vecino del quinto* (1970) fue comercialmente hablando la más exitosa de sus películas. A partir de *El puente*, Landa comenzó a ser algo más que el actor representativo -supuestamente representativo- del español medio y de sus represiones eróticas. Su talento dramático se vio confirmado en varias películas dirigidas por José Luis Garci, alcanzando su cénit -premio en Cannes incluido- en *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus.

La lista de los actores nacidos en el País Vasco que trabajaron y/o trabajaron para el cine español o francés quedará más completa con los siguientes actores: Henry Rousell, Ricardo Puga, Carmen Larrabeiti, Mariana Larrabeiti, Clement Duhour, Michel Etcheverry, Blanca de Silos, Raúl Cancio, Concha Catalá, Joaquín Roa, Blanca Suarez, Camino Garrigó, Tomás Blanco, Pierre Richard, Pedro Osinaga, Paula Martel, Francisco Javier Martín «Blaki», Fernando Cebrián, Jesús Aristu, Mary Begoña, Sergio Mendizábal, Ramón Repáraz, Robert Etcheverry, Félix Rotaeta, Patxi Andión, Iñaki Miramón, Imanol Arias, José Manuel Gorospe, Xabier Elorriaga, Elene Lizarralde, Iñaki Aierra, Patxi Bisquert (15).



Los Bocheros con Esther Williams y John Cerol durante el rodaje de *Fiesta* (1947) de Richard Thorpe. En esta producción Metro Goldwyn Mayer, Los Bocheros cantaban en euskera y mantenían un corto diálogo.

VI.4. GUIONISTAS

Sin demasiada fortuna el crítico y teórico del cine Manuel Villegas López trabajó como guionista y argumentista tanto en Argentina como en España entre 1943 y 1971. Al final de su vida Villegas López manifestó su insatisfacción por la labor desarrollada en este campo: «Hubiese querido hacer unos guiones que se respetasen durante el rodaje. Todo lo contrario de lo que me ha sucedido» (16).

También en los años 40 debutaron como guionistas Antonio Abad Ojuel, José Luis Azcárraga -su guión *Botón de Ancla* conoció tres versiones cinematográficas- y Rafael García Serrano, pero ninguno de los tres alcanzó el éxito de Jesús María de Arozamena. Los guiones de Arozamena dieron origen a películas de amplia aceptación popular. Su éxito más sonado fue *El último cuplé* (1957) escrito en colaboración con Antonio Mas-Guindal. Desde entonces escribió numerosos guiones algunos de los cuales ofrecieron pintorescas pinceladas vascas: *Carmen de Ronda* (1959) y *La reina de Chantecler* (1963).

Dando un salto generacional -cualitativamente positivo en términos generales- tenemos los nombres de Elías Querejeta, Antonio Eceiza, Santiago San Miguel, Gonzalo Goikoetxea -colaborador asiduo de Eloy de la Iglesia- y Chumy Chúmez.

Más esporádicamente trabajaron como guionistas, Ignacio Aldecoa -de su colaboración con Mario Camus surgió *Young Sánchez* (1964)-, Víctor Erice, José Luis Egea, Juan Carlos Eguillor y José Luis Olaizola. A los guiones escritos por Pío Baroja, Juan Larrea, Nicolás Lekuona y Jorge Oteiza, ya se hizo referencia en el capítulo V.

VI.5. OPERADORES

El donostiarra Carlos Pahissa comenzó a trabajar como *cameraman* en 1919 cuando sólo contaba 16 años. Tanto en el cine mudo como en el sonoro, fueron muchas las películas filmadas por él. Destacaremos los títulos que rodó a las órdenes de Florián Rey: *El cura de aldea* (1926), *El pilluelo de Madrid* (1926), *Aguilas de acero* (1927), *El novio de mamá* (1939) y *Eramos siete en la mesa* (1942). Colaboró también en *La hermana San Sulpicio* (1934) de Florián Rey y en *Salomón y la reina de Saba* (1958) de King Vidor.

Como ya quedó dicho el operador Javier Aguirresarobe fue-y es-una figura capital en el nuevo cine vasco. Ello no le ha impedido tomar parte, ocasionalmente, en largometrajes españoles como *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978) de Fernando Colomo, *Que nos quiten lo bailao* (1983) de Carles Mira, *Jardin secreto* (1983) de Carlos Suarez y *El pico-2* (1984) de Eloy de la Iglesia.

Hagamos por último una mención a Teodoro Roa, operador prematuramente fallecido, conocido sobre todo por su trabajo para Televisión Española al servicio del naturalista Félix Rodríguez de la Fuente.



Carlos Pahissa (1º por la izq.) y Florián Rey (con sombrero) recorrieron a lomos de burro la provincia de Salamanca para elegir los exteriores de *El lazarrillo de Tormes* (1925).

VI.6. MUSICOS

La aportación a la música de cine es particularmente notable. Buena parte de los mejores músicos de este país han escrito partituras cinematográficas.

En los años 30 el navarro Fernando Remacha, compuso música ilustrativa para tres películas de Filmófono: *La hija de Juan Simón* (1935), *Don Quintín el Amargao* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936). En esta última colaboró el también músico Juan Tellería.

Más extensa fue la actividad de Jesús García Leoz. Entre 1936 y 1952, escribió la música de casi un centenar de películas. Destaquemos algunos títulos: *Sinfonía vasca*, *Abel Sánchez*, *Botón de ancla*, *Surcos*, *Esa pareja feliz*, *Bienvenido Mister Marshall*, *El abanderado*, *Las inquietudes de Shanti Andía*, *Ronda española*.

El maestro Pablo Sorozábal puso música a tres películas: *Jai-Alai* (1940), *Marcelino pan y vino* (1954) y *María matricula de Bilbao* (1954). Según Fer-



Jesús García Leoz.



Jesús Guridi.

nando Vizcaíno Casas fue a través de *Jai-Alai* como se popularizó su célebre canción *Maite* (17).

Al igual que Sorozábal, Jesús Guridi tuvo su vínculo inicial con el cine en la postguerra. Desde 1939 a 1960 escribe 16 partituras musicales. Entre ellas: *Marianela* (1940), *Los hijos de la noche* (1939), *El emigrado* (1947) y *Amaya* (1952). En las dos últimas, tuvo ocasión de jugar con elementos del folklore vasco (18). Tomás Garbizu y Francisco Escudero hicieron lo propio en *Diez fusiles esperan* (1958).

El compositor vasco-francés Francis López, estuvo también muy en contacto con el mundo del cine. A *Quai des orfèvres* (1947) de Henri-Georges Clouzot, siguieron muchos otros títulos entre los que se encuentran las adaptaciones cinematográficas de las exitosas «operetas, gran espectáculo» que tuvieron por protagonista en el cine y en el escenario a Luis Mariano.



Luis de Pablo organista en *El jardín de las delicias* (1969) de Carlos Saura.



Carmelo Bernaola.

Con Luis de Pablo llegó nueva savia musical al cine español. Tras realizar a finales de los 50 varios trabajos para el cine industrial, realiza en 1961, dos experiencias inéditas en España, componiendo música electrónica para *Espacio-2* de Javier Aguirre y música concreta para *A través de San Sebastián* de Antonio Eceiza y Elías Querejeta. A partir de entonces escribe abundante música de cine para las producciones de Querejeta. Su firma se halla presente en buena parte de la obra de Antonio Saura y de Antonio Eceiza. Otros títulos: *La busca*, *España insólita*, *Habla mudita*, *A un Dios desconocido*, *Los desafíos*, *El espíritu de la colmena* (19).

Carmelo Bernaola es otro compositor que tiene en su haber una brillante contribución al cine español. Desde *Diálogos de paz* (1963) de Font Espina, son más de 100 las bandas musicales realizadas por él. A títulos como *Juguetes rotos*, *Nueve cartas a Berta*, *Urtain el rey de la selva o así*, o *Si volvemos a vernos*, han de sumarse la mayor parte de las películas realizadas por Pedro Olea (20). En 1983 Bernaola escribió una partitura para *Y el mundo marcha* (1928), la obra maestra de King Vidor (21).



Pedro Larrañaga protagonista de *Zalacaín el aventurero* de Francisco Camacho.

VI.7. OBRAS DE ESCRITORES VASCOS LLEVADAS AL CINE

Hasta el presente sólo la literatura vasca de expresión castellana ha sido objeto de adaptaciones cinematográficas (22). Las prestigiosas plumas de Pío Baroja y Miguel de Unamuno han sido las que han inspirado un mayor número de películas.



La busca de Angelina Fons.



La tía Tula de Miguel Picazo.

Nemesio Manuel Sobrevila fue el primero en adaptar una obra de Pío Baroja. Uno de los siete *sketchs* que componían *Al Hollywood madrileño* (1928) se basaba en su pieza teatral *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (23). Inmediatamente después, en 1929, llega la primera versión de *Zalacaín el aventurero*. Este film de Francisco Camacho debió tener una gran calidad cinematográfica -la Metro Goldwyn Mayer, adquirió los derechos de exhibición-, pero lamentablemente, al igual que ocurre con el film de Sobrevila, no se ha conservado copia alguna.

Ya en tiempo del sonoro Antonio Ruiz Castillo rodó de un modo un tanto acartonado *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946) y Juan de Orduña realizó una segunda versión, también homónima, de *Zalacaín el aventurero* (1954). Lo más interesante de este film es sin duda la introducción o prólogo con la presencia del propio Pío Baroja. Mayor acierto tuvo Angelino Fons con *La busca* (1967), festejado logro del Nuevo Cine Español y modélico trabajo de adaptación literatura-cine.

Pío Caro Baroja llevado por la veneración hacia la persona y la obra de su tío adaptó para la Televisión Española varios de sus relatos (24).

Al contrario que Pío Baroja, Miguel de Unamuno no tuvo ocasión de conocer ninguna de las manipulaciones audiovisuales a que fue sometida su obra literaria. Las trece adaptaciones de sus novelas -siete de ellas para televisión- se hicieron después de su muerte.

La novela de Unamuno que más versiones cinematográficas ha conocido es *Nada menos que todo un hombre*: Tras *Todo un hombre* (1943), producción argentina dirigida por Pierre Chenal vinieron *La entrega* (1954) versión mejicana de Julián Soler y la adaptación española -homónima- realizada por Rafael Gil en 1971.

Abel Sánchez, *Niebla* y *Dos madres* fueron respectivamente transvasadas al cine por Carlos Serrano de Osma (*Abel Sánchez*, 1946), José Jara (*Las cuatro novias de Augusto Pérez*, 1975) y Javier Aguirre (*Acto de posesión*, 1977).

Pero la cota más alta de todo el conjunto de adaptaciones de la obra unamuniana fue alcanzada por Miguel Picazo: *La tía Tula* (1963) ha quedado confirmada como una de las mejores películas españolas de los años 60 (25).

Otras obras de escritores vascos llevadas al cine fueron:

-*La hija de Juan Simón*, obra teatral de Nemesio Sobrevila y José María Granada: *La hija de Juan Simón* (José Luis Saénz de Heredia, 1935) (26), y *La hija de Juan Simón* (Gonzálo Delgrás, 1956).

-*La nao capitana* novela de Ricardo Baroja: *La nao capitana* (Florián Rey, 1946).

-*La vida nueva de Pedrito Andía*, novela de Rafael Sánchez Mazas: *La vida nueva de Pedrito Andía* (Rafael Gil, 1966).



Con el viento solano de Mario Camus

-*El mundo sigue*, novela de Juan Antonio de Zunzunegui; *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963) (27).

-*Dos hombres y... en medio dos mujeres*, novela de Juan Antonio de Zunzunegui: *Dos hombres y... en medio dos mujeres* (Rafael Gil, 1977) (28).

-*Con el viento solano* novela de Ignacio Aldecoa: *Con el viento solano* (Mario Camus, 1965).

-*Los pájaros de Baden Baden* novela de Ignacio Aldecoa: *Los pájaros de Baden Baden* (Mario Camus, 1973) (29).

-*El otro árbol de Guernica* novela de Luis de Castresana: *El otro árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1968) (30).

NOTAS CAPITULO VI

(1) Koldo Larrañaga, *Cinematografía*, en «Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco», Diccionario, T. VII, Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1977.

(2) G. Sadoul, *Histoire general du cinéma* Vol. VII, Denoël, Paris, 1973, p.486-488; Jean Mitry, *Histoire du cinema*, Vol. II, Ed. Universitaires, Paris, 1969, p. 253; Henri Frescourt, *La foi et les montagnes ou le Septième art au passé*, Paul Montel, Paris, 1959, pp. 335-338; Jean Toulard, *Dictionnaire du cinema*, Robert Lafont, Paris, 1982.

(3) José Luis Borau piensa publicar un libro al respecto.

(4) E. Sanz de Soto, *Los recuerdos de «La travesía molinera»* en «Triunfo», n° 632, 9 de noviembre 1979; *D'Arrast*, en «Cine español», n° 8, Octubre 1933, p. 2; E.S. de S., *Deux oubliés du cinema espagnol*, en «Cahiers du cinema», n° 205, Octubre 1968, p. 19.

«La travesía molinera era una adaptación de *El sombrero de tres picos* relato de Pedro Antonio Alarcón, que se situaba en Andalucía y tenía por protagonista a la molinera navarra «Frasquita». A propósito de este film Federico García Lorca señaló: «Es tan exquisita y bella esta película.. que no parece española» (E. Sanz de Soto, *Los recuerdos de la travesía molinera* en «Triunfo» n° 632, 9 de noviembre de 1979).

(5) J.M. Unsain, N.M. *Sobrevila o las tribulaciones de un pelicularo bilbaíno*, «Deia» (suplemento dominical), n° 257, 29 de mayo de 1983; J.M. Unsain, *Los vascos y el cine experimental*, en «Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales», n°2, San Sebastián, 1983.

(6) E. Bonet-M. Palacio *Práctica fílmica y vanguardia artística en Espuria (1925-1981)*, Universidad Complutense, Madrid, 1981, p. 12.

(7) Antonio Martínez Menchén, *El Anti-cine de Javier Aguirre* «Triunfo» n° 608, 25 de mayo de 1975.

(8) E. Bonet-M. Palacio, *op.cit.*, p. 47.

(9) A. Pérez Gómez-J.L. Martínez, *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao, 1978.

(10) Completando la relación de realizadores de origen vasco señalaremos los nombres de Juan Xiol, José María Zabalza, y Jesús Yagüe. como cineastas que pusieron su principal objetivo en la comercialidad del producto.

Como autores de un único largometraje están: Federico Dean (*El Cristo de la Vega*, 1925), Raul Cancio (*Tres ladrones en casa*, 1948), Rafael García Serrano (*Los ojos perdidos* 1966), Aitor Goicelaya (*Capercita y roja*, 1977), Ramón Saldías (*El camino dorado*, 1979), Iñigo Botas (*Best-seller*, 1982) y José Antonio Zorrilla (*El arreglo*, 1983). Este último film fue muy bien recibido por la crítica.

Entre aquéllos que con mayor o menor continuidad han centrado su actividad en el cortometraje, están Luis Torreblanca, Joaquín Hualde, Santiago San Miguel, José Luis Egea, Juan Ignacio de Blas, Miguel Angel Olea, Jesús Almendros, José Luis Arza, Alberto Schommer, Juan Carlos Eguillor, José Alcalde y Asís Uribarri.

(11) *Cine español 1896-1983*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, p. 55.

(12) *Ibidem*, p. 65.

(13) P.B., *Martine Carol*, en «Cahiers du Cinema», n° 190, Mayo, 1967.

(14) En San Sebastián fue también donde por primera vez Landa se puso delante de una cámara de cine. Javier Aguirre le dio un pequeño papel en *Declive* (1958) cortometraje rodado en 8mm.

(15) Entre aquéllos que han tenido intervenciones más o menos esporádicas como actores hay que dedicar un recuerdo a Ricardo Baroja, Pío Baroja, Ramiro Arrue, Estanislao María de Aguirre, Pedro Basauri «Pedrucho», Agustín Godoy, Mari del Carmen, Juan Olaguibel, André Dassary, Luis Oar, Gregorio Beorlogui, Guillermo Gorostiza, Jacinto Quincoces, «Chino» Bengoa, José Manuel Ibar «Urtain», Jon Belar, Julián Ugarte, Rogelio Ibáñez, José María Iñigo, Fernando Telletxea «Fama», Luis Iriondo «La Ochoa», Javier Gurrutxaga, Juan Carlos Eguillor, Vicente Amezttoy. También los conjuntos musicales «Los Bocheros» y «Los Xey» figuraron en varias películas.

(16) F. Lara-D. Galán, *Villegas López y «la nueva cultura»*, en «Triunfo», 13 de abril de 1979.

(17) F. Vizcaíno Casas, *Diccionario del cine español 1896-1968*, Ed. Nacional, Madrid, 1970.

(18) J.M. Arozamena, *Jesús Guridi*, Ed. Nacional, Madrid, 1967, pp. 388-389.

(19) J.L. García del Busto, *Luis de Pablo*, Espasa y Calpe, Madrid, 1979.

(20) Antonio Iglesias, *Bernaola*, Espasa y Calpe, Madrid, 1982 pp. 148-149.

(21) Otros músicos vascos que trabajaron para el cine fueron Enrique Aramburu, José María Franco, José Azarola, Timoteo Urrengoechea, Rafael Leoz, Ruiz de Azagra, Antonio Areta, Máximo Baratas, Ramón Mendizabal, José Luis Santisteban, Urdaneta, Víctor Zubizarreta y Ramón Usandizaga.

(22) Con el apoyo del Gobierno Vasco la productora donostiarra Irati Filmak ha comenzado el rodaje de tres largometrajes para Euskal Telebista que adaptan novelas de la moderna literatura en euskera: *Amaseigarren aidanez* de Andu Lertxundi, *Ehun metro* de Ramón Saizarbitoria y *Zergaitik Pampox?* de Arantxa Urretavizcaya.

(23) J.M. Unsain, *Los vascos y el cine experimental*, en «Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de sección. Artes Plásticas y Monumentales». Nº 2, San Sebastián, 1983.

(24) Pío Caro trabajó para el segundo canal de TVE entre 1966 y 1969. Además de un buen número de documentales realizó los medio-metrajés, *El País Vasco de Pío Baroja* (1967) visualización de algunos fragmentos de novelas de Pío Baroja (*Las inquietudes de Shanti Andía*, *Paradox rey*, *Zalacain el aventurero* y *La leyenda de Jaun de Alzate*) y *La sima* (1968) adaptación de uno de los relatos de *Vidas sombrías*. Los problemas de censura que se le presentaron a Pío Caro al intentar adaptar *Maritxu* -otra narración de *Vidas sombrías*- le llevaron a alejarse de TVE hasta la puesta en marcha de la coproducción *El mayorazgo de Labraz* (1984).

(25) Las adaptaciones de la obra de Unamuno para TVE fueron las siguientes: *Fedra* (1964), *Niebla* (Fernando Méndez-Leite, 1976), *Abel Sánchez* (Pedro Amalio López, 1977), *Nada menos que todo un hombre* (Francisco Montoliu, 1978), *La difunta* (Francisco Montoliu, 1980), *Fedra* (Mercedes Villaret, 1981), *Soledad* (Mercedes Villaret, 1981).

(26) Nemesio Sobrevila comenzó a adaptar la pieza para Filmófono, pero Luis Buñuel-en aquel momento jefe de producción de la casa- le apartó de la dirección por la lentitud con que se estaba desarrollando el rodaje. La película fue concluida por José Luis Saénz de Heredia en colaboración con el propio Buñuel.

(27) La versión de Fernando Fernán-Gómez, pese haber sido masacrada por todo tipo de censuras se mantiene como testimonio de la vida española de finales de los años 50.

(28) La adaptación de Rafael Gil, incluía un destape (a cargo de Nadiuska) que por supuesto no estaba en la novela.

(29) Basándose en un cuento de Aldecoa, Enma Cohen realizó el cortometraje *Quiero dormir en paz* (1977).

(30) Miguel Lluich adaptó para TVE *El otro árbol de Guernica* en 1977. Otros escritores vascos con obras adaptadas en TVE, son Elías Amézaga (*Sonata fúnebre*, 1976; *Van Gogh y el más allá*, 1977) y José María Bellido (*Milagro en Londres*, 1981).

VII. EL TEMA VASCO EN LAS DISTINTAS CINEMATOGRAFIAS

VII.1. DEL PARAISO RURAL AL INFRAMUNDO CONTEMPORANEO

Hasta los años 70, la imagen cinematográfica de los vascos como comunidad cultural diferenciada se ajustó en gran medida al estereotipo literario forjado por Pierre Loti en *Ramuntcho*. Esta novela publicada en París en 1897 contaba para 1925 con 240 ediciones sólo en francés, y dio origen a una ópera (*Ramuntcho* de Gabriel Pierné) ya numerosas adaptaciones teatrales. El amor de Loti por los enclaves exóticos, le llevó a mirar con ensueño la geografía vasca, configurando una imagen tópica que fue asimilada con fruición tanto dentro como fuera del País Vasco.

Ramuntcho presenta un mundo cerrado, aislado de la cultura urbana, cuyos habitantes se desenvuelven en un paisaje idílico y exuberante hablando un extraño idioma. En este marco los mozos se dedican a exhibir su fortaleza y vigor en el juego de la pelota -siempre practicado a la sombra del campanario de la iglesia- y el contrabando será una actividad deportivo-folklórica más y no el resultado de una vida dura y pobre. Julio Caro Baroja fue rotundo al situar la novela dentro de la literatura francesa que hace del vasco una caracterización útil para atraer turistas (1).

En la órbita rural y bucólica perfilada en *Ramuntcho* cabe situar -abusando en algunos casos de un exceso de elasticidad-, las siguientes películas de ficción:

- Ramuntcho* (1918) de Jacques Baroncelli.
- Le chemin d'Ernoa* (1921) de Louis Delluc.
- El destino rojo* (1921) de Frantz-Toussaint.
- Alma vasca* (1924).
- La sirena del Cantábrico* (1926) de Agustín C. Carrasco.
- Ramuntcho* (1937) de René Barberis.
- Jai-Alai* (1941) de R. Rodríguez Quintana.
- Qué contenta estoy!* (1942) de Julio Flechner.
- Haut le vent* (1942) de Jacques Baroncelli.



Madeleine Ozeray y Paul Cambó en *Ramuntcho* de René Barberis

- Le chant de l'exilé* (1943) de Andre Hugón.
- Le mariage de Ramuntcho* (1947) de Max de Vaucourbeil.
- El emigrado* (1947) de Ramón Torrado.
- Fandango* (1948) de E. Reinert.
- Cancha vasca* (1955) de Asele Plaza y Alfredo Hurtado.



Tino Rossi en *Le chant de l'exilé* de André Hugon



Gregorio Beorlegui aldeano vasco en *¡Que contenta estoy!* de Julio Flechner

- El cantor de México* (1956) de Richard Pottier.
- Ramuntcho* (1958) de Pierre Schoendoerffer.
- La reina de Chantecler* (1963) de Rafael Gil (2).

El primer film de ficción que toma lo vasco como punto de referencia es *Un drame au Pays Basque* (1913) de Louis Feuillade. Desgraciadamente no parece existir ninguna copia de la película. Tampoco hemos localizado referencias gráficas o literarias por lo que poco puede decirse de ella: el protagonista era René Navarre («Igary») y la presencia de un «Aduanero» entre los personajes da pie para imaginar una historia fronteriza con contrabandistas incluidos (3).

Entre las adaptaciones directas de la novela de Pierre Loti, la realizada por Jacques de Baroncelli en 1928 es la más respetada por los historiadores. Jean Mitry señala que este *Ramuntcho* por su matizado sentido del paisaje y la naturaleza, es uno de los títulos que anuncian el «impresionismo» que caracterizará a la producción francesa de los años 20 (4).

A pesar de las diferencias argumentales, *Le chemin d'Ernoa* (1921) de Louis Delluc, no parece lejano al espíritu de Loti. El paisajismo y la integración del hombre en la naturaleza se situaba por encima de una trama en la que el amor y el contrabando no estaban ausentes. La valoración de la luz local como elemento diferencial y creativo da relevancia complementaria a este film de Delluc (5).

Las tergiversaciones cinematográficas de la novela de Loti presentan también una vertiente política. En las adaptaciones realizadas por René



Le chemin d'Ernoa de Louis Delluc

Barberis en 1938 y por Pierre Schoendoerffer en 1958, Ramuntcho se enrola en el ejército colonial de Indochina donde tiene ocasión de manifestar su fervor patriótico (6).

El tópico, el folklore reducido a su más baja expresión y el hipócrita lema «unidad en la diversidad» campean satisfechos en la mayor parte de las películas señaladas más arriba. Afortunadamente el *kitsch* también puede ser



Los Bocheros durante el rodaje de *Jai-Alai* de R. R. Quintana



Escena «típica» en Elanchove. Cartel de *Cancha vasca* de A. Plaza y A. Hurtado

una fuente de gozo. Ver a Mata Hari en las fiestas de Oyarzun (*La reina de Chantecler*) o a Vicente Parra jugando cesta punta en compañía de «Chino Bengoa» (*Cancha vasca*) no deja de ser divertido (7). Algo más difícil resulta, sin embargo, reirse oyendo a Paco Morán -gran actor por otra parte- forzar el castellano para simular acento vasco en *El emigrado*.

La vena seudofolklórica tuvo en *La reina de Chantecler* (1963) su último destello. La presencia reiterada de una estética de Coros y Danzas totalmente desvinculada de la realidad fue posiblemente la razón de que el público se desinteresara de este tipo de cine. Tras la muerte de Franco, los vascos comenzaron a aparecer en pantalla con un radical cambio de imagen. Los presos políticos, las acciones de ETA y la plaga de la drogadicción, desplazaron las risueñas andanzas del buen salvaje de Loti.

El primer film que se aproximó a la enrarecida y nada lírica realidad vasca fue -dejando al margen la producción vasca- *Un hombre en la ventana* (1971), cortometraje producido por Granada TV en el que se reconstruyó el intento de autoinmolación de Joseba Elósegui ante el General Franco. Películas que de modo más o menos tangencial homenajearon a los presos y militantes vascos, fueron: *El puente* (1977) de Juan Antonio Barden, *Expediente* (1977) de Manuel Coronado, *El afiche rojo* (1978) de Frank Cassenti, *Siete días de enero* (1978) de Juan Antonio Bardem y *Carne apaleada* (1978) de Javier Aguirre.

Sobre el atentado contra Carrero Blanco, José Luis Madrid hizo un oportunista y mediocre *Comando Txikia* (1977). Más riguroso aunque bas-



San Sebastián es la ciudad vasca que más veces se ha utilizado como escenario cinematográfico. Salvo alguna excepción *La Bella Easo* ha sido sólo un amable y blando decorado. Este fue también el caso de *Pierna creciente, falda menguante* (1970) de Javier Aguirre.



Una referencia a las presas políticas vascas se incluía en *Carne apaleada* (1978) de Javier Aguirre.

TEATRO ASTORIA
MAÑANA, MARTES
A las 5 de la tarde, 7.45 tarde y 10.45 noche
Presentación para el Norte de España,
de la película de mayor expectación



COMANDO TXIKIA
MUERTE DE UN PRESIDENTE

 JUAN LUIS GALIARDO <small>ALVARO BOLA</small>	 PAUL NASCHY <small>JOSE POGGIOLO</small>	 TONY ISBERT <small>JULIAN BATTIN</small>	 JOSE ANTONIO CEINOS <small>JULIAN BATTIN</small>
--	---	---	---

DIRECCION POR JOSE LUIS MADRID PRODUCCION POR SERVI FILMS, S. L.
TECHNISCOPE EASTMANCOLOR

***El acontecimiento político más trascendental
de los últimos cuarenta años de nuestra historia***

¡Una película que nadie dejará de ver!
(Autorizada para mayores de 14 años y menores acompañados)

Venta anticipada de localidades, Sábado, noche, numerada

Estreno de *Comando Txikia* de José Luis Madrid en la Prensa donostiarra.

tante decepcionante fue el tratamiento que dio al mismo tema Gillo Pontecorvo en *Operación ogro* (1980).

Las alusiones puntuales a la problemática vasca que Eloy de la Iglesia venía efectuando en algunas de sus películas se convirtieron en *El pico* (1982) en abordaje directo. Al nuevo paisaje vasco se incorporaron así la droga y la corrupción de los cuerpos policiales.



Press-book de *Operación ogro* de Gillo Pontecorvo.



El pico de Eloy de la Iglesia

Una nueva galería de tipos vascos comienza a surgir. El temible camionero -exmiembro de ETA- del reaccionario y oportunista Goma-2 (1984) de José Antonio de la Loma o el tozudo dinamitero de *Tiempo de revancha* (1982) de Adolfo Aristarain, son algunos ejemplares.

Si bien el cine no ha caído en la descarada manipulación realizada por otros medios de comunicación -la televisión en primer lugar-poniendo en circulación una siniestra y unilateral imagen de la sociedad vasca, tampoco puede decirse que haya contribuido a clarificar sus graves problemas. Entre los más serios intentos de acercarse racionalmente a la realidad vasca actual hay que destacar *Euskadi hors d'Etat* (1983) película de Arthur Mac Caig en cuya producción colaboró la productora donostiarra Frontera Films.

VII.2. CARMEN Y JOSE LIZARRABENGOA

Como es bien sabido *Carmen* la novela escrita por Prosper Mérimée en 1845 tiene como uno de sus principales protagonistas a José Lizarrabengoa, joven nacido en Elizondo que tras matar a un contrincante en una pelea de *makillas* se traslada a tierras andaluzas donde no tiene inconveniente en presentarse al mismo tiempo como vasco y como navarro fino. Planteado así el contencioso Navarra-Euskadi, la manipulación -consciente o inconsciente- no podía dejar de brotar en algunas de las adaptaciones que, en número aproximado a la treintena, se realizaron de la novela (8).

La versión de Florián Rey, *Carmen la de Triana* (1938), rodada en la Alemania hitleriana, es posiblemente la que en este aspecto presente mayor grado de desfachatez. José Lizarrabengoa se transforma en el brigada José Navarro y mantiene este diálogo con un oficial de superior rango:

-Se presenta el brigada José Navarro del regimiento de Vitoria.

-¿Vasco?

-No, ¡navarro!... ¡de Elizondo!

Entre las versiones que no pretendieron enmendarle la plana a Merimée en esta cuestión, cabe citar, *Carmen la de Ronda* (1959) producción hispanomejicana dirigida por Tulio Demicheli sobre diálogos de Jesús María de Arozamena.



Imperio Argentina y Rafael Rivelles en *Carmen la de Triana* de Florián Rey.

El propósito de Prosper Merimée -escritor y viajero romántico- al introducir el tema vasco, se presta a especulaciones de diverso tipo. Sumando los pintoresquismos vasco y gitano-andaluz se buscó probablemente un reforzamiento de la imagen exótica que se pretendía dar de España. También puede pensarse que contraponiendo la personalidad y el carácter andaluz al vasco, se quiso obtener, además de un mayor juego literario, una cierta aproximación a la multiforme realidad cultural española.

Este esquema de oposición de caracteres se dio -con ribetes cómicamente racistas- en *Torbellino* (1941), producción CIFESA, dirigida por Luis Marquina. En la confrontación que se origina entre Carmen, una anda-



Prospecto de Carmen (1943) de Luis César Amadori.

luza de salero desbordante y Don Segundo, un vasco triste, aburrido y sesudo, éste, además de sucumbir al embrujo cañí de la antagonista, no tendrá más remedio que reconocer su pobreza de espíritu y ponerse a cantar flamenco, tocado de sombrero de ala ancha.

VII.3. HISTORIAS

Pese a que las películas que tratan de los tiempos históricos anteriores a la última guerra civil, no son muy abundantes, resulta posible trazar -con lagunas ostensibles- una línea cronológica.

El nebuloso periodo de las luchas sostenidas por vascones y visigodos, evocado en la novela histórica de Navarro Villoslada, *Amaya o los vascos del siglo VIII* tuvo en 1952 una versión de Luis Marquina muy generosa en cartón piedra (9). El tema de la cristianización de los vascos y de su seudohistórica alianza con el godo invasor para enfrentarse al moro, enemigo común, respondía bien a las exigencias del nacional-catolicismo español. La intencio-

EL CINE Y LOS VASCOS



Amaya de Luis Marquina



Klaus Kinski en *La Chanson de Roland* de Frank Cassenti

nalidad ideológica del film quedó bien explícita en el *pres-book* de *Amaya*: «Al hilo de sus numerosos y amenos episodios que apasionan y deleitan, se va perfilando una grandiosa verdad histórica: la formación nacional de España, la unión y fraternidad de todos los pueblos iberos y la firme, indestructible catolicidad por providencial instigación del enemigo de todos, el árabe invasor y para triunfo definitivo de la Patria con el triunfo eterno de la Cruz» (10).

En el caso de la batalla de Roncesvalles los lindes de la historia y la leyenda también resultan confusos. La hermosa película de Frank Cassenti, *La Chanson de Roland* (1977) se inspiró más en el poema que en la documentación histórica disponible. Tal como ocurre en el poema, el protagonismo de la victoria épica se atribuye a los sarracenos. La intervención vasca en el acontecimiento histórico se pone de relieve en el rótulo inicial del film. El espectador se entera así que los «bandidos vascos» fueron los auténticos causantes de la derrota de Carlomagno.

La producción vasca también se ha interesado por el cine de época. *La conquista de Albania* (1983) de Alfonso Ungria sirvió para incorporar a la memoria histórica un curioso acontecimiento medieval. Pedro Olea por su parte, situó la acción de *Akelarre* (1984) en el siglo XVII para hablar de la represión de la brujería por la Inquisición.

La participación vasca en la conquista de América tuvo su reflejo en *La nao capitana* (1947) película de Florián Rey basada en la novela del mismo título de Ricardo Baroja. La estampa de los vascos hermanados con otros



El caballero vizcaíno doblegado por la espada de Don Quijote. Escena de *Don Quijote de la Mancha* (1947) de Rafael Gil.



Pour Don Carlos de Musidora



Zalacaín el aventurero (1954) de Juan de Orduña. Las aventuras de Zalacaín se desarrollaban en el marco de la última guerra carlista.

habitantes del solar hispánico y volcados en servicio a la Corona, sintonizaba a la perfección con los tiempos de la «unidad de destino en lo universal». Según la versión de Florián Rey, en el navío del siglo XVII capitaneado por Don Rodrigo Díaz de Arcaute ocurrieron fenómenos prodigiosos como el relativo a la lengua vernácula de tripulantes y pasajeros: «Al contrario de lo que ocurriera en la Torre de Babel, todos iban dejando el habla nativa y al llegar a las Indias prevalecía el romance castellano».

Situados ya en el siglo XIX la lucha contra el ejército napoleónico en el País Vasco quedó apuntada, de forma más o menos pintoresca, en *Llegaron los franceses* (1960) de León Klymovsky y en *La espía de Castilla* (1937) de Robert Z. Leonard.

Las guerras carlistas fueron llevadas al cine en dos ocasiones. La superproducción muda *Pour Don Carlos* (1920) de Musidora fue una adaptación de la novela homónima de Pierre Benoit. Causó admiración en su tiempo la fidelidad con la que se reconstruyó el ambiente de la última guerra carlista. En el caso de *Diez fusiles esperan* (1958) de José Luis Saénz de Heredia, fue la primera guerra la que sirvió de telón de fondo histórico (11).

La emigración vasca a los Estados Unidos durante el siglo XIX fue tocada más o menos de refilón en *El desfiladero de la muerte* (1959) de Russel Rouse, *L'homme de Nevada* (1960) de Raul Sangla y *Retour aux Pyrenées* (1961) de Jean Faurez. Sobre las emigraciones del presente siglo existen varios documentales norteamericanos: *Arcaína* (1973), *The basque shepherd*, y *The Great Mojave Desert*.



Carlos Otaduy director y protagonista de *Mientras me dure la vida*.

El trabajo de los emigrantes vascos en tierras argentinas durante los años 30 quedó plasmado en el mediocre, pero documentalmente válido largometraje, *Mientras me dure la vida* (1981) de Carlos Otaduy.

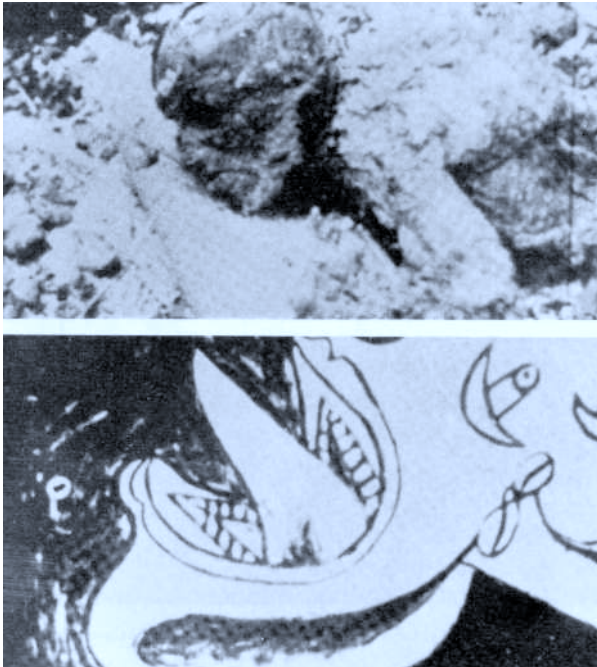
La última guerra civil no ha tenido en lo que respecta a Euskadi un tratamiento en profundidad, aún cuando son abundantes los títulos que abordan aspectos parciales.

La toma de Vizcaya dio lugar a bastantes documentales de corto y medimetro rodados desde el «bando nacional»: *Los conquistadores del Norte. Homenaje a las brigadas de Navarra* (Falange Española, 1937), *Frente de Vizcaya y 18 de Julio* (Falange Española, 1937), *La toma de Bilbao* (Cine Requeté, 1937), *Bilbao para España* (Cifesa, 1937), *Liberazione di Bilbao* (Istituto Nazionale Luze, 1937) (12).

El tema del asedio y «liberación» de Bilbao estuvo también presente en *Raza* (1940), adaptación de un relato del General Franco, realizada por José Luis Saénz de Heredia.

Algunas de las actividades del Gobierno Vasco en Cataluña fueron filmadas por Laia Films: *Recepción al Palau de Justicia* (1936-38), *Bailes vascos* (1938), *Euskadi a Catalunya* (1937) (13).

Bajo el título *Guernika* se contabilizan cinco cortometrajes realizados por José Fogués (1937), Robert Flaherty (1949), Helge Ernest (1950), Alain Resnais (1950) y Ferenc Kosa (1982). Bien es verdad que varios de estos films se centran más en el cuadro de Picasso que en el bombardeo propiamente dicho (14).



Fotogramas de Guernica de Alain Resnais

Los cortometrajes *Guernika* (producido por Nemesio Sobrevila en 1937) y *Children of Spain* (British Movietone News, 1937) prestaron atención preferente a la evacuación de los niños vascos. Este fue también el tema de *El otro árbol de Guernika* (1968) largometraje de Pedro Lazaga que adaptaba la novela del mismo título de Luis de Castresana (15).

Existen también dos films que ofreciendo una visión general de la guerra civil española, dieron cierta relevancia a la lucha en el País Vasco: *Morir en Madrid* (1962) de Frederic Rossif y *Caudillo* (1977) de Basilio Martín Patino.

A la historia más próxima ya se ha hecho referencia en la primera parte de este capítulo. Como documentales que completan en cierta medida el rompecabezas vasco contemporáneo habría que añadir, *A la vuelta del grito* (1978) del Colectivo de Cine de Clase y *Después de...* (1981) de Cecilia y José Bartolomé, documentales que recogen, respectivamente, la huelga general de Euskadi de 1977 y la transición de la dictadura a la democracia. También habría que tener en cuenta, como película que pretende ridiculizar el proceso autonómico desde la óptica más reaccionaria, *Las autonomías* (1983) de Rafael Gil.

VII.4. VIDAS ILUSTRES

La serie de personajes célebres biografiados por el cine, con irregular consistencia -histórica y artística-, puede abrirse con Lope de Aguirre y Juan Díaz de Garayo, dos individuos de vida dudosamente ejemplar



Fernando Sancho de «Sacamantecas» en *Cuerda de presos* de Pedro Lazaga

La biografía del criminal Juan Díaz de Garayo, «Sacamantecas», fue llevada al cine en *Cuerda de presos* (1956) de Pedro Lazaga adaptando la novela homónima de Tomás Salvador. El mismo personaje dio origen al largometraje amateur *El Sacamantecas* (1979) de Jesús María del Val y Juan Carlos Ruiz de Gordo.

Lope de Aguirre, aventurero que ha hecho correr polémicos ríos de tinta a través del tiempo, acrecentó su celebridad con la fascinante, pero biográficamente infiel película de Werner Herzog, *Aguirre, la cólera de Dios* (1972). Jorge Oteiza fue contundente al dar su opinión: «Para desmitificar el demencial racismo germánico, podía el cineasta alemán haber utilizado la figura de su padre». Oteiza añadió a continuación: «Pero nosotros tenemos la culpa por carecer de un cine con el que poder admirar o condenar a nuestros hombres en la historia» (16).



Klaus Kinski en *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog.

La monarquía navarra ha aparecido de modo más o menos episódico en bastantes películas «históricas». De *Intolerancia* (1916) de Griffith a *La conquista de Albania* (1983), pasando por *Las Cruzadas* (1935) de Cecil Blount de Mille, los reyes de Navarra se pasearon por las pantallas con desigual fortuna y boato (17). El respeto a la realidad de los acontecimientos y de los personajes históricos, no es precisamente la constante de los productos audiovisuales, pero todo tiene un límite. Así lo entendió al menos la Institución Príncipe de Viana, al protestar por la deformación a que se sometió la figura de Carlos II en la serie francesa de televisión *Gaston Phebus* emitida



Prospecto de *El Capitán de Loyola* de J. Díaz Morales

por TVE en 1981. Tampoco Juana de Navarra tuvo mejor suerte, pues en el film flamenco *De leeuw van Vlaanderen* (1982) se le convirtió en protagonista de todo tipo de iniquidades.

San Ignacio de Loyola hubo de esperar a los años 40 para subir a los altares del cine español. El personaje se ajustaba bien al mito franquista del monje-soldado y se hizo acreedor de una producción de elevado costo y mayor aburrimiento. *El Capitán de Loyola* (1948) fue dirigida por José Díaz Morales sobre un guión en el que colaboró José María Pemán (18).

Catalina de Erauso, personaje cinematográfico donde los haya, sufrió una violenta transformación física en *La monja alférez* (1944) de Emilio Gómez Muriel: la seductora presencia de María Félix poco tenía que ver con la hosca fisonomía de la figura histórica real. Para el crítico Emilio García Riera, esta producción mejicana no pasó de ser «un malo e irrisorio baile de disfraces» (19).

La intervención del revolucionario Javier Mina en la guerra de la independencia de Méjico dio lugar a la floja coproducción cubano-mejicana *Mina, viento de libertad* (1977) de Antxón Eceiza.

Algunos aspectos de la vida de Sabino Arana quedaron plasmados en la fallida película *Sabino Arana* (1980) de Pedro Sota. Mayor fortuna tuvo Dolores Ibarruri con el documental *Dolores* (1981) realizado por José Luis García Sánchez y Andrés Linares.



María Félix en *La monja alférez* de Emilio Gómez Muriel



Mina, viento de libertad de Antxón Eceiza

VII. EL TEMA VASCO EN LAS DISTINTAS CINEMATOGRAFIAS



Charito Leonis y Pepe Romeu en *El Canto del ruiseñor* de Carlos San Martín, sobre la vida de Gayarre.



Publicidad de *Gayarre* de Domingo Viladomat

La vida del tenor roncalés Julián Gayarre fue sometida a dos transformaciones fílmicas de tono menor: *El canto del ruiseñor* (1933) de Carlos San Martín y *Gayarre* (1959) de Domingo Viladomat. También Pablo Sarasate tuvo su correspondiente biografía en celuloide: *Sarasate* (1941) de Richard Busch.

Los deportistas tampoco se quedaron al margen. Algunos retazos de la vidas de Paulino Uzcudun y de Guillermo Gorostiza se recogieron en *Juguetes rotos* (1966) de Manuel Summers (20). El mismo realizador también se mostró interesado por otro ídolo de multitudes: *Urtain, el rey de la selva o así* (1969).



Alfredo Mayo en *Sarasate* de Richard Busch.



Guillermo Gorostiza, «Bala Roja» en *Juguetes rotos* de Manuel Summers.

NOTAS DEL CAPITULO VII

- (1) B. y M. Estornés Lasa, *¿Cómo son los vascos?* Auñamendi, San Sebastián, 1967, p. 47.
- (2) A la lista habría que añadir un buen número de películas realizadas en el País Vasco. Igualmente habrían de sumarse muchos documentales turístico-costumbristas y varias películas de ficción con secuencias «vascas» como *David Golder* (1931) de Julien Duvivier. También cabrían aquí las adaptaciones folklorizadas de Pío Baroja como *Las inquietudes de Shanti Andía* (1948) de A. Ruiz Castillo o *Zalacaín el aventurero* (1955) de J. de Orduña.
- (3) F. Lacassin, *Feuillade*, Cinema d'Aujourd'hui, Seeghers, 1964, p. 175.
- (4) Jean Mitry, *Histoire du cinema*, vol. II, Ed. Universitaires, Paris, 1969, p. 443.
- (5) Jean Mitry, *Louis Delluc*, «Anthologie du cinema», Vol. 7, L'Avant-Scène, Paris, 1973 pp. 43-44; Roger Boussinot, *L'Encyclopedie du cinema*, Bordas, Paris, 1980 p. 375.
- (6) Anthony Quinn interpretó en dos ocasiones el papel de pastor vasco metido en refriegas bélicas: *Mundo perdido* (1966) de Mark Robson -adaptación de *Los centuriones* de Jean Larteguy- y *El pasaje* (1978) de John Lee-Tompson.
- (7) La pelota es eje temático en *Jai-Alai y Cancha vasca*. También se encuentra presente de modo episódico en *La reina de Chantecler* y en *Campeones* (1942) de Ramón Torrado. Pelotaris *sui generis* aparecen en *Par-impar* (1978) de Sergio Corbucci y en el extraordinario film de animación *Tron* (1982) de Steven Lisberger. Dentro del cine documental pueden mencionarse además de *Pelotari* (1964) de Basterretxea-Larruquert, *Frontones y pelotaris* (1950) de Joaquín Hualde, *Chistera, la pelote basque* (1962) de Pierre Neurise, *Jai-Alai. The faster game* (1979) de Charles Allen y *Pelota* (1983) de Jorgen Leth.
- (8) A las adaptaciones directas de la novela habría que añadir algunas derivaciones argumentales como *Vicenta* de Musidora y *La Fête espagnole* de Germaine Dulac rodadas ambas parcialmente- en el País Vasco, en 1919. Películas como *Destino rojo* o *Le chant de l'exilé* también podrían situarse en este apartado.
- (9) Sobre el accidentado rodaje de *Amaya* véase Julio Pérez Perucha, *El cinema de Luis Marquina*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983, pp.47-48.
- (10) En tiempos del cine mudo Telesforo Gil del Espinar, autor de *Edurne, modista bilbaina*, pensó infructuosamente en adaptar la novela de Navarro Viloslada. Otro proyecto de adaptación surgió en 1933 como idea del productor vizcaíno Ajuria («El Día», 17 de diciembre de 1933). El último proyecto -igualmente fallido fue el de la serie para TVE que Eduardo Manzanos presentó en 1981.
- (11) En 1972 José María Tuduri y Jon Intxaustegui pusieron en marcha desde el País Vasco un ambicioso proyecto sobre las guerras carlistas que no pudo llevarse a término. Su título provisional era *1872*.
- (12) Otros documentales realizados desde el bando rebelde: *Con las brigadas navarras* (Cine Requeté, 1936), *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (Cifesa, 1937), *Marcha triunfal* (Cifesa, 1938), *España heroica* (Hispano Film Production, 1937), Noticiario Español nº 2, 5, 6 y 18 (Departamento Nacional de Cinematografía).
- (13) En otras producciones de Laia Film también se hizo referencia a Euskadi: *Noticiari* nº 3 y nº 4; *Espanya al dia* nº 1 y nº 4.

(14) También con el título *Gernica* la casa francesa Natura Film realizó un documental sobre el Congreso de Estudios Vascos de 1922. En *El verano de Picasso* (1969) de Robert Sallin se hace alusión al bombardeo.

(15) En 1939 se pensó rodar en Hollywood *Carg of innocents* una película sobre la evacuación de Bilbao que contaría con el asesoramiento de Luis Buñuel. El proyecto quedó suspendido con la prohibición del gobierno estadounidense de realizar películas sobre la guerra civil española (Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1982, pp. 173-74).

(16) M. Pelay Orozco, *Oteiza*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, pp. 401. Otra frase oteiciiana en la misma línea: «Si nuestra historia no es reimaginada y contada artísticamente por nuestros creadores, seguiremos siendo los grandes ignorantes de nuestra propia historia» (Ibidem).

(17) Otros títulos con presencia de reyes navarros: *Henry King of Navarra* (1924) de Maurice Elvey, *Le vert galant* (1925) de René Leprince, *Rey sin reino* (1926), *La Regina di Navarra* (1941) de Carmine Gallone, *La Reine Murgot* (1955) de Jean Dreville y *El valle de las espadas* (1962) de Javier Seto.

(18) Abel Gante, Robert Bresson y Nemesio Sobrevila, también se vieron atraídos por la figura de San Ignacio, pero sus proyectos nunca fueron filmados.

En 1951 Raúl Alfonso Boix comenzó el rodaje de *El cruzado de Oriente* basada en la vida de San Francisco Javier; por dificultades económicas de la productora, no llegó a terminarse. En *Sangre en el Japón* (1953) de Tomu Ikeda se representa al martirio de San Martín de la Ascensión.

(19) E. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. III, Ed. Era, México, 1970, p. 218.

(20) En Juguetes rotos la censura practicó más de treinta y siete cortes. La entrevista con Guillermo Gorostiza -entonces recluido en un asilo de Bilbao fue la más perjudicada. No pudo saberse así, que ni la Real Federación española de Fútbol, ni la Delegación Nacional de Deportes habían respondido a las cartas de petición de ayuda material del que antaño fuera famoso jugador de la selección española (Román Gubern, *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Península, Barcelona, 1981, p. 214).

VIII. TELEVISION, VIDEO Y MONTAJE AUDIOVISUAL

Con la pretensión de que el panorama de los medios audiovisuales en el País Vasco quede un poco más completo, proporcionamos a continuación algunos datos relativos a la televisión, el video y el montaje audiovisual o *diaporama*.

VIII.1. TELEVISION

Dentro de una política de morigerada descentralización, la televisión francesa puso en marcha en 1971 un magazine en lengua vasca producido por el centro comarcal (Aquitania) de su tercer canal. Era la primera vez que el euskera llegaba a los receptores de televisión, pero, ciertamente, quince minutos de emisión quincenal no constituían un alarde de generosidad. Por añadidura la penuria de medios técnicos y presupuestarios era -y es- notoria, en comparación con los puestos a disposición de otras producciones regionales. Dicho esto hay que aplaudir el entusiasmo desplegado por Maite Barnetche como principal responsable del programa. Sus reportajes sobre diversos aspectos culturales, sociales, económicos e históricos -los temas políticos estuvieron prohibidos hasta hace muy poco tiempo- de Iparralde, suman muchas horas de película.

También en España se inició a comienzos de los años 70 una tímida descentralización. Uno de sus resultados fue la creación en 1971 de un Centro de Producción Regional en Bilbao que se destinó a la elaboración de programas comarcales informativos. Su área de emisión abarcaba inicialmente además de las provincias vascas meridionales, a Logroño, Santander y Burgos. Estas dos últimas provincias y Navarra fueron desgajándose sucesivamente.



Maite Barnetche dirigiendo un rodaje para televisión

La presencia del euskera en el Centro de Producción Regional de Bilbao siempre ha sido muy pobre e irregular. *Euskalerrria*, programa semanal de media hora de duración comenzó a emitirse en 1975, pero no tuvo mayor continuidad.



José Mari Iriondo presentador de *Euskalerrria*.

El núcleo de la programación de este centro regional es el espacio estrictamente informativo Telenorte, donde hasta tiempos relativamente próximos al «busto parlante» predominó sobre las imágenes vivas de los acontecimientos. De este modo buen número de importantes sucesos políticos y culturales no dejaron tras sí rastro audiovisual alguno. Al margen del informativo *Telenorte* el centro de Bilbao, ha realizado espacios notables como *Al fondo el hombre* de Carlos Bacigalupe y José María Iriondo o *Saski naski* de Antxón Urrosolo.

La puesta en marcha el último día del año 82 de un canal autónomo de televisión, Euskal Telebista, fue un acontecimiento de enorme trascendencia cultural. Sin entrar a desmenuzar sus logros y despropósitos, dejemos constancia, tan solo, de que, en buena medida, el futuro del cine vasco queda en sus manos.



Centro de Euskal Telebista en Durango

VIII.2. VIDEO

Al dar comienzo la década de los 80 empiezan a surgir en Euskadi empresas como Taller de Imagen en Algorta, Video-Studio en San Sebastián o Ikusager Bideo Zinema en Vitoria, ofreciendo todo tipo de servicios videográficos (1). Ikusager, firma creada en 1981, lleva producida una considerable cantidad de programas de video de carácter cultural, artístico, industrial y publicitario.

(1) La relación de talleres de video existentes en Euskadi queda más completa citando a RCT de Pamplona, Videoscop de San Sebastián, y KNC, ITESA y Video Bat de Bilbao.



Cartel del II Festival de Video de San Sebastián

Pero el video como medio de expresión y comunicación recibiría un fuerte impulso con la creación en 1982 del Festival de Video de San Sebastián organizado por Guadalupe Echevarría como actividad paralela y dependiente del Festival Internacional del Cine de San Sebastián. Tampoco puede olvidarse en este sentido el positivo papel jugado por la sección de audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

Dentro del video didáctico ha de consignarse la actividad del Gobierno Vasco en la producción de programas destinados a la ayuda en el aprendizaje del euskera, iniciada en 1983.

Experiencia interesante en el terreno de la difusión cultural ha sido la emprendida por el Instituto Príncipe de Viana de la Diputación de Navarra con la apertura en 1984 de un centro de préstamo de material audiovisual -cine y video- para apoyo de las actividades organizadas por centros escolares y asociaciones culturales de Navarra.

Como individualidades creadoras en el campo del video-arte destacamos los nombres de Ramón de Vargas, Juan Carlos Eguillor, Esther Ferrer, José María Zabala, Concha Elorza, Iñigo Salaberria, José Ordorika, así como el colectivo Illargi. En una línea más documental se sitúan los trabajos de Begoña Gorospe, Gorka Sistiaga, Gerardo Armesto o Kristine Etxaluz.

VII. TELEVISION, VIDEO Y MONTAJE AUDIOVISUAL



HABE (Instituto de Alfabetización y Reeskdunización de Adultos) dispone de una sección de producción audiovisual.



Bilbao la muerte vídeo-instalación de Juan Carlos Eguillor en Arteder-83 de Bilbao.

VIII.3. MONTAJE AUDIOVISUAL

El montaje audiovisual o *diaporama* (secuencia de diapositivas con banda de sonido sincronizada) ha tenido en el País Vasco un escaso desarrollo. La primera práctica digna de ser señalada fue sin duda *Guipúzcoa, la tierra, los hombres y el mar*, montaje realizado en 1975 por Javier Aramburu y Francisco Javier Ochoa que ofrecía una visión sintética de la provincia.

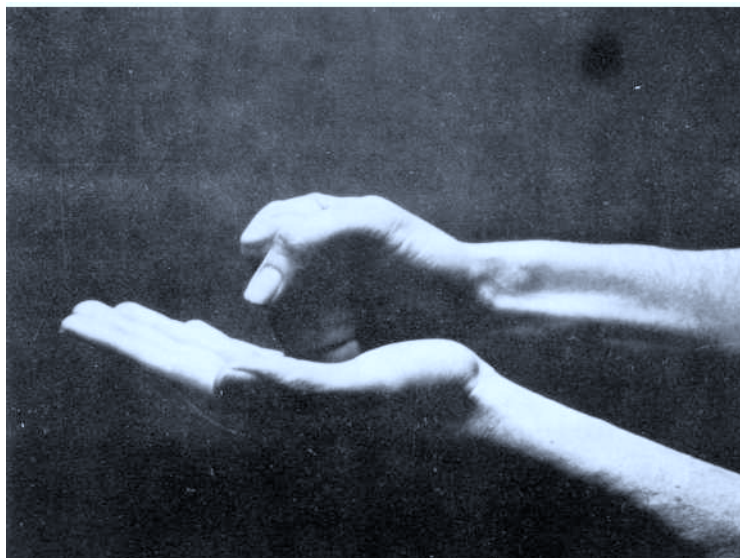
Por encargo de la Asociación Guipuzcoana Pro Subnormales Juan Miguel Gutiérrez realizó en 1976 *Nos han robado el rostro*.

Hacia 1977 Iñaki Bravo y Jann Trellu realizaron algunos ensayos pedagógicos en Pamplona y Baja Navarra respectivamente.

En 1978 un grupo de militantes de ORT de San Sebastián utilizó el *diaporama* como medio para dar su versión de los sucesos acaecidos en Pamplona, San Sebastián y Rentería en aquel año.

Juan Miguel Gutiérrez realiza dos nuevos montajes en 1981: *Xoxo beltza*, para ASPACE de Vizcaya, e *Iparragirre*, para el Gobierno Vasco.

En 1981 igualmente, el grupo Iron Taldea de Azpeitia presenta sobre temas de montaña y naturaleza *Lau urtarook* y *Huaylas*.



Diapositiva de *Doscientos años de historia* montaje audiovisual de Alberto Schommer.



«1872-1876». La guerra carlista según José Mari Tuduri

La máxima cota cualitativa fue sin duda la alcanzada por el gran fotógrafo Alberto Schommer con su trabajo para la exposición *Doscientos años de historia* que organizada por el Gobierno Vasco recorrió las tres capitales de la Comunidad Autónoma en 1982. En cuatro bloques de diapositivas y poniendo en juego una rica gama de recursos plásticos, Schommer construyó -sobre guión de Manuel Montero- una espléndida síntesis de la historia de Euskadi desde la primera guerra carlista hasta la última posguerra.

También en 1982 se presentó *Agua* montaje del colectivo bilbaíno «Poetas por su pueblo».

Dos nuevos montajes llegaron en 1984. En *Orreaga* la vaporosa fotografía de Sigfrido Koch se puso al servicio de una idealizada visión del País Vasco, mientras que en «1872-1876» José María Tuduri reconstruyó de forma muy documentada y sugerente la última guerra carlista.

APENDICE

APENDICE

1. F. TORQUEMADA: ¿COMO SE HIZO LA PELICULA «EDURNE»? (*)

Una apuesta original

En la Invicta Villa de Bilbao, en el año 1924, una cruda mañana de invierno que llovía torrencialmente, huyendo de las inclemencias del tiempo, me refugié, según costumbre mía, en la biblioteca de la sociedad «El Sitio» dependencia que reúne para mí las mayores comodidades y atractivos.

Penetré en el suntuoso salón, y me acerqué a las mesas donde se alineaban en dos filas interminables las mejores revistas y publicaciones del mundo. Entre ellas me llamó la atención, por su portada, una revista nueva en nuestra biblioteca, y desconocida para mí. Tomé el libro y pasé al saloncito interior, donde otros consocios trataban de saciar su sed infinita de sabiduría. Allí ocupé un confortable sillón, y ojeé *Cine Mundial*, que tal era la revista que había tomado. Había en sus páginas reclamo de películas sensacionales, temas deportivos, infinidad de anuncios, y en preciosas fotografías, una verdadera exposición de chicas guapas. Noté que todo ello no era más que una admirable propaganda de la cinematografía yanqui, que por su importancia constituye allí la tercera industria del gigante país.

Llevaba yo un buen rato entretenido con *Cine Mundial*, y no había reparado en el compañero que tenía a mi lado. Era mi amigo Gil del Espinar, que embebido, a su vez, en la lectura de un bello tomo, tampoco había advertido mi presencia.

Le saludé, y mostrándole la revista que yo leía le pregunté:

¿Has visto esto?

-Sí, -contestó- yo pedí a la Sociedad la suscripción de esa revista. Es la más autorizada en materia de cine.

En aquel momento apareció en el salón nuestro inseparable Leandro Echemendía. Esto nos causó una verdadera sorpresa, ya que en muy raras ocasiones se veía a Echemendía en la biblioteca de la Sociedad. Era esta seguramente la dependencia de «El Sitio» que menos frecuentaba Leandro, ya que si aparecía por allí alguna vez, era precisamente a buscar amigos para completar alguna partida de chamelo o de poker, pasatiempos a los que Echemendía era muy aficionado.

El recién llegado, nos saludó con un ademán, para no interrumpir con su palabra la atención de los respetables señores que en aquel lugar se hallaban entregados al estudio. Después, colocándose entre nosotros, e inclinándose cuanto pudo, nos dijo muy bajito, con voz apenas perceptible:

(*) Relato de Francisco Torquemada fechado en Abril de 1925 (Bilbao).

-¿Qué hacéis aquí, *pelaos*?- Y refiriéndose a Gil, dijo seguidamente:

-¿A que está éste ya con la cinemanía o cinemática?, ¡apostarí cualquier cosa!

Echemendía leyó el título de la obra que había acaparado la atención de Gil momentos antes, era *Fausto* de Goethe, cuyo título aparecía estampado en la parte superior de las páginas.

-¡Ah!, creí- exclamó Leandro, y como disculpa de su indiscreción, vulgo coladura, añadió:

-Es que, siempre que vengo por aquí, le hallo a éste entretenido con libros raros; véase: «La Química y el Laboratorio Cinematográfico», «Los Objetivos», y así por el estilo. ¡Está guillao!

Echemendía llegó a olvidarse de que nos hallábamos en la biblioteca, donde era costumbre inveterada guardar absoluto silencio para no molestar a los demás. Leandro, al expresarse en voz baja, producía tremendos siseos dando la sensación de que mil sifones se habían destapado a un tiempo; y esa música infernal atrajo hacia nosotros las expresivas miradas de los señores que se encontraban en el salón de lectura.

Recuerdo, como si les viera ahora mismo, a cuantos se encontraban allí en aquel momento. Cerca de nosotros se hallaba el autor de *Cuadros Vascos* don Manuel Aranz Castellanos, todo simpatía y optimismo, bien ajeno entonces al triste fin que le esperaba, que fue para todos tan sorprendente como lamentable. Hallábanse también don Enrique Fernández Gomila, don Miguel Gastón, el señor Quintana, había varios señores más, todos conocidísimos en Bilbao, los cuales al ser expulsados intempestivamente por Echemendía de las maravillosas regiones a donde les llevó su pensamiento, no ocultaron su disgusto al verse vueltos de aquella manera tan brusca a la realidad de la vida, y para expresar su protesta, unos señores tosieron impacientes, otros más ecuanímes, se limitaron a encender un pitillo, pero una respetable personalidad bilbaína que estaba sentada enfrente de nosotros, al ver interrumpida sus elucubraciones imaginativas, nos dirigió a través de sus gafas de oro una mirada significativa que encerraba severa amonestación.

Gil debió sorprender también aquel gesto de censura, porque adelantándose a mí, propuso:

-Salgamos al salón de billares, porque aquí estamos molestando.

Salimos. En el referido salón, después de hacernos servir sendos vermouths, reanudamos nuestra conversación cinematográfica.

-Ahora -dijo Echemendía- vamos a discutir largo y tendido sobre si el Teatro es superior o inferior al Cinematógrafo.

-De esto hemos discutido ya bastante -contestó Gil-. Todas las tesis que has presentado sobre el particular, las considero más que rebatidas, maltrechas.

-Pues yo te digo a ti -repuso Echemendía- que el más poderoso elemento de expresión, el lenguaje, pertenece por entero al teatro; y el Cinematógrafo que carece de él, no pasa de ser una cosa fría y muerta. Con el lenguaje se anima la escena, se aviva el sentimiento, se expresa todo..

-Hoy vienes bien empollado -interrumpió Gil-. Todo eso debes haberlo leído en algún libro, y te ha faltado tiempo para disparármelo. Sin duda me has buscado expresamente para deslumbrarme. Pues óyeme: El lenguaje sirve para muchas cosas, incluso para ocultar el pensamiento, y a veces para decir tonterías y vulgaridades; pero cuando se quieren expresar las emociones intensas, el lenguaje se declara

impotente y enmudece. El alma apela entonces a la Mímica, que con sus gestos es el mejor y más antiguo medio de expresión, el que entienden todas las razas y todos los pueblos; el lenguaje del cinematógrafo. Sí, la Mímica pertenece al Cinema porque en el teatro, a partir de la tercera o cuarta fila de butaca, no se distingue el gesto del actor mientras que en la pantalla, el gesto del artista llevado a los primeros términos, se aprecia con toda claridad desde la más remota localidad del «paraíso».

-¿Pero qué es eso de la Mímica? -preguntó Echemendía un tanto contrariado.

-La Mímica -explicó Gil- es el lenguaje del alma: la que nos habla con sinceridad de los más caros afectos del corazón humano. El Amor, el Placer, y el Dolor, hallan siempre en la Mímica su peculiar medio de expresión.

Además -siguió diciendo Gil- hay otro motivo por el que el Cinematógrafo es superior al teatro, y es que éste, tiene un escenario muy reducido, restringidos por tanto los movimientos, y los cuadros escasos; en cambio el Cinematógrafo tiene por escenario la Naturaleza misma.

-Pues yo te digo a tí -opuso Echemendía- que el Cinematógrafo es un espectáculo propio de chicos, donde el Arte, que es razón suprema en el Teatro, queda relegado en el Cinematógrafo a un segundo lugar.

-No sé por qué -repuso Gil- ha de quedar el Arte en el Cinematógrafo relegado a un segundo lugar. Si has visto tú alguna película en la que eso sucede, también es cierto que en bastantes obras de teatro ocurre lo propio. Y en cuanto a tu afirmación de que el Cinematógrafo es cosa de chicos, no deja de ser eso desgraciadamente una creencia bastante arraigada en nuestro país. Mientras los españoles seguimos tomando a chacota el Cinematógrafo, otros países más avisados, que opinan de distinta manera, hacen de la cinematografía una industria pujante y brillantísima, y un instrumento poderoso de educación y propaganda que manejan hábilmente con miras a sus intereses nacionales. ¿Quién pone en duda el hecho probadísimo de que una casa productora de películas en un país cualquiera beneficia enormemente las demás industrias del territorio a la vez que fomenta el turismo? Yo estoy convencido de que una industria cinematográfica instalada en el país vasco, sería muy beneficiosa para el comercio e industrias de la región, máxime si las películas se editaran siempre con la vista puesta en el Arte.

Al llegar aquí, intervine yo en la discusión que hasta ahora había escuchado silenciosamente.

-Eso que acabas de decir -interrumpí- lo he oído repetidas veces, y siendo así. ¿cómo no se hace nada? ¿por qué nadie lo intenta?

-No sé -contestó Gil- pero en este país tan emprendedor, en esta tierra de técnicos y trabajadores, no hay razón alguna para que no se haga algo.

-Y ese fotógrafo del que hablaste ayer ¿qué pretendía?

-Se trataba del fotógrafo Shylock de la calle del Correo. Dicho señor me propuso hace unos días la edición de una película entre ambos. El se encargaba de la fotografía y compraría los aparatos. A mi cargo correría la empresa, pero no hallamos ambiente. Fracasaron cuantas gestiones hicimos. Todos veían el proyecto descabellado.

-Cuando yo digo que tu estás mal -interrumpió Echemendía entre risotadas- ¿Y seríais capaces de intentar siquiera una empresa semejante? Porque ese negocio, no sé si sabrás, ofrece ciertas dificultades de orden técnico y económico, para vosotros, insuperables.

-Hombre -contesta Gil- No habíamos pensado hacer la competencia a la Paramount. No se trataba más que de un ensayo, de marcar una ruta a los que estuviesen en condiciones económicas de seguirla.

-¿Y qué capital se precisa para esa industria? -preguntó nuevamente.

-La cinematografía -dijo Gil- es un negocio de altos vuelos, que requiere fabulosos capitales para su explotación y desarrollo. Si bien, las utilidades que proporciona guardan también relación con el capital empleado. Pero nada más lejos de nuestro ánimo que meternos de lleno en la industria. Conscientes de nuestra penuria, nuestro plan era bien modesto. Yo había calculado en 15.000 pesetas el gasto de una película de seis o siete partes, suficientes para que su asunto nos permitiera la exposición objetiva de las principales fábricas, edificios, panoramas y costumbres del país vasco. Encontrar esas pesetas era para mí la dificultad mayor. Lo demás no me apuraba.

-Pues yo te aseguro -interrumpió Echemendía- que encontrar 15.000 pesetas en Bilbao, no ofrece tantas dificultades. Lo serio es lo otro: hacer la película, los artistas, la fotografía..

-En cuanto a la fotografía expuso Gil- tengo bastante confianza en el fotógrafo Shylock y en su hijo Lixfe Gon-Ber (1), que es un excelente operador. Lo que aquí hace falta, repito, es el dinero. De lo demás respondo con la cabeza de que saldríamos airosamente.

-Pues yo te apuesto lo que quieras -añadió Echemendía- a que si te dan 15.000 pesetas para hacer una película, te estrellas.

-Eso es discutir tontamente -repuso Gil-. Apuéstate algo, proporciona esas pesetas y verás.

-Hube de terciar de nuevo en el debate; esta vez al lado de Echemendía, pues consideraba que si, como decía Gil, no había más dificultad que el dinero, encontrarlo en un Bilbao, no lo veía yo una empresa dificultosa, e hice al amigo Gil algunas consideraciones:

Claro está, que tres mil duros no se dan al primero que llega; pero si el fotógrafo Shylock está decidido a comprar los aparatos, que de seguro han de costar cerca de 10.000 pesetas, con la garantía de esos aparatos, y si podemos reunir entre nosotros algún dinero para poner el asunto en marcha? será sumamente fácil obtener después algún crédito. No creas tú -le dije a Gil- que todos los industriales y comerciantes trabajan con dinero contante y sonante. En infinidad de comercios, la mayor parte de las existencias, no pertenecen al comerciante, sino al crédito, y muchas fábricas trabajan únicamente por la confianza que inspiran sus empresas industriales.

Por tanto -seguí diciendo- si tienes confianza en el éxito del negocio, aconseja al fotógrafo Shylock que compre los aparatos, acto seguido, reunimos entre todos algún dinero y empezamos a trabajar; después gestionamos de cualquier banco la concesión de un crédito.

-Pues ni una palabra más -dijo Gil- hemos de hacer algo.

Y dirigiéndose a Echemendía le preguntó:

-¿Cuál va a ser nuestra apuesta?

(1) Tras de estos seudónimos se ocultan unos apellidos españoles y castizos. En esta empresa no han intervenido extranjeros (Nota de F. Torquemada).

-Una merienda para los tres a base de angulas, en casa de Luciano ¿Hace?

-Aceptado -contestó Gil.

-Pero oye, -se le ocurrió a Echemendia- una película mal hecha que no se proyecte, también me comprometería yo a hacerla. Tiene que ser una película que se sostenga por lo menos tres días consecutivos en el programa de alguno de los principales teatros de Bilbao: Coliseo, Olimpia o Trueba.

-Conforme -contestó Gil tendiéndole su diestra

Y los dos amigos estrecharon sus manos sellando la apuesta.

Ahora viene aquí, eso de FIN DE LA PRIMERA PARTE DE LA PRIMERA JORNADA.

Penuria, indigencia, miedo

La persona que tiene gran confianza en sí mismo, acaba por inspirar esa confianza a los demás con los que se relaciona. Esto es lo que ocurrió entre Gil y nosotros.

Gil respondía con su cabeza del buen resultado artístico y económico de una industria cinematográfica desarrollada en el país vasco, y sólo exigía la cantidad de 15.000 pesetas para lanzar al mercado la primera película de cuyo brillante éxito, él no dudaba un instante.

La seguridad absoluta que nuestro amigo tenía en sus facultades, no la veía yo infundada. El, muy estudioso, estaba al corriente de los más insignificantes detalles de la técnica cinematográfica, sabía de las últimas innovaciones introducidas en la puesta en escena, y poseía especiales conocimientos en la «continuidad» y adaptación de obras literarias al cinematógrafo, tarea esta última a la que se dedicaba desde muy antiguo.

Toda la dificultad del asunto la reducía Gil a encontrar las 15.000 pesetas que necesitaba para editar la primera película, y como yo no veía en esto ningún obstáculo insuperable, no tuve inconveniente alguno en sumarme a la empresa en calidad de socio capitalista, y decidí aventurar en el negocio todos mis ahorros.

Nada hay tan contagioso como el entusiasmo. Al día siguiente pusimos en práctica mi proyecto, y hasta el amigo Echemendía se estiró cuanto pudo, a pesar de que seguía en sus trece; es decir, que esperaba merendar opíparamente cualquier día, engulléndose unas angulas completamente gratis en casa de Luciano.

Entre los tres, reunimos 5.200 pesetas, y expusimos al fotógrafo Shylock, cual era nuestro plan a seguir, plan que al fotógrafo le pareció de perlas. Enseguida hicimos en la prensa un llamamiento a los futuros artistas de la pantalla, que en Bilbao forman legión, y acudieron a nosotros varios jóvenes de ambos sexos. Se convino en que Gil se encargara de instruirles y prepararles para la labor artística que habían de llevar a cabo.

Para enseñarles el dominio de los gestos, ademanes y actitudes, tuvo que explicarles previamente algunas lecciones de Psicología Experimental, poniendo en sus manos los ocultos resortes de la mente, iniciándoles en los secretos de la Autosugestión, única ciencia por medio de la cual puede llegarse al dominio de sí mismo, tan indispensable al artista de la pantalla. Todos los días había dos horas de clase y ensayos en el estudio de Irala Barri.

Para determinar qué obra íbamos a filmar, tuvimos nosotros algunas reuniones. El ideal hubiera sido llevar al celuloide una obra de algún escritor del país, como Trueba, Baroja, Unamuno, Aranaz Castellanos etc., pero llevar al cinematógrafo una obra determinada, ofrece muchas dificultades, cuando, como en el caso nuestro, se carece de elementos necesarios y de dinero. Por otra parte, la acción de estas obras se desarrolla en determinados lugares del país, y nosotros queríamos a toda costa, que la película abarcara totalmente la región, y que su asunto nos permitiera exhibir todos los edificios notables, fábricas, minas etc., del país vasco.

Decidimos, pues, crear nosotros un «escenario», que así se llaman técnicamente los argumentos escenificados de las obras de cine, y nadie más indicado que el amigo Gil para componerle.

Las dificultades que ofrece esta labor, de escribir un «escenario» que no carezca de originalidad e interés, son enormes, y seguramente que pasan desapercibidas ante los ojos de los espectadores. Téngase en cuenta que esa tarea es ya bastante ardua cuando el escritor goza de entera libertad, calcúlese lo que será si forzosamente tiene que someterse a diversas pretensiones, como son éstas de que la acción sea en la fábrica tal, después en la mina cual, que salga también la Diputación y el Ayuntamiento, que no se olvide Archanda, ni los Jardines de los Campos Eliseos, etc., etc. Y no era sólo esto; había que tener además la vista fija en lo que pudieran dar de sí las 15.000 pesetas, que era la exigencia que más embarazaba al autor.

Sobre el amigo Gil íbamos acumulando todo el peso de la empresa. No sólo tenía ya que atender a la instrucción de los artistas, labor en extremo pesada, sino que tenía también que escribir un «escenario» circunscrito a las exigencias leoninas que hemos detallado. No obstante, a los 20 días de ruda y pesada labor, estaba terminado el «escenario» y preparados los artistas para interpretar la obra.

Como verá el lector, el «escenario», no carece de interés, y a pesar de la variedad de cuadros, personajes, y lugares donde se verifican los hechos, posee una perfecta «continuidad», que es en materia de cine, la piedra de toque de los buenos argumentos, lo que caracteriza las obras perfectas de la pantalla; las obras genuinamente cinematográficas.

El fotógrafo Shylock, de acuerdo con nuestro proyecto, pidió los aparatos a la acreditada casa de Mr. Duval, 42 rue de la Vega, París, quien sin demora alguna, nos mandó dos hermosos toma-vistas, un Gaumont, y un Pathé, últimos modelos, con trípodes y plataformas panorámicas y verticales. Acto seguido compramos varios rollos de negativo, y avisamos a los artistas para empezar la filmación de escenas; y aquí dieron comienzo los primeros obstáculos.

Los artistas, poseídos por no sé qué extraños temores, se excusaron casi todos y renunciaron a trabajar.

Una vez más quedó demostrado el carácter voluble e inconstante de nuestra juventud. Cabecitas locas, llenas de aspiraciones irrealizables y de equivocados anhelos espirituales; pechos juveniles asaltados constatemente por pasiones que parecen volcánicas, pero que al igual que las llamas de paja seca, enseguida se extinguen y se disipan. Y es que entre los jóvenes de ahora, hay muchas vocaciones falsas, muchos entusiasmos ficticios y deleznales, pero muy poca actitud, voluntad y constancia para realizarlas. Se quiere alcanzar la gloria caminando por cómodos senderos, y eso es imposible. Para llegar a élla forzosamente hay que franquear escabrosos caminos, y no desfallecer a los primeros obstáculos.

«A mí no me deja mi padre» -decía uno. -«Yo creía que no había que trabajar en la calle» -añadía la otra. -Total, que antes de empezar, se cansó la mayoría, entre los que se encontraban los muchachos y señoritas que estudiaron y ensayaron los principales papeles de la obra.

Como fácilmente puede comprenderse, con la huida de los artistas, se nos presentó a nosotros el primer problema. ¿Qué hacer? ¿Buscar otros para que al cabo de un mes hicieran la misma faena?

El estudio-chalet rentaba 250 pesetas mensuales; no había tiempo que perder. Gil, que es hombre decidido, salvó la situación de una manera radical. Requirió a las hijas de Shylock que interpretaran los dos principales papeles femeninos de la obra. A Nieves, que es la mayor, le confió el papel de «Edure», y a Teresa que le consideraba más sensible, el de Marta. Hizo lo propio con Félix Gon-Ber, el operador, a quien dio el papel de Alberto, reservándose para sí la interpretación de dos personajes de primera línea: Mendizabal y Josechu.

Aquel mismo día, ayudados por un puñado de muchachos que habían permanecido fieles en sus puestos, se impresionaron varios centenares de metros de película.

Cuando iban sucediéndose las escenas quedándose grabadas en el celuloide, le oí decir a Gil entusiasmado:

-Me parece que no hemos perdido nada en el cambio de artistas. Teresa y Nieves reúnen excepcionales dotes para el arte mudo. Me gusta especialmente el trabajo de Teresa, que posee una sensibilidad artística insuperable. Cuando élla quiere, con la mayor facilidad, hace asomar a sus bellos ojos abundantes lágrimas.

Al día siguiente, fieles al plan que nos habíamos trazado, nos presentamos en el banco Español del Río de la Plata con el propósito de entrevistarnos con el director del referido establecimiento bancario. Ibamos, como supondrán los lectores, a pedir dinero. Necesitábamos 10.000 pesetas para acabar la película que habíamos empezado e íbamos por éllas.

Consideraba yo que los aparatos que poseíamos, cuyo valor se aproximaba a las 10.000 pesetas, podían constituir sólida garantía. Además calculábamos en unas 25.000 pesetas los ingresos que proporcionaría la película en los dos primeros años de explotación. ¿No concedían créditos a los contratistas de obras con la garantía de la edificación? Pues yo creía que nosotros nos hallábamos en el mismo caso.

Pero si, si; me equivoqué de medio a medio. Aquel día, ante los ojos de mis amigos debí sentar plaza de «excelente» financiero.

Don Julio Carabias, director del Banco, que además de financiero inteligente es también caballero intachable, nos recibió con amabilidad exquisita, dispensándonos las mayores atenciones.

Con pocas palabras le expuse yo el objeto de nuestra visita.

-Las operaciones que puede realizar un banco -nos dijo D. Julio- están determinadas por sus estatutos, y la que ustedes proponen no es propia de este establecimiento. Los bancos constituídos en España no emprenden esos negocios. Vean ustedes las Cajas de Ahorros..., pero tampoco. Para que los aparatos de que hablan puedan servirles de garantía, tendrán que depositarlos allí, y entonces ¿Cómo trabajarían ustedes sin ellos? A ustedes lo que les conviene es buscar un socio capitalista, entenderse directamente con los particulares; es lo mejor.

Después de agradecer al señor Carabias sus finas atenciones, abandonamos su despacho. Yo salí de allí aturdidamente, tropezando con los muebles de oficina, dejando caer el cesto de los papeles...

En la calle quedamos inmóviles, entregados a la más profunda meditación en el paseo, junto al primer árbol, que parecía asociarse a nuestro ensimismamiento. Y permanecimos así, como estatuas, bastante tiempo, allí, en la Gran Vía, por cuya calzada desfilaban raudos lujosos automóviles...

-Pero Luis; oí que me decían, -nos has engañado.

-Sí, pero el primer engañado he sido yo. Podéis dispensarme.

Reaccionamos. En *El Noticiero Bilbaino*, insertamos un anuncio solicitando capitalista para nuestra empresa, y a los dos días tuvimos hasta 15 cartas de ofrecimiento, pero al explicarles la clase de industria de que se trataba, no respondió nadie.

-Esto ya lo sabía yo -dijo Gil-. Aquí, en Bilbao, el capital halla fácilmente empleo en cualquier negocio conocido y estudiado por los capitalistas porque ¿qué necesidad tienen ellos de los quebraderos de cabeza indispensables cuando se emprende algo nuevo? No cansaros, que no encontraréis dinero, aún cuando se trate de un negocio tan fantástico como el cinematográfico, que es en esta tierra de abundantes yacimientos, la mina más rica, hoy todavía virgen, que alguien explotará algún día.

Resistencia, constancia, tenacidad

Pues señor, ¿qué hacer? Nosotros no podíamos añadir ni un céntimo más; habíamos comprometido hasta el crédito que concede la patrona de un mes para otro. En cuanto al señor Shylock, había gastado cerca de 2.000 duros en aparatos, y a su cargo corría además la renta del chalet, 250 pesetas mensuales. ¿Cómo le pedíamos nosotros más dinero? No obstante así tuvo que ser. La «sociedad» se acogió a la liberalidad del fotógrafo como un naufrago a una tabla salvadora.

El señor Shylock hizo nuevo sacrificio, aumentando su aportación cuanto le permitieron las atenciones de sus negocios de fotografía y comercio de gramófonos.

Gil había calculado en 15.000 pesetas el gasto de la película y con todo habíamos reunido escasamente la mitad de esa cantidad.

-Intentaremos hacer una película con este dinero -dijo Gil- pero desde luego, no esperéis que resulte la obra que habíamos soñado. Habrá que reformar el «escenario», suprimir todo lo que resulte demasiado gravoso y lo que es más triste, no podemos repetir ninguna escena, aunque nos salga alguna algo mediocre, como no puede menos de suceder. En estas condiciones, únicamente responderé del éxito de la obra dentro de la región. Hay que renunciar por ahora a conquistar los mercados de fuera. Aplacemos esa empresa para mejor ocasión, cuando contemos con medios materiales adecuados, y hayamos reunido los necesarios elementos, hoy dispersos, con los cuales podamos abordar la que será obra cumbre de la cinematografía vasca: *Amaya*.

-Pero ¿podemos acabar completamente *Edurne* con el dinero que hay en caja? -preguntó Shylock.

-Completamente, no -contestó Gil-; pero podemos quitar de en medio todo el negativo que es lo más urgente. Nos quedará después los letreros y parte del positi-

vo, pero esto no corre tanta prisa. La impresión del negativo es aventurado suspenderla una vez comenzada, porque pueden ausentarse los artistas, o enfermar alguno de ellos, y entonces habría que rehacer todas las escenas en que el inutilizado o ausente hubiera tomado parte.

-Pues manos a la obra. Esto hay que tomarlo con calor.

Aprovechando el buen tiempo, aquella mañana, salieron Gil y Lixfe con los aparatos para tomar los exteriores de las minas de Gallarta, Ortuella y Somorrostro.

Sabido es, que en la confección de las películas editadas por las grandes empresas extranjeras, intervienen verdaderos ejércitos de técnicos y trabajadores:

De una parte el autor, que sólo atiende a la creación de la obra. La adaptación y continuidad la hacen un cuerpo de escritores especialistas al servicio de la empresa. Los fotógrafos, sólo atienden a la impresión de la película. El revelado, tiraje de positivos, rótulos y demás trabajos de laboratorio, corren a cargo de otras personas. El director de la puesta en escena se ve rodeado de infinidad de servidores, como decoradores, mecánicos, electricistas, escenógrafos, arquitectos etc. Todos tienen un trabajo determinado, cuya especialidad dominan. Aquí en Bilbao, al confeccionar la película *Edurne*, la mayor parte de todos esos trabajos, han venido a recaer sobre una o dos personas solamente. Hacemos esta observación, porque sabemos que el público para juzgar esta obra, que es fruto de titánicos trabajos y esfuerzos inauditos, la comparará con las producciones que vienen del extranjero, donde la abundancia y colaboraciones múltiples, facilitan enormemente el allanamiento de todos los obstáculos.

Hemos visto al amigo Gil escribiendo el «escenario», preparar la continuidad de las escenas, hacer los títulos, entrenara los artistas, etc. y ahora, dirigiendo la puesta en escena, subir empinadas cuestas bajo un sol tórrido, escalar la cumbre de los montes o descender al abismo de los pozos de las minas...

Y esto no era todo. Nuestro amigo no es un capitalista que viviese de sus rentas, sino que para vivir tenía que trabajar. atender a su empleo. Gil es empleado de Correos, y nadie ignora que son los de Correos los empleados del estado que más trabajan. Para ellos no existen las cinco horas que limitan la jornada de trabajo de los funcionarios en general, jornada que se convierte para los de Comunicaciones en ocho y a veces más horas de labor, incluso los domingos.

Así es como al final de las durísimas jornadas de impresión de «exteriores», llevadas a cabo bajo un sol abrasador, cuando sus compañeros de excursión se entregaban rendidos al descanso, Gil entraba a trabajar en Correos a las nueve de la noche, y dejaba el servicio postal a las nueve de la mañana, hora en que empezaba de nuevo su tarea cinematográfica. Nadie sabía cuando descansaba, pero siempre se le veía animoso, de buen humor y con ganas de trabajar. Esa resistencia inaudita solo podía ser consecuencia de una salud a toda prueba, de una sangre purísima que recorriese sus venas..

Estamos en el siglo de los deportes, de los campeones. Somos fervientes admiradores de la resistencia física, de los «records». Pues bien, siquiera por lo que tiene de atlético, no puede pasar desapercibida esa proeza, que como tal puede codearse dignamente con las hazañas de los atletas griegos que inmortalizara Píndaro en sus gloriosos poemas.

Pero aquí no se trata solamente del trabajo material. La ruda labor intelectual era muy superior a éste. Además los obstáculos imprevistos, las contrariedades sin cuen-

to que se oponían a sus proyectos, es indudable que consumían enorme caudal de energía.

Al día siguiente de la excursión por la zona minera, para aprovechar el buen tiempo que seguía favoreciéndonos, nos presentamos en Baracaldo para obtener algunas vistas panorámicas de las fábricas y filmar las escenas que tenían lugar en el interior de los Altos Hornos.

Lo primero, lo realizamos sin inconveniente alguno, pero no así lo segundo, debido a que no pudimos ver al señor Gerente de la fábrica, que era quién debía concedernos el permiso para ello.

Decidimos volver aquella misma tarde, y para aprovechar el tiempo, dejó Gil en la portería de la fábrica una carta para el señor Gerente que decía:

«Señor Gerente de Altos Hornos

Respetable señor:

Nos hemos propuesto filmar una película, cuyo principal objeto es presentar en toda su actividad al país vasco. Y como los Altos Hornos de Baracaldo, constituyen, por su importancia, la más genuina representación de la pujante industria de Vizcaya, le rogamos encarecidamente nos permita tomar algunas vistas en el interior de la fábrica que es orgullo del país vasco.

Para ello, nos bastará un cuarto de hora, y no molestaremos a nadie en su trabajo.

Le anticipo las gracias y le saludo muy respetuosamente

T. GIL»

Por la tarde, nuevamente en Baracaldo, nos entrevistamos con el portero de Altos Hornos, a quien preguntamos si había leído el Gerente nuestra carta.

-Sí señor, sí la leyó -contestó el portero- pero... no concedió el permiso que solicitan ustedes.

Nos sorprendió mucho la determinación del Gerente, máxime, sabiendo, como sabíamos que dos años antes, se habían dado toda clase de facilidades para filmar una película cuyos principales personajes eran el clásico torero y la manola barbiana; nada menos que los eternos héroes de la España de pandereta.

Intentamos nuevamente ver al señor Gerente sin conseguirlo, pues a aquella hora no se encontraba en Baracaldo.

A un amigo de Gil, que desempeña un cargo oficial en la industriosa villa, le encomendamos que hiciera gestiones para conseguir el permiso que anhelábamos, y regresamos a Bilbao contrariados de no haber podido aprovechar aquel día tan espléndido.

Al día siguiente, el amigo de Gil, nos comunicó la noticia por teléfono. Todas sus gestiones para franquearnos la entrada a Altos Hornos, habían fracasado escandalosamente sin que él pudiese precisar las causas.

Esto hizo mucha gracia a Echemendía que no pudo contener su hilaridad.

Con que presentar al país vasco en completa actividad; hacer propaganda de nuestra pujante industria; enaltecerla, glorificarla... ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!

Se reía con toda su alma, seguramente pensando ya en el plato de angulas que le esperaba.

Las carcajadas de Echemendía nos contagiaron. Todos nos reímos a mandíbula batiente. Yo confieso que en toda mi vida no me reí mejor que en aquella ocasión, sin que pueda explicarme satisfactoriamente aquel fenómeno. Sin duda que la tempestad de sentimientos levantada en nosotros por aquella contrariedad inesperada, hallaba en la risa el medio más adecuado para expansionarse.

Nosotros nos habíamos propuesto contrarrestar el efecto pernicioso de las películas difamatorias para nuestra Patria. Queríamos hacer propaganda de la industria de nuestro suelo. Presentar nuestro pueblo tal cual es, con el testimonio irrecusable de la realidad fotografiada, y llevábamos nuestro empeño hasta el extremo de sacrificar nuestro dinero sabiendo que el beneficio de la publicidad cinematográfica, recaería indudablemente en las entidades industriales de las que esperábamos toda ayuda.

De ahí que los sedimentos emocionales de tan ingente sorpresa, no pudiéramos exteriorizarlos con lágrimas y lamentos, sino con sonoras carcajadas.

Gil fue el primero que pudo dominar aquella risa nerviosa y exclamó:

-No os anticipéis, que todavía no me doy por vencido.

En efecto, por mediación de D. Emilio Ibarra, insigne bilbaíno que dedica sus actividades a la cinematografía como primera figura que es de Selecine, conseguimos la recomendación de un consejero de Altos Hornos, y nuevamente nos presentamos en Baracaldo, en la portería de la fábrica.

El portero al vernos, se quedó estupefacto; sin duda, asombrado de nuestra tenacidad.

-Tenga la bondad de pasar esa carta al señor Gerente.

El portero obedeció y desapareció por los pasillos.

-A ver si le convencemos ahora -dijo Shylock en voz baja.

No tardó el portero en traernos la contestación:

-Dice que por tres veces les ha dicho ya que no, y que es inútil se cansen ustedes porque aquí, en la fábrica, el que manda es el Gerente.

-Bueno, me doy por vencido -dijo Gil- no molestaremos mas, pero dígame, quisiera satisfacer una curiosidad, ¿Ese señor es vasco?

-No, creo que es de Andalucía.

En el regreso hasta Bilbao, no hablamos una palabra del asunto. En el estudio, y ante las jocosas indirectas de Echemendía, dijo Gil resignadamente:

-Ha hecho uso de sus atribuciones, ya mí me parece bien que cada cual sea arbitro de sus derechos. Únicamente quisiera poder decir a cuantas personas de dentro y de fuera vieran algún día nuestra película, que si élla no representa con fidelidad la poderosa industria metalúrgica de los vascos, no ha sido debido a negligencia nuestra.

Gil tenía razón. Las películas se hacen y no sabemos luego a donde van a parar.

Cuando la prestigiosa firma francesa «Les films de France» nos honró proyectando *Edurne* en sus lujosos salones de pruebas de Paris, nuestro representante preguntó a una de las primeras autoridades de la cinematografía francesa la opinión que le merecía nuestro modesto trabajo.

-Me ha gustado -contesto-. Si desea conocer mi opinión, le diré que esta clase de películas, son las que debiéramos cultivar con preferencia. Este film descubre ante los ojos de los espectadorres los más variados aspectos y costumbres de un país próspero y galvanizado por industrias portentosas de cuya existencia no sospechan siquiera..

Como es natural, no hubo allí nadie que pudiera subrayar el entusiasmo de los espectadores con estas palabras: «¡Y eso que no habéis visto nada de Altos Hornos!».

2. J.L. BENGEOA: «AMA-LUR», PELICULA VASCA (*)

El cine medio social

Muchas veces, y en muy diferentes localidades se me ha preguntado: ¿Qué pasa con *Ama-Lur*? ¿Cuándo se proyecta la película?

Y lo mismo que se me pregunta a mí, yo pregunto a otros y todos nos preguntamos a todos como si todos y cada uno de nosotros fuéramos los que tuviéramos que saber pelos y señales a cerca de la película, de su realización, de su terminación, de su presentación al pueblo.

Ello quiere decir que existe un interés enorme por ver hecha realidad la película. Existe un auténtico hambre de películas con temas vascos. Creo que en esta etapa de *Ama-Lur*, todos absolutamente todos, somos accionistas de su financiación, los unos materialmente y los otros espiritualmente.

Sé que la película está terminada. Sé que ha habido necesidad de algunos retoques. Y sé que los directivos de la sociedad distribuidora *Ama-Lur* están interesadísimos en que cuanto antes salga la película a las pantallas de nuestros cines. De otras preguntas que pudiéranse hacer, sé y no sé, y para no poder decir lo exacto prefiero callar porque es bueno aquello de que «la verdad a medias es la peor de las mentiras».

Entonces, entiendo que es acertado escribamos sobre tema tan importante y mucho más desde estas columnas de *Txistulari*, que trata de ponerse en un plano de servicio al pueblo.

Quiero, por ello, ir ofreciendo una visión de todo aquello que esté relacionado con la película.

Primeramente, vamos a estudiar, brevemente, la significación social del cine. Posteriormente, hablaremos de como se hizo *Ama-Lur*, y en una tercera etapa expondré mi particular punto de vista para enjuiciar a *Ama-Lur* como película vasca.

El cine es un arte. Mucho se ha escrito sobre ello y creo no es necesario volver a alabar el séptimo arte.

Y además de arte, superando a ese concepto, el cinematógrafo es un poderoso medio informativo y las películas órganos formativos o deformativos.

El cine, además, es un medio social y como tal, necesario para una sociedad. Y fruto de esa necesidad es el amplio desarrollo que ha tenido con sus técnicas de presentación, de realización, de concepción.

(*) Artículo-entrevista de José Luis Bengoa Zubizarreta publicado en *Txistulari*, nº 54. Abril-Junio. 1968.

El cine, pues, es un instrumento que la sociedad debe utilizar. Por ello, la sociedad vasca tiene el derecho y el deber, de cara a una conciencia popular, la suya y la de todos los pueblos del mundo, de utilizar ese medio audiovisual.

El ojo fotográfico de las cámaras debe recoger el ser del paisaje de la tierra vasca; nuestra música, nuestros temas, la mentalidad de nuestras gentes, nuestras costumbres, nuestros artistas, etc... deben estar adheridos a las películas que con el sustantivo de vascas se rueden en el mundo.

No podemos hablar de la evolución del lenguaje cinematográfico vasco, ni de un neorrealismo vasco, ni de cibernética de tal o cual director, ni de tantos logros de la cinematografía de otros países, culturas y pueblos, puesto que el nuestro está en los balbuceos de su propia cinematografía.

Sabemos que el cine es un arte caro. Ello precisamente porque es un arte utilitario, de masas, y como tal se debe plantear. Y ¿esta carestía ha podido ser una de las razones por las que no existía conciencia para realizar cine vasco?

Precio de Ama Lur

La respuesta a esa pregunta está en la exposición que vamos a hacer de cómo surgió *Ama Lur*.

Con el objeto de tener una información completa nos hemos dirigido al despacho de Don José Luis Echegaray Pagola quien amablemente, en una cordial conversación, nos ha ido dando datos, confirmando hechos, hablando con mucho calor y cariño de esta película hecha por el pueblo vasco para todo el mundo. De la charla mantenida hemos concretado los siguientes puntos.

-Díganos, primeramente, cómo surgió la idea de realizar «Ama Lur».

-Néstor Basterrechea y Fernando Larruquert son dos artistas que han tocado el campo de la escultura, pintura y música, cada uno en su especialidad. Igualmente, el gran Jorge Oteiza había tenido una decidida actuación en la vanguardia del arte contemporáneo vasco. Pero los esfuerzos estaban dispersos. Y he aquí que Basterrechea y Larruquert se unen, se compenetran para iniciar una serie de cortometrajes cinematográficos. Así surgen *Pelotari* y *Alquézar*, realizaciones que han obtenido premios en varios certámenes cinematográficos.

Había, pues, una probada y premiada personalidad artística. Entonces, Basterrechea y Larruquert pensaron: ¿Por qué no hacer un largometraje sobre el País Vasco?

La idea estaba ya, había nacido en ese momento *Ama Lur*. Se conectó con Oteiza quien iba a colaborar de una forma decidida.

-Nació también el problema económico ¿Cómo se solucionó señor Echegaray?

-Creo que pensaron hacer una lista de posibles contribuyentes a esta obra y, enviaron por correo 4.000 circulares exponiendo la idea e invitando a unirse a la tarea común: contestaron positivamente 45, con un capital total de cerca de 125.000 ptas. El ensayo pues -por desgracia- había fracasado. Yo personalmente recibí la circular de los artistas y me hizo tal impacto que conecté con ellos y cambié impresiones

sobre lo que se deseaba hacer. Consideré que el problema económico había que abordarlo de otro modo.

-¿Cómo se orientó el nuevo planteamiento...?

-Hablé de todo ello con mi buen amigo Andoni Esparza.

Teníamos el hecho de que contábamos con unos artistas dispuestos a trabajar en algo tan importante como era el realizar una película vasca con garantía artística, y por otra parte la importancia social del cinematógrafo.

¿Qué hacer?.. Propusimos el siguiente planteamiento: Que nosotros financiáramos la película que ellos debían de realizar; por parte del equipo financiero no se ponía ninguna limitación a la concepción de los artistas.

-Creo entender, pues, que incluso se pagaba el trabajo de todos los que trabajasen en la película.

-Efectivamente. Para que una cosa salga bien es preciso hacer bien las cosas desde el principio.

-Aceptada la idea por ambas partes, cuáles fueron los siguientes pasos...

-Nos reunimos en Elorrio, Andoni Esparza, don Cástor Uriarte, Iñaki Hendaya y yo. De aquella reunión se llegó a los siguientes acuerdos:

- 1) Constituir la sociedad Distribuidora Cinematográfica Ama Lur S.A.
- 2) Que esa sociedad fuera totalmente popular por lo que se emitirían acciones por valor de 100 ptas. cada una.
- 3) Que el lema de la película sería: «Película del pueblo hecha por el pueblo».

Allí se hizo la aportación inicial para la sociedad con un total de 302.000 ptas., y era el momento de echar a andar.

-La manivela dio la primera vuelta y ustedes iniciaron el capítulo de financiación..

-Efectivamente. La película está terminada desde el mes de septiembre de 1967. A los socios, desde su fundación, se les ha enviado una información periódica y completa de la marcha de la sociedad y creo que podemos estar satisfechos de lo realizado.

-Sr. Echegaray, me podría facilitar algunas cifras de Distribuidora Cinematográfica Ama Lur S.A.?...

-Siento mucho no tener en mi despacho el total de cifras (nos encontrábamos en su oficina profesional), pero de las últimas contabilizadas hasta la fecha son las siguientes:

Número de socios: 2.200.

Aportaciones de capital: 4.900.000 pesetas.

Costo de la película: Rebasa los 5.000.000 (desde su comienzo se ha encarecido en 2 millones).

Gastos de promoción: 500.000 ptas.

-Una vez que la película cumpla todos los trámites de censura y requisitos oficiales, se ha pensado en su comercialización?

-Indudablemente que sí. Para ello se ha pensado cederla a una distribuidora para que pase por la cadena de cines de la misma.

Queremos que todos aquéllos que deseen ver la película puedan disfrutar de la misma se hallen en Vizcaya o en el Japón.

Película vasca...

¿Cuáles son, o cuáles deben ser, las características para que una película sea vasca?

¿Es película vasca *Ama Lur*?

Es indudable que cuando la película esté en las pantallas los críticos darán su opinión, y el público por supuesto también. Y creo que entonces se enjuiciará la obra con estas palabras: «Esta bien..» «es una película buena»; «formidable de principio a fin»; o por contra, las expresiones pueden ser también de censura si no agrada el film.

Y entonces será conveniente que todos nos preguntemos si verdaderamente la película es vasca.

Inicialmente, y sin meternos en honduras, fácilmente podemos enjuiciar a una película en cuanto a su vasquía o no, ya que el tema, la música, el idioma a utilizar en los relatos y diálogos deberá ser vasco. Podremos exigir más a la película, pero el primer objetivo está cumplido si existen esas tres condiciones de tema, música e idioma.

En un nivel popular la película deberá tener temas populares conocidos o desconocidos, pero sí, sembradores de una inquietud para conocer mejor nuestro pueblo en todas sus facetas de vida.

Y en un nivel más alto, para personas de una cultura superior, *Ama Lur* deberá ofrecernos esencias intelectuales. La estética, la nueva concepción del arte, todo deberá estar si no absolutamente sí a lo menos en el deseo de iniciación para mejores empresas; en definitiva que la clase intelectual del País deberá vivir una insatisfacción cultural que le encamine a mejores logros en el estudio, en la unión de esfuerzos, en el deseo de creaciones culturales.

Ama Lur, creo yo, podrá estar más o menos bien -siempre creo que con una decencia extraordinaria- con mejores o peores aciertos, con unas metas logradas; y podrá criticarse su técnica cinematográfica, y su desarrollo expositivo. A pesar de todo ello, con todo ello si se quiere, quedará claro que *Ama Lur* lleva un mensaje cultural y emocional para el vasco, y para quien no lo es supondrá la apertura de nuevos horizontes de conocimiento de este nuestro pueblo. Ese mensaje cultural y emocional para el vasco es la característica más fiel de que, en principio, *Ama Lur* es película vasca.

Por ello, para la cinta, para los hombres que forjaron su inicio, para los socios de la Distribuidora y para sus rectores, para los espectadores en potencia, mis mejores deseos de que todo salga bien. Yo, ya desde ahora, estoy aplaudiendo a la película, y le deseo los mejores triunfos.

3. J.B. HEININK: UNA PELICULA CON UNA IKURRIÑA (*)

(...) A comienzos del curso 74-75 el Cine Club Universitario de Bilbao fue expulsado de la Escuela de Ingenieros por las presiones de un empleado de la empresa Trueba que también trabajaba en las oficinas de la Escuela, y tras un breve paso por el salón de los Jesuitas, terminó por establecerse en el cine Santiago Apóstol. Con ello, el CCU resultó beneficiado puesto que fue en estos años cuando conocería su máximo esplendor. En esta temporada comencé a trabajar en el CCU, componiendo la «revista del cine club», que era un boletín informativo donde se publicaba la programación así como unos cuantos artículos escritos por los socios.

Tras unos ciclos dedicados a Orson Welles, Buster Keaton, Luchino Visconti y Eric Rohmer, el 14 de febrero de 1975 y con el título de «Cine Underground Vasco», se programó la primera sesión de Cine Vasco reconocida como tal. Allí vimos *Bi de Bakedano*, *Arriluce de Rebolledo*, *Pelotari* de Basterretxea-Larruquert, *Oldarren zurrumurrak* de Merikaetxebarria, *Ere, erera...* de Sistiaga, *Contactos* de Paulino Viota-sobre guión de Santos Zunzunegui-y algún título más. La sesión se prolongó hasta media noche y fue numeroso el público que desertó.

En los meses siguientes se programó un ciclo de Jacques Tourneur y otro de Buñuel, así como una serie de proyecciones especiales de cine musical y rock, inéditas en Bilbao y el CCU se encontró al final del curso con un importante superávit que la directiva decidió invertir en la producción de una película. Anton Merikaetxebarria fue el realizador elegido y entre julio y agosto del 75 se filmó *Arrantzale*, con fotografía de Julio Madurga y sonido de Juan M. Ortuoste. A mí me encargaron hacer los títulos de crédito.

Con el comienzo del curso 75-76 llegó el copión de trabajo. Anton hizo un montaje de unos 35 minutos que no fue del agrado de los «productores» quienes entregaron el trabajo a José Angel Rebolledo para que lo volviera a montar. El nuevo montaje, de unos 15 minutos, quedó como definitivo pero el trabajo de sonorización, en manos de Ortuoste, parecía paralizado y Anton me pidió ayuda. Hice una copia de las cintas originales y, entre Anton y Juan Lacunza, completaron el sonido. Se presentó en el Festival de Bilbao y ganó un premio.

Por la misma época, Antón me llamó para poner sonido a *Oldarren zurrumurrak (Rumores de furia)*, rodada el año anterior, producida a través de Indu-Films y con fotografía de Javier Aguirresarobe. Sonorizamos la primera copia, que resultó ser la última pues el negativo desapareció. Tengo el viejo proyecto de sacar un internegativo de esta película, la primera dirigida por Merikaetxebarria. Hemos hablado de ello varias veces y, algún día, lo haremos.

Entretanto, el CCU comenzó la nueva temporada con la fuerza con que había terminado la anterior, multiplicada por cien. Aquello parecía haberse convertido en una empresa comercial. Querían más y más y se organizó un gran desbarajuste. Todo el mundo contrataba películas cuando le daba la gana y, después, no teníamos fechas para proyectarlas. De más de una se tuvo que pagar el alquiler sin que se llegara a ex-

(*) Extracto del texto inédito *Una película con una ikurriña* escrito por Juan Bernardo Heinink hacia 1981. Al margen de las opiniones y juicios expresados por el realizador bilbaíno -que no entramos a apoyar o desdecir-, el escrito resulta interesante como reflejo del hiperpolitizado ambiente del cine vasco y del cineclubismo entre 1974 y 1977. Heinink no estaba alineado en ningún partido político, siendo su posición ideológica cercana a los planteamientos del colectivo anarquista Askatasuna.

hibir. Por otra parte, los socios no tenían ni idea de lo que estaba pasando pues no quisieron informarles de ello. El CCU dejó de ser un cine club.

Arrantzale quedó en manos de la directiva del CCU, quienes grabaron una nueva banda sonora y la sustituyeron por la anterior.

Hasta entonces, la directiva del CCU se componía de un grupo de intelectuales de izquierda de diferentes tendencias, desde abertzales hasta eurocomunistas, pero tras la muerte de Franco, las posturas ideológicas comenzaron a distanciarse. Los del PCE encontraron mejores perspectivas en la Asociación El Desván y su correspondiente cine club, donde pronto destacaría una vanguardista de militantes de LCR-LKI, mientras que en el CCU predominó la tendencia MCE-EMK. La nueva banda sonora de *Arrantzale* con música de Oskorri, provocó la ira de muchos arrantzales filmados en la película ya que entonces, los nacionalistas tenían al EMK y a Oskorri por «españolistas».

El CCU alquiló un local en la calle Villarías. Yo, sólo participé en una de las asambleas allí convocadas. Había mucha gente nueva en la organización. Se creó Aresti Taldea, una sociedad cultural del EMK donde el CCU se vería inmerso. Yo no estaba ni a favor ni en contra de aquello, excepto por el hecho de que los socios del cine club no tenían conocimiento de nada de lo que estaba ocurriendo. Lo único que sabían era que las cuotas subían, que en las sesiones de abono daban películas mediocres mientras que las buenas se proyectaban en sesiones especiales, fuera de abono y más caras. Un día nos proyectaron un corto del santanderino Paulino Viota que estaba bloqueado en el laboratorio por falta de pago. La mayoría de los organizadores nos negamos a que el CCU corriera con los gastos. No sé si al final el CCU pagó, pero lo cierto es que se pretendió que extendiera sus actividades de producción fuera de Euskadi siguiendo la política del EMK de entonces.

Por otra parte, el asunto *Arrantzale* no me gustó nada. Merikaetxebarria estaba muy disgustado y yo, también. Así que me despedí. Lo último que hice en el CCU fue participar en la programación de unas sesiones de cine para niños en Navidad del 75. *Hatari, Fort Apache, Los vikingos, King Kong*, etc... no gustaron a los críos. Fue un fracaso inexplicable.

En enero de 1976 se nos ocurrió organizar un nuevo cine club en la Facultad de Sarriko. Sin pensarlo dos veces, Rafa Uría, Alfonso Vallejo, Imanol Malaxetxebarria y yo, alquilamos una copia en 16 mm de *El soñador rebelde*, de Jack Cardiff y John Ford, y fundamos el Cine Club Sarriko. Con la aportación voluntaria de los asistentes y entrada libre, hicimos dos sesiones todos los martes hasta fin de curso. El cine club fue un éxito y se convirtió en la actividad cultural más importante de la Universidad, en clara competencia con el Cine Club que llamado Universitario ya no tenía nada que ver con la Universidad.

El CCU siguió con sus sesiones en Santiago Apóstol hasta que comenzaron a ponernos la zancadilla, programando las mismas películas un día antes que nosotros y cosas parecidas. Esto no fue bien visto por los militantes del EMK de Sarriko con los que nosotros simpatizábamos y llamaron al orden a los miembros del EMK en el CCU.

Pero, para entonces, ya se había producido una nueva crisis en el CCU-Aresti Taldea. Parte de la directiva del CCU promovió una actuación de Oskorri y como contestación, otra parte de la directiva organizó una de Mikel Laboa. Se produjo la ruptura, el EMK abandonó el CCU y una indefinida corriente abertzale que más tarde declarararía simpatías por ETA, se quedó con el cine club.

En la primavera del 76, Anton Merikaetxebarria filmaba su tercera película, la primera en 35 mm, *Euskal Santutegi Sakona*, para la Caja de Ahorros Vizcaína. Rafa Uría y yo, hicimos los títulos de crédito y el cartel. También hicimos un cartel de *Ol-darren zurrumuruak*.

El curso 76-77 continuó en el Cine Club Sarriko con películas del Instituto Francés, en versión original, que aumentaron aún más su prestigio. El CCU y El Desván continuaron en Santiago Apóstol hasta su cierre por demolición del edificio. Nosotros nos mantuvimos alejados del CCU y comenzamos a colaborar con otros cine clubs y asociaciones de vecinos a quienes prestábamos las películas que alquilábamos para Sarriko y que, a veces, estaban prohibidas: *Viridiana*, *Octubre*, *El acorazado Potemkin*,...

Euskal Santutegi Sakona se presentó en el Festival de Bilbao en diciembre del 76. La película no gustó y Anton no volvería a dirigir hasta tres años después. En el Festival conocí a Lorenzo Soler y otros realizadores concentrados en torno a la *Central del Curt* de Barcelona que producían y distribuían cine militante y, junto con el realizador Antonio Artero de Zaragoza, informamos al Festival de nuestras experiencias en cine clubs o en producción de películas, poniendo en entredicho el carácter supuestamente progresista del Festival de Cine de Bilbao, íntimamente ligado al famoso Instituto Vascongado de Cultura Hispánica y estrechamente relacionado con la más repelente oligarquía vizcaína. Desde aquello, nos convertimos en la pesadilla del director del Festival, Roberto Negro.

En enero de 1977 legalizaron la ikurriña y poco después en semana santa, le tocaría el turno al temido PCE, pero el Aberri Eguna de Vitoria no fue permitido. El CCU produjo una serie de películas en super-8 sobre acontecimientos políticos, manifestaciones, Bienal de Venecia... que se agruparon en torno al título *Euskadi en lucha*. Iñaki Núñez fue detenido por filmar *Estado de excepción*, pero consiguió terminarla y ganó un premio en el Festival de Oberhausen. Imanol Uribe rodó *Ez*, contra la central nuclear de Lemoniz.

El día anterior a su legalización, una ikurriña fue colocada en el mástil de la Facultad de Sarriko. Todos nos quedamos mirando el espectáculo hasta que se presentó la policía con gran estrépito y la quitó. Esto había ocurrido en cantidad de ocasiones, a veces con bomba incluida y con muertos. Cuando al día siguiente era legalizada la ikurriña, tuve la idea de filmar una película que relatara este absurdo. Al principio me lo tomé un poco en broma pero, a finales de enero, me entrevisté con Lorenzo Soler en Barcelona, le pareció una buena idea y se ofreció a resolverme los asuntos del laboratorio. No tenía ningún motivo para no hacerla así es que me puse a trabajar y, unos días después, una tarde de febrero, filmamos *Ikurriñaz filmea*, mi primera película como realizador.

El guión fue tomando forma mientras lo comentaba con los amigos, en los bares, entre vino y vino. Su contenido era muy simple: Una manifestación que se aleja, la imagen de una ikurriña, un compás de espera, la llegada de un Land Rover, comentarios en off, la retirada de la bandera, el Land Rover que arranca y se aleja, una explosión y, después, unos títulos finales que, de algún modo, subrayaran lo visto y oído. La acción iba a seguirse por medio de la banda sonora mientras que la imagen mostraría únicamente una ikurriña omnipresente y, tras su retirada, un gran vacío. Se trataba de reproducir la atmósfera que pudimos respirar, casi palpar, en el incidente de Sarriko (...).

El 19 de abril de 1977, la película de la ikurriña se presentaba públicamente por primera vez, ante un auditorio vasco parlante, en un local de Deusto (...) Presenció la proyección absolutamente aterrorizado. No se oía en la sala ni el vuelo de una mosca. Los espectadores iban cambiando de estado de ánimo tal como yo lo había previsto. Del interés inicial al aburrimiento total para, después, recobrar el interés, indignación, complacencia, hasta que una intensa carcajada, mezclada con aplausos, acompañó al título final (...).

La marcha de los acontecimientos sociopolíticos en Euskadi, con un franquismo decapitado en proceso de descomposición acelerada, estaba llegando al punto de hacernos pensar seriamente que la independencia y el socialismo vasco se encontraban a la vuelta de la esquina. Muchas de las antiguas leyes daban vergüenza, incluso a los mismos que las habían dictado y ni siquiera se molestaban en hacerlas cumplir. Había manifestaciones no autorizadas en donde la policía se presentaba cuando ya se habían disuelto; otras veces, ni hacían acto de presencia porque un muerto más en una acción de represión, provocaría una huelga general de graves consecuencias para un gobierno enfermo de gravedad. Los presos de la dictadura salían amnistiados y el ambiente general era de clara insurrección. La convocatoria de elecciones generales para junio, frenaría considerablemente este proceso.

A la sombra de los grupos armados que golpeaban incesantemente a los aborrecidos instrumentos del poder, surge una amplia gama de organizaciones ciudadanas, con los más variados objetivos: Asociaciones de vecinos, grupos de cultura popular, comisiones de fiestas, comités de defensa ciudadana contra agresores fascistas, de promoción del euskera, feministas, COPEL, EHGAM, comités antinucleares, ecologistas o pacifistas y un sin fin de agrupaciones populares, a todos los niveles, dispuestos a ofrecer, con un sistema de autogestión, alternativas nuevas a una sociedad capitalista, autoritaria, policial, agresiva, mecanizada, corrupta y ridículamente aburrida, tras el fracaso de los movimientos de mayo del 68.

(...)La idea de crear una unidad de cine ambulante que proyectara nuestras películas por barrios y pueblos no pudo llevarse a cabo aunque inicialmente Antonio Merikaetxebarria e Iñaki Núñez estaban de acuerdo en llevarla adelante. La Unidad de Cine Móvil se convertiría en realidad tres años después, cuando Aurelio Garrote y yo salimos con nuestro propio equipo a proyectar Cine Vasco por las fiestas de los pueblos.

(..)El Festival de Cine de San Sebastián organizó en 1977 una sesión de Cine Vasco que trajo muchas complicaciones. Hora y media antes del comienzo de la sesión ya había cantidad de gente haciendo cola para entrar. A las 10 de la mañana, el cine estaba de bote en bote, con gente sentada en el suelo, por los pasillos... La sesión comenzó a las 10, 25, con *Boltxebikeak irriparez* de Iñaki Núñez y *Homenaje a Tarzán* de Rafa Balerdi. El retraso era debido a que los que tenían que proyectar en 16 mm. se habían dormido y llegaron al cine a las diez menos cinco. Los proyectores se instalaron con el cine lleno. La película de Merikaetxebarria, *Euskal Santutegi Sakona*, no aparecía por ninguna parte y quien podía saber algo sobre donde estaba, se había ido a las regatas.

Tras un intermedio de media hora, siguieron con *Ikurriñaz filmea*, pero con las prisas la montaron mal en la máquina y tuvieron que para la proyección varias veces. El efecto que yo pretendía con el film, se quedó reducido a nada. *Estado de excepción* no se pudo proyectar y *Euskal Santutegi Sakona* no apareció. Un desastre. Rafa Balerdi salió a pedir disculpas y prometió una nueva sesión, con entrada libre, para el domingo siguiente (...).

4. DOCUMENTALES SOBRE EL PAIS VASCO (*)

- A Biarritz le surfing.*
- Acelain.*
- Una aeropuerto en Bilbao (1945)*, Ministerio del Aire.
- Aizkolaris (1977)*, NO-DO.
- A la rencontre de Maurice Ravel (1962)*, Pierre Viallet
- A las españolas*, Indu-Films.
- A la sombra de Aránzazu (1949)*, Producciones Goya.
- Alava industrial (1965)*, Rafael Ballarín.
- Alava, Vitoria y su Caja de Ahorros (1957)*, J.L. Urquía-D. Q. Prieto.
- Alegre San Fermín (1965)*, NO-DO.
- Alma del País Vasco (1932?)*, Documental Gaumont.
- Alma navarra (1947)*, Africa Films
- Aranzazu (1957)*, NO-DO
- A ras de río (1961)*, Javier Aguirre
- Armonie et contraste au Pays Basque.*
- Artesanía española, (1968)*, NO-DO.
- Así es San Sebastián, (1965)*, Rafael Ballarín.
- A través del fútbol, (1963)*, A. Eceiza-E. Querejeta.
- Au Pays Basque (1945?)*, P. Faugere.
- Autopistas (1972)*, NO-DO
- Balneario de Cestona (1928).*
- Barcas del Cantábrico, (1963?)*, A. Medina-Bardón
- The basques and catalans (1977).*
- Biarritz (1900-1901)*, Louis Lumière
- Biarritz y sus alrededores (1924)*
- Bilbao artístico (1935)*
- Bilbao: Feria Internacional de Muestras (1981)*, Javier Aguirre
- Bilbao, Portugalete y Altos Hornos (1906)*, Fructuoso Gelabert
- Bizibidea lantzen. Las calidades de la vida (1974)*, L. Enrique Torán.
- Blanco vertical. Monasterio de la Oliva (1965)*, NO-DO
- Caja de Ahorros Municipal de Bilbao (1955).*

(*) No se incluyen en esta relación de documentales con imágenes del País Vasco, los títulos citados en los capítulos 2, 3, 6 y 7. Tampoco se hace referencia a los numerosos reportajes del Noticiero NO-DO y a las películas rodadas expresamente para televisión. Quedan también fuera de lista gran cantidad de películas filmadas en formato substandard por realizadores aficionados.

- Las calidades de la vida. Bizibidea lantzen* (1974), L. Enrique Torán.
- El camino de la paz* (1959), Rafael G. Garzón, NO-DO.
- Camino de Santiago* (1970), NO-DO
- Campeonato de Europa de Atletismo en pista cubierta* (1973), NO-DO.
- Campeonato mundial de ciclo-cross* (1974), NO-DO
- Campeonatos mundiales de ciclismo* (1973), NO-DO
- Una carrera a toda prueba* (1963), Daniel Quiterio Prieto.
- Carosello spagnolo* (1959), Rocco y Serpi
- La casa del pare* (1984), Josep María Forn
- Colegios menores* (1962), NO-DO
- Conmemoraciones ignacianas* (1956), NO-DO
- Contorno de España en fiestas* (1968), Luis Torreblanca.
- Cornisa Cantábrica* (1971), NO-DO.
- Corridas dans la rue de Pampelune.*
- Corrida de toros. Los encierros* (1911), E. Blanco- G.Arroyo.
- Costa Vasca* (1940), Sabino A. Micón
- Costumbres vascas* (1960)
- Côtes de la Loire aux Pyreeés* (1951)
- Course de planeurs Paris-Biarritz*
- Crónica de un Festival* (1972), NO-DO
- Chillida* (1977), J. Trenas- R.P. Modero- J.E. Lasala
- Chistera, le pelote basque* (1962), P. Neurise
- Danzas en España* (1946), Antonio Fraguas
- De Canfrac al Bidasoa* (1949)
- Del bullicio a la danza* (1953), NO-DO
- De mar a mar por los Pirineos.* NO-DO.
- Del Roncal a Uztarroz* (1911), E. Blanco- G. Arroyo
- Desde Bermeo a El Abra* (1943), Joaquín Hualde, NO-DO
- Les deux memoires* (1973), Jorge Semprún
- Un día de regatas* (1967), NO-DO
- Días de luz* (1968), Néstor Almendros
- Donibane (Saint-Jean de Luz)*, (1950?)
- Donibane* (1956)
- Donibane* (1959)
- Donostya* (1927), Gabriel R. España
- Elcano* (1977?)

- Elgoibar, industria y tradición*, Cine Films Industrial
- El encierro* (1962), Julián Flor.
- ¡Encierro! Burla a la muerte* (1960), José Ochoa
- Encierro de Pamplona* (1931)
- El encierro de Pamplona* (1959), Julián Flor.
- En la Ribera navarra* (1953), Joaquin Hualde, NO-DO
- Escenas de caza* (1950), Joaquín Hualde, NO-DO
- Espacio de playa* (1967), Javier Aguirre
- Espacio interior* (Chillida) (1980), Javier Aguirre
- España insólita* (1964), Javier Aguirre
- Estampas guipuzcoanas* (1959), Jesús Franco
- Estampas guipuzcoanas n° 2* (Pío Baroja) (1960), Jesús Franco
- Estampas vascas* (1941), Sabino A. Micón
- Estella* (1950?), Simón Blasco
- Euskadi hacia el futuro*, Colectivo de Cine
- Festival de Cine de San Sebastián* (1963), NO-DO
- Fête de Dieu en Pays Basque*, J. D. Jaloux
- Fiesta de la Encartación* (1936)
- Fiesta de Pamplona* (1960)
- Fiesta de Pamplona* (1948), NO-DO
- Fiestas de España* (1967), NO-DO
- Fiestas de Sitio en Bilbao* (1911), Fructuoso Gelabert
- Fiestas vascas* (1967), NO-DO
- Fiestas de Vitoria*, Ramón Biadiú.
- Fiestas y cabalgata en la ría de San Sebastián* (Pasajes) (1906), Fructuoso Gelabert
- Gallarta* (1947), Gobierno Civil de Bilbao
- Gastronomía* (1967), NO-DO
- Gente de mar* (1957), Carlos de los Llanos
- El Gorri-Gorri* (1943), Cifesa
- Goyeneche* (1966), J. Rivas-E. Llopis
- El Gran Bilbao* (1969), Tecni Film
- Una gran prueba de pedal* (1955), NO-DO
- Guipúzcoa*, (1941), España Actualidades
- Guipúzcoa*, Francisco de Aranaz.
- Guipúzcoa industrial*, (1965?), Rafael Ballarín

- Hemingway's Spain* (1969), Walker Stuart
- Herrigintza* (1979), Antxon Eceiza.
- Hierro en Vizcaya* (1940), José Luis Saénz de Heredia.
- Hombres y toros* (1959), José Luis Font
- Homenaje a Quincoces* (1942), Suevia Films
- Homenaje y descubrimiento del monumento a Dato en Vitoria* (1925), Amado Avila
- Imágenes de Alava* (1957), Eduardo Urquía
- Imágenes du Pays Basque* (1954), R. Gudin
- La industria de la Máquina-Herramienta en España*, José Angel Rebolledo
- Industria y tradición del valle del Urola* (1971), Ferran Llagostera.
- Informe general* (1977), Pere Portabella
- Irati* (1911), E. Blanco-G. Arroyo
- Ispanija* (1939), Esther Chub
- Iribar* (1971), Jorge Grau
- El juego de bolos* (1945), NO-DO
- Labourd et Basse Navarre* (1956)
- Latido de los cencerros* (1982), Enrique Montón
- Un lugar llamado Olite* (1981), César Fernández Ardavín
- Luis Mariano chante* (1946), Louis Leclerc
- La marcha de la esperanza* (1974), NO-DO
- Marzo 76* (1976), Colectivo Alternativa
- Más allá de Bilbao* (1962), Raúl Peña
- Maskaradak* (1980), J. D. Lajoux
- El mirador de la Rioja (Laguardia)* (1927), Documental Gaumont.
- Mitin en Bilbao*, Colectivo de Cine
- La muerte de Pío Baroja* (1957), Juan Antonio Bardem
- Mujer contra toro* (1965), NO-DO
- Un museo ejemplar* (1973), Luis Figueroa
- Las nieves del Pirineo* (1959), Joaquín Hualde
- Nuevas rutas* (1936?)
- Nuevos horizontes para Vizcaya* (1976), NO-DO
- Ocharcoaga* (1960), Jorge Grau
- Osasuna, el club y sus raíces* (1983), Luis Cortés
- Otamotzak* (1973), Ferrán Llagostera
- Otros tiempos* (1958), Carlos Fernández Cuenca

- Pamplona* (1942).
- Pamplona ciudad universitaria* (1960), NO-DO
- Pamplona. San Fermín* (1946), NO-DO
- París-Pyreneés-Cote Basque* (1959), Francois Villiers
- Pasajes 3* (1961), Javier Aguirre
- Pastorales* (1980), Pascal Kane
- Pays Basque* (1956)
- Le Pays Basque*, Otar Iosseliani
- Peregrinación a Compostela*, (1965), NO-DO
- Los pescadores de Guetaria* (1960), L.E. Torán
- La pintura de Martínez Ortiz* (1976), J. G. Tharrats
- Pintura española* (1964), Luis Torreblanca
- Playas del Norte de España* (1941), Arturo Ruiz Castillo
- Playas vacías* (1965?), Jesús Franco
- Por el camino de la jota*, Francisco Centol
- Por los viejos caminos* (1963), Ministerio de la Vivienda
- Por tierras del Norte* (1945), NO-DO
- Porque perdimos la guerra* (1978), F. Galindo-D. Santillán
- El Presidente de la República en Oñate*, Noticiario Fox Movietone
- Recuerdo de Ignacio Aldecoa 1927-1969*, (1969), Jesús Fernández Santos.
- Quand le passé commande*
- Regatas del Cantábrico*, Joaquín Hualde, NO-DO
- Reportaje cinematográfico de la vida vitoriana* (1924)
- Retazos de España* (1977?), Juan Lagar
- Retour aux Pyreneés*
- La reverencia* (1969), Fernando Montejano
- Ruinas y castillos* (1954), NO-DO
- Ruta del Gótico* (1971), NO-DO
- Saint-Jean de Luz* (1956)
- San Fermín* (1951), NO-DO
- San Fermín* (1962), José Luis Font
- San Fermín* (1962), Robert Destanque
- San Sebastián* (1941), A. Pérez Camarero
- San Sebastián, novia de España* (1961), Salvador Ferrer
- San Sebastián, perla del océano* (1941), España Artística e Industrial
- San Sebastián y tierra vasca de Guipúzcoa*, Junta Provincial de Turismo de Guipúzcoa

- Santuarios vascos* (1941), Sabino A. Micón
- Sarasate*, José Ochoa
- Sol, playa y toros* (1969), NO-DO
- Soñado San Fermín* (1966)
- Sucedo en San Fermín* (1957), Francisco Centol
- Temple navarro* (1950), Joaquín Hualde, NO-DO
- Tiempo 2* (1960), Javier Aguirre
- Tiempos navideños* (1952), Joaquín Hualde, NO-DO
- Tierras y mares de Guipúzcoa* (1941), España Artística e Industrial
- Los toros: sus ganaderías y sus fiestas* (1970), Rafael Ballarín.
- Tradition des basques* (1942), H. Lepage
- Unamuno*
- Universidad de Navarra* (1967), Fernando Lázaro Romero
- Universidad de Navarra* (1969), Antonio Mercero
- Universidad y deporte* (1955), NO-DO
- Urtain-Weidlan*
- Uzcudun-Goddard* (1924)
- Uzcudun-Phil Scott* (1925)
- Uzcudun-Spalla* (1926)
- El valle del Roncal* (1941), Sabino A. Micón
- Vasconia y Andalucía bailan* (1960)
- Los vascos y su país* (1953?), M. R. Bricon, Walt Disney
- Veinte años de Festival*
- La vieja memoria* (1977), Jaime Camino
- Visiones de tierra vasca* (1943), Ramón García Ortíz
- Vitoria*, Colectivo de Cine de Madrid
- Vitoria stop* (1964), Javier Sagastizábal
- Vizcaya hoy, una extensa obra social* (1969), Techni Films
- Vizcaya y sus bellezas*
- Volver a Vitoria* (1977), Montes-Cabrelles
- La vuelta ciclista* (1955), NO-DO
- Washington Irving's Spain* (1966), National Geographic Society
- Xirinacs*, Comissió de Cinema de Barcelona
- Zuloaga* (1945), Agustín Macasoli.

5. LARGOMETRAJES TOTAL O PARCIALMENTE RODADOS EN EL-PAIS VASCO (*)

- Abenturin von Biarritz*
- Algunas lecciones de amor* (1963), José María Zabalza
- Un amor en España* (1933), Johannes Meyer
- La araña negra* (1963), F.J. Gottlieb
- La Batalla de Inglaterra* (1969), Guy Hamilton
- Boy* (1925), Benito Perojo
- Campanadas a media noche* (1965), Orson Welles
- Cariño mío* (1961), Rafael Gil
- Carnaval de ladrones* (1966) Rusel Rouse
- La casa sin fronteras* (1971), Pedro Olea
- La casta Susana* (1962), Luis César Amadori
- Corazones sin rumbo* (1928), Benito Perojo-Gustaw Ucicky
- Cronwell* (1970), Ken Hugues.
- Chachuta, fille basque*, M. Chaillot
- David Golder* (1931), Julien Duvivier
- La dernier amant romantique* (1978), Just Jaekin
- Desiré* (1936), Frank Borzage
- Le diable souffle* (1947), Edmond T. Greville
- El diablo en vacaciones* (1962), José María Elorrieta
- Diselo con flores* (1974), Pierre Grimballt
- Dos hombres... y en medio dos mujeres* (1977), Rafael Gil
- Ella, él y sus millones* (1944), Juan de Orduña
- Encadenada* (1973), Angelino Fons
- Fatal dominio* (1930), C. Sierra.
- Festival* (1960), César Ardavín
- Fiesta* (1957), Henry King
- Flamenca, la gitana* (1927)
- El golfo* (1917), José Togores
- La gran aventura de Robin y Marian* (1976), Richard Lester
- El gran galeoto* (1951), Rafael Gil
- La guerre est finie* (1966), Alain Resnais
- L'homme a l'Hispano* (1933), Jean Epstein

(*) A la siguiente relación de largometrajes de ficción, total o parcialmente rodados en Euskadi, habrían de añadirse la mayor parte de los títulos incluidos en los capítulos 3 y 7

- Hon den endu* (1926), Gustav Molander
- Julieta engaña a Romeo* (1964), José María Zabalza
- Luna de verano* (1951), Pedro Lazaga
- Y llegó el día de la venganza* (1963), Fred Zinneman
- Malenka la sobrina del vampiro* (1968), Armando Ossorio
- Manos atadas* (1955), Roland Quignon
- Mañana de domingo* (1967), Antonio Gimenez Rico
- María matrícula de Bilbao* (1960), Ladislao Vajda
- Murió hace quince años* (1954), Rafael Gil
- Lo mas español (Al Hollywood madrileño, 1928)*, Nemesio M. Sobrevila
- Nacional III* (1982), Luis García Berlanga
- Neutralidad* (1949), Emilio Fernández Ardavín
- No es bueno que el hombre esté solo* (1973), Pedro Olea
- N'oubliez pas que nous nous aimons* (1974), L. Goderais
- Nunca es tarde* (1977), Jaime de Armiñan
- Rapsodia de sangre* (1957), Antonio Isasi
- La reine de Biarritz* (1974), Jean Toulout
- Stan y Oliver toreros* (1945), Malcom St. Clair
- Stavisky* (1974), Alain Resnais
- El Sur* (1983), Víctor Erice
- Susana tiene un secreto* (1933), Benito Perojo
- También hay cielo sobre el mar* (1955), José María Zabalza
- Tormenta* (1955), John Guillermin y Alfonso Acebal
- La trastienda* (1975), Jorge Grau
- La octava mujer de Barba Azul* (1938), Ernst Lubitsch
- Los ojos perdidos* (1966), Rafael García Serrano
- Orgullo y pasión* (1957), Stanley Kramer
- Pacto de silencio* (1949), Antonio Román
- Papillon* (1973) Franklin J. Schaffner
- Patton* (1970), F. J. Schaffner
- Pierna creciente, falda menguante*, (1970), Javier Aguirre
- Pilar Guerra* (1927), José Buchs
- Pluma al viento* (1953), Louis Cuny-Ramón Torrado
- La robe rouge* (1933)
- El vagabundo y la estrella* (1960), Mateo Cano-J.L. Merino
- Vencedores de la muerte* (1927), Antonio Calvache

APENDICE

- Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), Vicente Escrivá
- La Vía Láctea* (1969), Luis Buñuel
- La vida nueva de Pedrito Andía* (1966), Rafael Gil
- Le voyage a Biarritz* (1962), Gilles Grangier
- Y eligió el infierno* (1958), César Ardavín
- Yo no soy un asesino* (1963), José María Zabalza
- Zalacaín el aventurero* (1929), Francisco Camacho.

6. ALGUNAS CIFRAS SOBRE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA EN 1967 Y 1983.

AÑO 1967 (*)

	CINES CENSA DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)
			Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	
Navarra	122	188	1.844.518	4.373.863	6.218.381	25.902	66.571	92.474	225
Alava	63	44	939.441	2.172.463	3.111.904	15.996	38.802	54.799	376
Guipúzcoa	99	94	2.200.371	6.292.042	8.492.413	36.557	123.353	159.910	318
Vizcaya	161	156	6.589.135	15.343.800	21.932.935	75.634	212.291	287.926	357
TOTAL EUSKADI SUR	445	412	11.573.465	28.182.168	39.755.633	154.089	441.017	595.109	319
TOTAL ESTADO ESPAÑOL	9.466	8.059			393.086.868	1.668.114	4.478.403	6.146.517	196

(*) Fuente: *Estudio del mercado cinematográfico español (1964-1967)*, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1968.

AÑO 1983 ()**

	CINES CENSA DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. PELICULAS EXHIB. (TITUL.)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	ENGR- NERAL
Navarra	116	84	2.096	461.213	2.115.242	2.576.455	83.737	398.222	481.960	181,55	188,26	187,06
Alava	35	20	855	215.138	838.262	1.053.400	45.363	171.830	220.193	210,85	208,56	209,03
Guipúzcoa	75	49	1.698	473.841	2.189.204	2.663.045	97.127	443.633	540.761	204,97	202,64	203,06
Vizcaya	149	105	2.144	1.076.269	4.609.721	5.685.990	216.889	967.397	1.184.287	201,52	209,86	208,28
TOTAL EUSKADI SUR	375	258		2.226.461	9.752.429	11.978.890	443.116	1.981.082	2.427.201	199,72	202,33	201,85
T. ESTADO ESPAÑOL	6.573	3.820	4.665	30.137.163	110.946.968	141.084.131	5.845.323	22.794.915	28.640.238	193,95	205,45	203,00

(**) Fuente: *Análisis e investigaciones culturales*, Octubre-Diciembre, 1981, Nº 21, Ministerio de Cultura, Madrid.

APENDICE

7. CINE TELEVISION Y TEATRO EN LA COMUNIDAD AUTONOMA VASCA (ENCUESTA 1984)(*)

	%
- Van al cine	59
- Van al teatro	25
- Van a variedades	8
- Han visto películas en euskera	19
- Han visto teatro en euskera	10
- No han visto ninguna película de tema vasco	42
- Filmografía vasca más popular:	
* «La fuga de Segovia»	44
* «La muerte de Mikel»	25
* «El proceso de Burgos»	23
- Son socios de un video-club	6
- Ven televisión a diario	77
- No ven televisión	6
- Tiempo medio empleado	15 h. seman.
- No tienen televisión	3
Ven E.T.B. a diario	32
- No ven E.T.B.	31
- Tiempo medio empleado	6,5 h. seman.
- Temas que interesan más en televisión:	
* Películas de cine	76
* Programas culturales	66
* Telefilms	60
- Interesa Tele-Norte	47
- Interesa Euskal-Telebista	41

(*) En 1984 la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco realizó una elaborada encuesta sobre el comportamiento cultural en la Comunidad Autónoma Vasca. Sus resultados se recogieron en el informe -todavía inédito- titulado *Hábitos culturales de la Comunidad Autónoma de Euskadi*. Los datos que aquí se reproducen forman parte de dicho informe.