

INTRODUCCIÓN

Declaración de intenciones: El Tempo Vasco en el Audiovisual

Desde bastante tiempo atrás, tanto en estudios teóricos como en realizaciones prácticas, estoy desarrollando una reflexión sobre las especificidades de "lo vasco" en el mundo audiovisual.

Los cineastas de este país nos hemos encontrado con un fenómeno narrativo y artístico: el cine, que llegaba a nosotros con reglas narrativas y estéticas marcadas por una experiencia abundantemente contrastada.

Desde Euskal Herria, y en el momento mismo de concebir una narración audiovisual, dirigíamos nuestra mirada hacia los modelos cinematográficos considerados clásicos en el cine mundial. Bien en la categoría de "Cine de género", bien en la de "Cine de autor", las normas de construcción permanecían escritas con esquemas inmutables, a los que había que adecuarse para asegurar la coherencia final del producto.

Así, durante años, hacer cine en nuestro país suponía realizar "copias conformes" de lo que se hacía en los grandes centros económicos y estéticos del cine.

Esta colonización cultural, aceptada de buena gana y sin autocritica, contrasta con la experiencia de otras cinematografías nacionales que sí han conseguido transmitir, con sus mensajes audiovisuales, una manera propia y fácilmente discernible de su forma de ser y comunicar sus vivencias populares.

Cinematografías potentes como la estadounidense, francesa, italiana, japonesa, alemana, española o, en clave mas minoritaria, la china, finlandesa, africana, neozelandesa, australiana, mejicana, etc., presentan un estilo propio basado en modelos narrativos que, más allá de técnicas estandarizadas, ofrecen un toque único fácilmente identificable como propio y diferente de las otras.

Ese toque no es fácil encontrarlo en la cinematografía vasca, a excepción de algunos rasgos de identidad someros y superficiales.



Luccino Visconti: *"Rocco y sus hermanos"* (1960). Aun en el caso de tomar temas universales, como, en este caso, la novela de Dostoyewski (*"Los hermanos Karamazov"*) en que se basa libremente el film, cineastas de talento descubren un mundo propio, personal y colectivo, apasionante.

Intentar dilucidar cuales son las características de esa impronta nacional –distinta de las reglas universales que rigen los mecanismos del cine– será el objeto de nuestro estudio. Se impondrá, por consiguiente, un triple camino: por un lado, estudiar lo que tiene de específico el cine con respecto a las otras artes; por otro, lo que constituye lo esencial del “toque vasco” en el arte en general y, por último, la posible aplicación de los principios que rigen el estilo vasco al lenguaje narrativo propio del cine.

El cine, en su composición estructural, no es un arte simple sino complejo, resultado de la fusión, en un todo unitario, de una serie de artes elementales deudoras de mecanismos de comunicación primarios.

La narración cinematográfica asume en su composición artes como la **literatura** (originariamente oral, posteriormente escrita); la **gestual** (gestos expresivos con finalidad comunicativa o, más elaboradamente, mímica, actuación, danza, etc.); la **música** (ritmo, melodía); las **artes plásticas** (funcionales o expresivas). Lejos de identificarse con ninguna de ellas, el cinematógrafo las fagocita formando una nueva entidad artística, autónoma.

Aceptada esta característica –y tomando al fenómeno cinematográfico como una realidad compleja, pero con personalidad propia– conviene definir cuál es la estructura específicamente cinematográfica; cuales son los rasgos propios que la diferencian de las artes simples que la componen.

Como todo Arte, el Cine combina la dialéctica entre “Fondo” y “Forma”, “Cuerpo” y “Alma”, “Contenidos de Mensaje” y “Manera como se transmite”. Esta peculiar dinámica, utiliza en el Cine –como en las otras artes, pero con connotaciones específicas que lo diferencian de ellas– tres parámetros esenciales: **Espacio, Tiempo y Ritmo**.



André Delvaux: “Un soir, un train” (1968). El cine maneja y distorsiona la noción del tiempo amoldándolo a la dinámica que plantea el mensaje que pretende transmitir.

El cine, como fenómeno comunicativo, combina imágenes y sonidos que se desarrollan en el **Tiempo**. Este es un elemento esencial de la narración, con el cual el cine juega moldeándolo al servicio del mensaje que se desea transmitir. La relación de duraciones en sus elementos globales o parciales y el orden de la estructura temporal, son las bases mismas de esa operación en la que se construye el orden narrativo, que se denomina: montaje.



Orson Welles: * *Otello* * (1952). El autor escoge, entre los varios emplazamientos posibles para contemplar la realidad, el suyo propio, el cual se convierte, a nivel de significación en relación con los planos que le preceden y siguen, en único.

Paralela e indisolublemente unido a la manipulación de la estructura temporal, el cine organiza el **Espacio**. Originariamente existe, ante el ojo de la cámara, un espacio de la realidad que se encierra entre unos límites o marcos específicos. Esta opción de encuadre y la posibilidad de que ésta sea completada y combinada con otras diferentes (en anchura, angulación o movimiento) se realiza, asimismo, en el montaje.

Esta operación del Montaje (verdadera piedra angular del lenguaje cinematográfico) al estructurar el Espacio y el Tiempo hace surgir, de la peculiar relación que establece entre ambos: el **Ritmo**.



Glauber Rocha: * *Antonio das Mortes* * (1969). El tempo interno -en este caso, tanto "glaubertiano" como brasileño- es factor determinante para condicionar el ritmo externo de la grabación.

Este puede ser externo, determinando velocidades diversas en la duración de determinadas situaciones o combinando diferentes escalas de planos, o, por el contrario, puede ser interno, testigo de las grandes pulsaciones profundas –no necesariamente dotadas de movimiento físico– que recorren la narración.

El ritmo “está”, “es”, es parte indisoluble de la forma, –no dependiendo necesariamente de la decisión consciente de un autor– impregnando ontológicamente la materia, por lo que será ineluctablemente deudor, tanto de la mentalidad individual del artista creador, como de la peculiar forma de ser colectiva, popular, en que se inscribe la creación individual.

Esta noción de ritmo interno, cuyo estudio tendrá una importancia capital en nuestro trabajo, la denominaremos, tomando prestada del lenguaje musical, la palabra que lo define: **Tempo**.

Ante las actitudes excesivamente simplificadoras, que otorgan la etiqueta de “vasco” a todo aquello que cumpla requisitos económicos, geográficos o sociológicos, (cuando no simplemente de empadronamiento en los límites de la actual Comunidad autónoma) pretendo efectuar un intento de estudiar la noción de “**Tempo Vasco**”, como característica más radical y profunda del vasco en su vida y en el Cine.

Este último rasgo definitorio, tan evidente en otras cinematografías, no anula los anteriormente citados. A ningún cineasta nacido en el país, o que rueda en nuestros paisajes, con nuestros actores, apoyándose en una estructura de producción local o empleando el euskara como vehículo lingüístico, etc. se le puede negar la denominación de vasco. Sin ánimo de establecer diferencias cualitativas, sí es evidente que es una cuestión de profundización en las características que definen un producto lo que determinará la mayor o menor radicalidad en el otorgamiento de la denominación.

Para ello, y en una **primera parte**, intentaré definir el concepto de “**Lo vasco**” en el arte y la cultura: Cómo somos y qué características profundas definen nuestra relación con el



Friedrich W. Murnau: “*Fausto*” (1.926). El cineasta vasco tal vez deba recurrir a la “via reflexiva” para descubrir su propio tempo y la manera cómo adaptarlo a las características de la narrativa cinematográfica. Otras culturas han realizado esta conversión de manera intuitiva.

mundo comunicativo, con las artes simples que conforman el entramado de base del fenómeno complejo que es el cinematógrafo.

Una vez estudiadas estas características, tomadas como artes aisladas, se impondrá una **aplicación** al fenómeno propiamente cinematográfico. Serán aportaciones teóricas que deberán ser complementadas con aportaciones experimentales (inclusive filmaciones) que demuestren las teorías citadas. Constituirán la **segunda parte** del trabajo.

Concluiremos, en un intento de colocar las fronteras históricas de nuestro cine, en una **tercera parte** en la que rebuscaremos en la **historia** para delimitar aquellas obras que, por derecho propio, hoy denominamos, con mezcla de humildad y orgullo: **Cine Vasco**.



Carl Theodor Dreyer: "*La pasión de Juana de Arco*". (1928).

Primera parte:
EL TEMPO VASCO



Vermeer de Delf : *"La cocinera"* (Rijksmuseum de Amsterdam). Por encima de una técnica aprendida, fruto de cientos de años de experiencia. El creador auténtico sabe mezclar sus planteamientos más personales con las raíces populares más auténticas .

1. “LO VASCO” EN EL ARTE

El arte es capaz de transmitir todos los mensajes (compuestos de inteligencia-información, sensibilidad-emoción y forma-estilo) adecuando la forma peculiar de cada una de las modalidades artísticas al fondo que transmite.

A través de las manifestaciones artísticas de cada pueblo podemos llegar a lo más profundo de su manera de ser: su manera de consolidar las categorías fundamentales de la vida: lo **sensitivo**, lo **reflexivo** y lo **práctico**, que caracterizan al hombre como individuo y como pueblo en su relación consigo mismo, con sus compañeros y con la naturaleza que le rodea.

El arte, sin embargo, es, en cada pueblo, fruto de estas esencias primigenias citadas, mezcladas con las influencias foráneas que la historia le ha aportado y que cada pueblo ha asumido, en un conjunto armonioso en donde, a veces, se hace difícil discernir lo que es propio, de lo que es ajeno, asimilado.

Esta búsqueda del **Arte “no contaminado”** –aunque tal denominación provoque un comprensible rechazo– será el objetivo primero de nuestro empeño.

En ella contamos con la gran ventaja que tiene el pueblo vasco de ser un islote cultural, aislado, con lengua autóctona y relativamente poco mestizaje cultural, en el cual resulta relativamente más sencillo discernir los vestigios del pasado. Por otro lado, la capacidad del pueblo vasco para integrar influencias sin perder identidad cultural e inclusive la habilidad para impregnar las aportaciones foráneas con “toques” propios ha causado sorpresa y admiración en los antropólogos estudiosos del fenómeno vasco. Algunos como la lituana Marija Gimbutas, poco sospechosa de chovinismo, consideran al país como uno de los reductos menos contaminados de una civilización europea preindoeuropea.²

No conviene, sin embargo, olvidar la prudencia con la que hay que tratar el tema del mestizaje, tan antiguo como la historia o la protohistoria del hombre social y que se manifiesta en fenómenos como el nomadismo o los intercambios producidos por grandes o pequeñas rutas comerciales o pastoriles.

Tampoco pretenderé afirmar que tal característica o tal rasgo definitorio sea exclusivo del pueblo vasco, ignorando experiencias similares o idénticas en otras culturas. Es evidente que Euskal Herria comparte conceptos, simbología y experiencias, vía arquetipos universa-

2. Las obras de **Marija Gimbutas** “*The Civilization of the Goddess: The World of Old Europa*” (1991) y “*The Language of the Goddess: Uncarving the Hidden Symbols of Western Civilization*” (1989), desgraciadamente todavía no traducidas al castellano o euskara, plantean unas teorías muy sugerentes sobre la pervivencia en el país vasco de los rasgos más primitivos de una civilización paneuropea, anterior al helenismo y que basaría su carácter en el culto a una diosa madre, encardinada en la tierra, “**Gaia**” (Mari, Atenea, Hera, Artemisa, Virgenes negras, etc.), origen de una actitud básica de celebración de la vida.

les o decisiones pragmáticas, no sólo con respecto a pueblos de su entorno inmediato, sino también con aquellos alejados en el espacio y tiempo.

Soy perfectamente consciente de la extrema dependencia de mi trabajo con respecto al avance que pueda hacerse, en fechas venideras, en el campo de las ciencias antropológicas, que cuestione alguna de las afirmaciones que aquí se harán. Con gusto seré el primero en rectificar y en reconducir las teorías expuestas. Creo, sin embargo, que la intuición de base que preside este trabajo continuará siendo válida: la concienciación del cineasta ante la necesidad de ofrecer un acercamiento propiamente vasco, no copia de lo foraneo –sea cual sea el matiz que los avances investigatorios den a esta noción– al fenómeno audiovisual.

Desearía, de una vez por todas, que no se entendieran estas clasificaciones en un sentido cualitativo, atribuyendo a unas u otras diversas valoraciones morales. Todas son igualmente dignas de respeto y cada pueblo deberá saber escoger, entre ellas, las más adecuadas para dar respuesta a las necesidades de todo tipo que el momento histórico le plantee.

En nuestra búsqueda nos centraremos en el análisis de 4 modalidades artísticas íntimamente ligadas a los mecanismos narrativos y estéticos que desarrolla el cine y en las cuales resulta relativamente sencillo discernir elementos presuntamente vascos; elementos “no contaminados”, según la polémica definición acuñada precedentemente:

- 1.1 Artes de la Narración.
- 1.2 Artes Musicales.
- 1.3 Artes Plásticas.
- 1.4 Artes Gestuales.



1.1 Artes de la Narración

1.1.1 La Lengua

Engloba este apartado todos aquellos modos de expresión que se relacionan con la narración; con el apasionante y arcaico mundo del “contar historias”. Desde el primitivo mundo familiar o tribal en el que la tradición clánica se transmitía de generación en generación, hasta el más moderno y sofisticado ordenador interactivo que nos sumerge en el mundo fantástico de la realidad virtual, pasando por las intrincadas redes del ciberespacio, un hombre transmite a otro hombre sus mensajes, utilizando para ello el medio narrativo más adecuado.

En nuestra búsqueda de los mecanismos narrativos vascos más primitivos, conviene, antes de adentrarnos en el mundo de la transmisión de mensajes artísticos, (objeto fundamental de nuestro estudio, por la estrecha relación que tendrá con el modelo narrativo cinematográfico) remontarnos al estadio más primitivo en el que el mensaje era solo funcional: el **estadio de la elaboración lingüística**.

El hombre se relaciona con el exterior a través de sus 5 sentidos –que poseen, cada uno, su propio código comunicativo específico– verdaderos catalizadores de intercambios constantes, consigo mismo, con sus semejantes y con el mundo que le rodea.

En este campo el oído, asociado a la vista, adquiere una importancia capital, estructurando el lenguaje.

El lenguaje supone la forma más primitiva y, al mismo tiempo, elaborada, de estructurar el mundo conceptual, por el que el hombre es capaz de transmitir sus vivencias de inteligencia, sensibilidad y practicidad.

A través del lenguaje, antes de llegar al estadio de la escritura, mucho más posterior, podemos descubrir el alma más profunda de un pueblo, en sus tonos, sus ritmos o sus cadencias, sus construcciones conceptuales.

El hecho, probado por arqueólogos, antropólogos y lingüistas, de que el hombre vasco haya surgido y desarrollado su actividad desde tiempos inmemoriales en una misma zona, manteniendo, en su núcleo geográfico, una pureza lingüística notable –**preindoeuropea**– con respecto a las lenguas circundantes, hace más sugerente su estudio.

Centraré el análisis del euskara, no desde el punto de vista científico, exhaustivo y matizador del especialista, sino intentando hacer resurgir las grandes líneas estructurales del idioma, que nos ayuden a entender: cómo el hombre vasco, organiza y ordena la transmisión oral de sus mensajes.

En la línea de la óptica expresada precedentemente, las comparaciones con otras lenguas del entorno, sobre todo latinas, serán de gran utilidad ya que el modelo grecolatino ha sido la pauta narrativa más habitual en el nuestro mundo contemporáneo, europeo y americano.



Venus de Lespugue (Haute Garonne). Los ritmos plásticos que evocan estas representaciones de diosas-madres, símbolos protectores, simbolizando la fecundidad de la tierra y de la mujer, se repiten a lo largo del tiempo y el espacio, como más tarde tendremos ocasión de comprobar.

Sin pretender suplantar la tarea de especialistas en lingüística –y reconociendo las dificultades de emplear una terminología que satisfaga a todos los seguidores de las diversas escuelas semiológico-lingüísticas– intentaré describir, de la manera más simple, las diversas relaciones y formas estructurales del euskara, siendo consciente que las diferencias en la nomenclatura no implican más que puntos de vista diversos de la misma realidad y, sobre todo, no alteran el resultado del análisis que estamos realizando.

Centrémonos, pues, en varios puntos esenciales y diferenciadores de la gramática y sintaxis vascas:

1.1.1.1 Estructura Gramatical

Un punto en el que el euskara se separa del castellano, francés u otras lenguas derivadas del latín o el griego es la integración de todos los elementos determinantes del nombre-sustantivo, o del verbo, etc. a la propia raíz semántica, generalmente a modo de prefijos o sufijos. El euskara es, pues, lengua **aglutinante**.

Las otras, por el contrario, son lenguas **flexivas** y, por lo tanto, separan el nombre de sus partículas estableciendo, claramente, la diferencia entre ambos.

Así en el ejemplo: **Katua**, el euskara une el sustantivo “Katu”, con el artículo determinado “a”. El castellano, en el mismo ejemplo, separa el artículo “El” del nombre “Gato” para formar el compuesto: “El Gato”.

De igual manera, las determinaciones genitivas, locativas, causales, finales, destinativas etc. Así, el genitivo castellano: “Del gato”, se convierte en **Katuaren** (Katu-a-ren); el final: “Para el gato” en **Katuarentzat** (Katu-a-ren-tzat); el causal: “Por, a causa del gato” en **Katuarengatik** (Katu-a-ren-gatik; Gato-el-de-a causa)

En una estructura más compleja, pero respetando idéntico principio al enunciado precedentemente, los verbos, como regla general, se construyen añadiendo al auxiliar (activo o pasivo), que acompaña al participio temporal, todos los complementos circunstanciales que lo determinan. Así, complementos directo e indirecto, objetos del complemento directo singular o plurales, etc. se ven reflejados en partículas que se añaden al auxiliar.

Ejemplo 1: **Nik ogia ematen dut.**
 (“Yo suelo dar pan”)

- **ematen**: participio presente habitual.
- **du**: auxiliar activo
- **t**: indicativo del sujeto Nik
- **ni**: sujeto (yo)
- **k**: partícula ergativa (sujeto activo)

Ejemplo 2: **Nik ogiak ematen ditut**
 (“Yo suelo dar panes”)

- **ematen**: participio presente habitual
- **d-u**: auxiliar activo
- **i**: indicativo complemento directo (Ogia) en plural.
- **t**: indicativo sujeto (Nik)
- **t**: consonante fonética

Ejemplo 3: **Nik ogia ematen diot**
 ("Yo le suelo dar pan a él")

- **ematen**: participio presente habitual
- **du**: auxiliar activo (la "u" desaparece por reglas de fonética, convirtiéndose en "i")
- **o**: complemento indirecto (a él)
- **t**: indicativo sujeto (Yo)

Ejemplo 4: **Nik ogiak ematen dizkiot**
 ("Yo le suelo dar panes")

- **ematen**: participio presente habitual.
- **du**: auxiliar activo (cambia la "u" por "i")
- **zki**: complemento directo en plural (panes)
- **o**: complemento indirecto (a él)
- **t**: indicativo del sujeto (Yo).

En la estructura misma de la lengua, y sin profundizar en más detalles, comienza, pues, a establecerse una característica del modo euskaldun de transmitir mensajes: Su **tendencia a la síntesis**, a decir de la manera más condensada posible los elementos circunstanciales que rodean al tema principal. Tiende a unir, en un solo ente, el sujeto o tema principal, aisladamente considerado y sus circunstancias, como si éstas fueran ontológica e indisolublemente unidas a él.



Fritz Lang : "M" (1931). Algunos lenguajes tienden a ofrecer una visión sintética del hecho en sí y de sus circunstancias , presentando ambas realidades, de forma global e inseparable .

Es evidente que una tal capacidad de síntesis revela la presencia de una mentalidad mágica muy primitiva, anticartesiana, en donde seres humanos, mundo, naturaleza: en una palabra el ser y sus circunstancias, están unidos y forman un solo ente metafísico o indisoluble, que sólo una mentalidad analítica tiende a separar.

Otro rasgo gramatical que me interesa resaltar es la presencia del **ergativo** especialmente subrayado, señalando la específica polarización de la frase. La "K" ergativa añadida al sujeto, indica, bien a las claras, que se inicia una frase activa con complementos, en mar-

cada contraposición a las frases con verbos de movimiento pasivas o reflexivas que prescindan de ella.

Así: – **Ander ibiliko da** – **Anderrek ogia hartuko du**
 (Ander andará) (Ander tomará el pan)

La transmisión de mensajes vasca, pone, por consiguiente un énfasis en la distinción entre las actitudes que suponen una salida de uno mismo hacia la relación activa con los otros y las actitudes pasivas que provocan la introspección, proponiendo un tratamiento diferenciado para ambas.

Igualmente singular, e incidiendo en el sentido citado precedentemente, es el tratamiento activo que se adjudica en euskara a los elementos **autofóricos** (bihurkariak) y **recíprocos** (elkarkariak) en lugar del reflexivo empleado por las lenguas romances. Así el autofórico: "Joxe se tiró al abismo" se convierte en euskara: "Joxek bere burua amildegira bota zuen" (lit.: Joxe tiro su cabeza al abismo); de la misma manera que el recíproco: "Se abrazaron" es plasmado por "Elkar besarkatu zuten" (Lit.: Abrazaron juntos).

A nadie se le escapa la posible influencia formal que tales reglas lingüísticas, podrían tener en la narrativa audiovisual.

1.1.1.2 Sintaxis

La sintaxis organiza el orden de la primera y más simple estructura narrativa que encontramos en el lenguaje: La oración o frase. Sujeto, verbo, predicado y complementos, acompañados por partículas adverbiales, preposicionales o conjuncionales forman el núcleo básico del idioma.

Comparemos, como estamos haciendo desde un principio, el orden de colocación de los elementos de la frase en euskera y castellano.

En una frase simple formada por la unidad: sujeto, verbo y predicado, el castellano mantiene una estructura en la que el verbo se coloca en medio de la frase. El euskara tiende a colocar al verbo al final de ella colocando junto a él, precediéndole, el elemento que se desea subrayar o magnificar.

Así: – "El perro /es / blanco" "Txakurra / txuria / da"
 1 2 3 1 3 2



Fernando Larruquert, Néstor Basterretxea: "Ama Lur" (1968). En todo mensaje, tanto oral como audiovisual, existe un elemento que se desea subrayar. En el lenguaje -cada idioma lo hará a su manera- la ubicación del elemento a enfatizar dentro de la estructura de la frase tendrá, entre otros aspectos (entonación, gestos, pausas, etc.) una importancia de primer orden; en el cine dependerá de la conjunción de múltiples factores, uno de los cuales radica en su colocación en los puntos fuertes del encuadre.

Txuria (blanco) colocado junto al verbo resalta la peculiar importancia que el color tiene en la frase. En "**Txakurra da Txuria**" teniendo el mismo significado en castellano, resulta diverso en euskara por el peculiar subrayado que se efectúa sobre el ser poseedor en la cualidad de "blanco".

Este ejemplo nos mete de lleno en el estudio del **Elemento Inquirido**, traducción libre del "Tema de Pregunta", "Tema Clave" o "**Galde Gaia**" que tiene una importancia decisiva en la manera como el euskara ordena la frase: El elemento inquirido trata de saber cual es el tema importante en donde se centra el interés de la frase, alrededor del cual se ordenan el resto de circunstancias. Una vez descubierto, deberá ser subrayado colocándose junto al verbo, precediéndolo.

El elemento inquirido en una respuesta vendrá determinado por el énfasis, que la pregunta que la precede, ponga en una u otra circunstancia. Una vez descubierto, la respuesta deberá ser colocada en el lugar citado.

En el ejemplo:

"Neskari **liburua** ahaztu zaio?"

¿Se le ha olvidado el libro a la muchacha?

el elemento inquirido es "liburua". La respuesta correcta deberá colocar "liburua" antes del verbo:

Respuesta: "Bai, neskari **liburua ahaztu zaio**".

"Sí, a la muchacha se le ha olvidado el libro"

En la pregunta: "Liburua **neskari** ahaztu zaio?"

¿Se le ha olvidado el libro a la muchacha?

tiene como elemento inquirido a "neskari" y la respuesta correcta sería:

"Bai liburua **neskari ahaztu zaio**"

Por lo tanto, como comprobamos, el orden narrativo en euskara coloca el elemento importante al final de la frase, precediendo al indicativo de actividad que suponen siempre las formas verbales.

En el caso de las **frases con respuesta negativa** se mantiene el mismo criterio, como regla general, aunque introduce el matiz de **intercalar el "Tema Principal" entre el auxiliar y el participio temporal** de la forma verbal.

Si la forma positiva colocaba el participio temporal antes del auxiliar, la negativa coloca primero el auxiliar.

Ejemplo: Pregunta: Neskari **liburua** ahaztu zaio?

Respuesta positiva: "Bai, neskari **liburua ahaztu zaio**"

Respuesta negativa: "Ez, neskari **ez zaio liburua ahaztu**"

El **cambio de estructura narrativa en la frase negativa** es un cambio sutil pero que convendría tener en cuenta en nuestro análisis.

Prosiguiendo con el tema del orden sintáctico en el interior de la frase, interesa resaltar la tendencia del euskara, a ofrecer, en primer lugar, las circunstancias de un hecho para colocar al final el nombre al que estas circunstancias se refieren. El castellano efectúa un camino inverso: primero ofrece el tema principal y luego determina sus circunstancias.

- "La **cabeza** del perro del caserío"

1 2 3

Baserriko txakurraren **burua**

3 2 1

Se vuelve a repetir, por consiguiente, la constante de colocar **lo importante de la narración al final, haciéndola preceder por las circunstancias que le acompañan.**



Resolución en tres planos consecutivos, y de diferente escala en anchura, de la dinámica plástica generada por las frases castellana y euskalduna:

- La **cabeza** del perro de caserío.
- Baserriko txakurraren **burua**.

El orden en la exposición de las circunstancias con respecto al tema principal es una consideración esencial en la dinámica cinematográfica basada en la escala de planos.

Esta misma tendencia se nos presenta en la manera como el euskera construye las **Frases Relativas**: El referente relativo se coloca al final, después del verbo, de manera contraria a como se realiza en las lenguas romances:

El **Perro** que está en la casa

1 2 3 4

Etxean dago-en **Txakurra**

4 3 2 1

De manera análoga en las frases comparativas

Este **caballo** es más viejo que el tuyo

1 2 3 4 5 6 7 8

Zure-a baino zaharragoa da **zaldi** hau

8 7 6 5 4 3 2 1

Este orden, que hace aparecer temporalmente, **antes lo secundario que lo principal**, o que va **de lo mas amplio a lo más concreto**, es una actitud narrativa llena de sugerencias en lo que se refiere a la alternancia de escala de planos en la narración cinematográfica.

Existen, por supuesto, otras reglas gramaticales y sintácticas en la lengua vasca pero que hacen relación a reglas de carpintería lingüística o fónica que no tienen excesiva importancia en el estudio tan peculiar que nos ocupa, por lo que pasaré sobre ellas sin detenerme: Introducción del "número" "mugagabea" o indefinido; utilización de los numerales en grupos del "20", etc...

1.1.1.3 Gramática textual

Todas estas reflexiones, que preceden, toman como punto de partida el análisis según los patrones de la **Gramática de Oración**. Convendría, sin embargo, realizar un estudio simi-

lar desde el punto de vista complementario de la **Gramática de Textos**. Las nuevas posibilidades de análisis, a partir de esta perspectiva globalizante, que ofrecen estas nuevas tendencias se ven frenadas por la falta de estudios en profundidad sobre la aplicación de estas técnicas a la lengua vasca, de la misma manera que lenguas como el francés, inglés o castellano lo han hecho para sus casos respectivos.³

Únicamente con ánimo de sugerir los apasionantes mundos de estudio que posibilitan y que tendrían que determinar avances en la comprensión de cómo funciona y, por lo tanto, cómo se construye el texto –literario, cinematográfico u otro– vasco, voy a citar algunos temas sobre los cuales deberían profundizar los lingüistas euskaldunes:

– Relación en el texto entre el “**Tema**” (lo conocido, lo principal, los anclajes del texto) y el “**Rema**” (las circunstancias que lo determinan, las nuevas informaciones que se reciben, etc...).

– Relación entre los elementos **deícticos** (los que señalan, estableciendo el contexto situacional) y los **anafóricos** (aquellos que se comprenden con respecto al referente marcado por los elementos deícticos, bien sea en cuanto al tiempo o en cuanto al espacio se refiere.)

– Cómo se efectúa, en euskara, la **Progresión Temática**: Cómo funciona la **dinámica conocido-nuevo**. (Progresiones lineales; por tema constante; por tema estallado; por temas derivados, etc...)

– Dinámica de la progresión temática en euskara según los diferentes **tipos de texto**: **Descriptivos, Explicativos, Narrativos, Argumentativos, Retórico-Discursivos**, etc.

– Géneros y subgéneros narrativos en euskara.

– Manera cómo funcionan en euskara las cadenas semánticas que conforman la **Estructura Semántica**.

– Cómo organiza el euskara los llamados “**conectores**”; (“embrayeurs” “shifters”), organizadores textuales, espaciales o temporales, que hacen de bisagra para engarzar varios temas en la estructura textual.

– Cómo funciona en el relato euskaldun la **Polifonía Textual**: Aparición de diferentes voces o puntos de vista diversos, la mezcla del **estilo directo** o **indirecto** en el relato, etc...



Ernst Lubitsch: “*To Be or Not to Be*” (1942). El empleo de técnicas de gramática textual como los metalenguajes o la “mise en abyme” (puesta en abismo - “el cine en el cine”, un género en otro...) para explicitar la dinámica conocido-nuevo, utilizada en este film por Lubitsch nos recuerda la necesidad de rellenar el vacío existente en los estudios sobre la gramática textual vasca.

3. Véanse, a este respecto los estudios de Bernard Combettes, Jean Michel Adam o T.A. Van Dijk. Reenvío a la bibliografía final para tener un acercamiento mayor a su obra.

- Cómo son para los vascos los **procesos cognoscitivos** de comprensión, de almacenamiento y de recuperación, tanto a nivel lingüístico como narrativo.

La simple enumeración, no exhaustiva, de los temas tocados abre un mundo de sugerencias importante, tanto para una aplicación al análisis y construcción de textos literarios como para la composición de narrativas audiovisuales autóctonas.

A modo de resumen y, adelantándome a lo que supondrá, en el último capítulo de este trabajo, una reflexión sobre las aplicaciones al cine (escritura de guiones, rodaje y montaje cinematográficos) de las estructuras narrativas del vasco menos "contaminado", desearía subrayar: cómo del análisis precedente pueden derivarse varias ideas básicas, que sugieren específicas formas de narrar:



Montxo Armendariz: - "Tasio" (1984). - "27 horas" (1986). Temáticas activas o pasivas; positivas o negativas tienen, en euskara, una plasmación lingüística muy diferente, que implica sutiles cambios de orden en la colocación de las palabras dentro de la frase y con respecto a las partículas que las determinan.

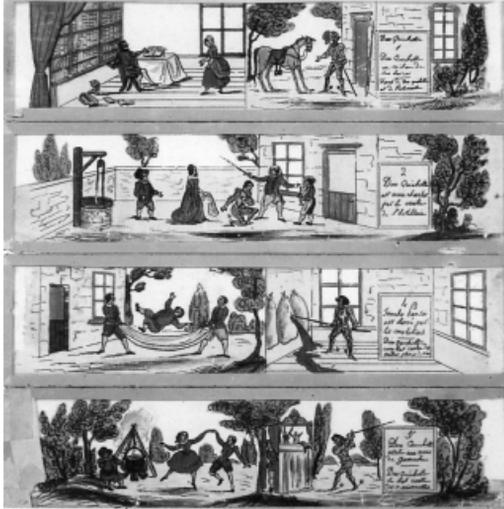
- 1- **Tendencia a la síntesis:** A no separar tema principal y circunstancias que lo rodean.
- 2- Tendencia a subrayar con elementos visibles y audibles las **temáticas activas** en contraposición a las **reflexivas** o **interiorizantes**.
- 3- Sutiles cambios de orden de narración entre las **circunstancias positivas** y **negativas**.
- 4- Tendencia a narrar en primer lugar las **circunstancias** para ir después a centrarnos en el **tema** que las provoca: El camino se realiza **de lo general a lo particular, de continente a contenido**.
- 5- Tendencia a colocar el tema importante que se desea subrayar hacia el **final de la narración**, precediendo justo a la acción.

Dejemos aquí estas 5 sugerencias narrativas y ampliemos nuestro estudio con otras propuestas.

1.1.2 Literatura Oral

El estudio de los contenidos lingüísticos del euskera nos da unas pautas básicas sobre la manera cómo el vasco construye sus mensajes más funcionales. Conviene, sin embargo, no limitarse a él sino, dando un paso más, analizar la construcción de **mensajes artísticos** o que respondan a necesidades estéticas, poéticas o dramáticas.

Todo pueblo, crea, desde sus orígenes, su propia literatura en donde, sus vivencias populares se transmiten en forma de arte. En el caso que nos ocupa: **Arte Narrativo**.



Placas de cristal para linterna mágica, de origen francés, que cuentan en viñetas un episodio del Quijote.

Cada vez es más difícil remontarse a estadios de transmisión narrativa puramente verbal. La influencia de la lengua escrita y en casos más elaborados - inclusive con esbozos audiovisuales - enriquece el lenguaje, al mismo tiempo que enmascara sus estructuras más radicales y menos contaminadas.

La cultura vasca ha hecho perdurar, a través de los siglos, un método de transmisión narrativa muy arcaico, que se remonta a los tiempos previos a la escritura: La **Literatura Oral**. Esbozando una definición, la literatura oral es aquella producción narrativa que surge y se conserva al margen de la escritura y que, por consiguiente, responde a un origen socio cultural que se enmarca en una sociedad que no conoce o no tiene en cuenta la literatura escrita. En tal medio social, tanto el simple "recitador" que recopila, habiéndolo memorizado las historias comunes, como el "creador", que improvisa una narración, son depositarios de la memoria colectiva y responden a los arquetipos populares del pueblo al que representan.

Debemos felicitarnos por el hecho de que el vasco, conserve un tesoro cuyo origen se hunde en la noche de los tiempos. Los pueblos que nos rodean lo perdieron hace mucho y solo quedan en el mundo algunas manifestaciones aisladas, casi todas ellas ubicadas en poblaciones muy primitivas.

La pervivencia de una literatura oral, beneficiada, además, de numerosos estudios teóricos sobre su origen y desarrollo hace que sepamos distinguir, con relativa claridad, lo que este arte narrado tiene de autóctono y lo que perdura en él de asimilado.

Dividiremos el estudio de la literatura oral en 2 grandes capítulos que guardan relación directa con nuestra finalidad de análisis de los mecanismos narrativos vascos en su posible aplicación al lenguaje cinematográfico:

- 1.1.2.1 Técnicas Narrativas de la Literatura Oral.
- 1.1.2.2 Modalidades de Literatura Oral Vasca.

1.1.2.1 Técnicas Narrativas de Literatura Oral

No sería posible adentrarnos en el estudio del bertsolarismo u otra forma de literatura oral vasca, sin explicar la peculiar mentalidad que funciona en la base de toda literatura oral en general.

El problema de la creación o la perpetuación de la obra narrativa, en un mundo sin escritura, lleva al narrador oral a respetar una serie de técnicas o mecanismos, que vamos a cifrar en 4 categorías diferentes, según los análisis de Manuel Lecuona:

1.1.2.1.1 Desarrollo de la memoria

Recitadores de todas las culturas orales del mundo: Rimadores tuareg, Rabbies hebreos, Rapsodas griegos, Entonadores de "enchoyadas" gallegos, Guslares rusos, Troveros de Las Alpujarras, Payadores argentinos, Glosaors de Menorca, Decimistas o Repentistas cubanos, Galerones del Llano venezolano, Improvisadores Achoub de Armenia etc., han desarrollado sus facultades memorísticas, hasta límites, hoy día, impensables. La repetición de las historias comunes, no se realiza, sin embargo, de manera fría y uniforme, a la manera como una cinta magnetofónica o videográfica lo harían, sino que añaden a todas ellas un punto de creatividad e innovación.

1.1.2.1.2 Artificios rítmicos

El narrador oral, necesita apoyarse en varios artificios destinados a potenciar sus facultades memorísticas: Estos artificios son fundamentalmente la **Rima** y el ritmo que ofrece la **Métrica**. Rima y métrica convierten instintivamente el mensaje en lenguaje poético. Estos apoyos materiales, a veces mnemotécnicos, lejos de ser un artificio frío y calculador se convierten, inmediatamente, en instrumentos artísticos en los que música, canto y gesto se desarrollan con belleza.

1.1.2.1.3 Rapidez de movimiento de las imágenes

En contraposición al lenguaje escrito, el narrador oral mas primitivo mueve sus historias con una sorprendente rapidez, haciendo circular imágenes vivas y que llamen la atención del que escucha.

Así, abandona procedimientos retórico -gramaticales de enlace; descuida ciertos aspectos de respeto a la cronología; organiza su lógica narrativa de una manera sensible mas que cartesiana; utiliza las elipsis con gran libertad.

1.1.2.1.4 Improvisación

El ejemplo más libre y creativo de la literatura oral se da en el caso de los improvisadores, capaces, no ya de repetir un texto aprendido, sino de crear narraciones nuevas a petición del público que le escucha. Esta improvisación, que se beneficia de una cierta



Jesús Horta Ruiz "El indio naborí". Decimista cubano. (Fotografía Koldo Tapia - Euskal Herriko Bertsolari Elkartea). La tradición de los "Repentistas", extendida por todo el cono sur de América, que emplean la décima como unidad métrica y rima, es uno de los raros ejemplos de pervivencia, en el mundo contemporaneo, de técnicas de improvisación poética.

interactividad entre artista y público, es la forma más elaborada de literatura oral y en su construcción mezcla técnicas externas o artificios de literatura oral, con otras más sofisticadas, ligadas al proceso individual de creación.

La presencia masiva de representantes de literatura oral, como método de creación narrativa, tanto en el vasco primitivo, generalmente no escolarizado, como en el vasco contemporáneo de cultura universitaria, representa un filón que debería ser tenido en cuenta por los creadores en otras ramas del arte.



Foto de la **Bertso Txapelketa Nagusia**. Donostia, 19 - I - 1936.
Alrededor del estudioso euskalzale **Aita Aitzol** dos generaciones de bertsolariak: La antigua rodeando a **Txirrita**, formada fundamentalmente por "no escolarizados" y la moderna representada por los "eskolatuak" **Uztapide** y **Basarri**.

El estudio de sus mecanismos narrativos debería sugerir modelos de construcciones dramáticas, estructurados a la manera tradicional, pero adaptados a necesidades o vivencias más contemporáneas.

1.1.2.2 Modalidades de Literatura Oral Vasca

Cuatro son los grandes capítulos en los que se puede dividir estas manifestaciones:

- **Poesía improvisada:** Entre las que podríamos encontrar: las "**Kopla Zaharrak**"; "**Kopla Berriak**" o "**Bertsolarismo**"; "**Poesía decorativa**" y "**Erromantzeak**" o "**Romances**".
- **Teatro Oral:** "**Pastorales**"; "**Tragicomedias de Carnaval**"; "**Maskaradak**"; "**Farsas Xaribáricas**", "**Errandos**", etc.
- **Narrativa tradicional:** **Cuentos**, **Leyendas** en prosa.
- Los géneros que estudia la Paremiología: **Proverbios**, **Sentencias**, **Refranes**, **Modismos**, etc.

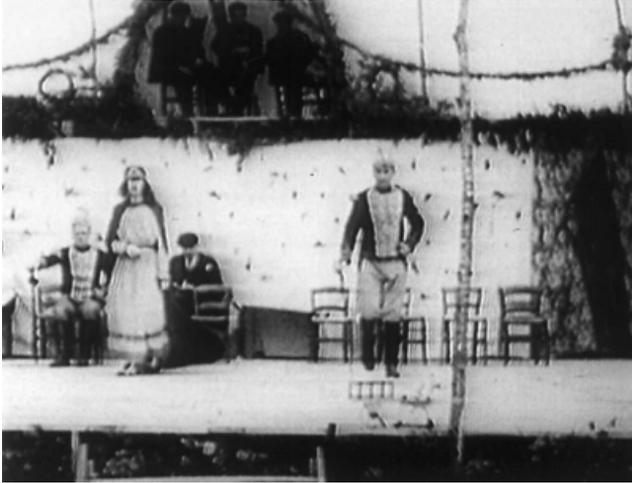
En el trabajo que realizamos, nos limitaremos al estudio de los dos primeros capítulos (sobre todo el primero) ya que es en éste, donde las formas de narrativa en lo que a fondo y forma se refiere han llegado hasta nosotros con menos adulteración.

En el caso de la Narrativa tradicional, si bien los temas y el mensaje de fondo transmitido son de indudable interés y autenticidad, la forma –debido a la gran libertad que ofrece la

prosa para efectuar cambios en la transmisión oral- adquiere tal numero de variantes que no es posible sacar conclusiones claras en cuanto a nuestro estudio de ritmos narrativos.

- Teatro Oral

El Teatro oral, si bien deja entrever orígenes muy primitivos, revela, tanto en temáticas, como en estructuras formales, influencias bien definidas.



Maurice Champreux: "Au Pays des basques". (1930). "Pastoral Napoleon en Zuberoa". La influencia en las Pastorales de los modelos del teatro griego y medieval no impiden que sea un género profundamente asimilado por el pueblo y que forma hoy una de las señas de identidad más reconocibles de una manera vasca de narrar, "maravillosamente contaminada".

Las **Pastorales** son la pervivencia, en la región de Zuberoa, de un teatro rural medieval que desapareció en Francia e Italia bajo el influjo del Renacimiento. Teatro eminentemente popular, no solo por la aceptación que tienen sus representaciones entre la gente, sino también porque todo el pueblo participa, como actor, en ellas, las Pastorales plantean unas temáticas en las que las actitudes estéticas (monotonía de los recitados, actuaciones actorales próximas a la danza, situación de los decorados, esquemas narrativos inmutables) y las actitudes morales o temáticas (los buenos a un lado, los malos a otro; colores asignados a cada facción; desenlaces moralizantes; ideas básicas machaconamente repetidas etc.) son reflejo de un modelo arcaico de representar narraciones, más propio de una Europa medieval que de una mentalidad vasca primitiva.

Con orígenes similares, aunque en contextos sociales y diferencias genéricas importantes, surgen las Mascaradas, Tragicomedias de Carnaval, Farsas Xaribáricas, Piezas "religiosas-melodramáticas", Representaciones que acompañaban a trabajos en común: Artazuriketak (Desgrane de maíz)⁴, Liñariak (Cardadores de lino) etc. -con contenidos religio-

4. A pesar de la evidencia del origen moderno de las celebraciones comunitarias del trabajo ligado al maíz, debido a la introducción del alimento tras la conquista de América, los esquemas representativos del ritual se basan en pautas establecidas en épocas anteriores.

sos en algunos, o transgresoramente paganizantes en otros– aprovechando la permisividad que ofrecía el Carnaval o el ambiente procaz del trabajo común.

Sin desdeñar su enorme valor intrínseco, verdadera reliquia medieval en Europa, la influencia que se percibe en Pastorales y Farsas Xaribáricas por parte de elementos no exclusivamente vascos, como los ya citados “Misterios” de la Edad Media, o el teatro clásico griego más arcaico, nos aconsejan no extendernos en el estudio del teatro oral, ya que su carácter “contaminado” nos llevaría por derroteros que desbordan nuestro estudio.

Las celebraciones más primitivas, ligadas a la celebración ritual de los Carnavales serán objeto, sin embargo, de un estudio especial en la parte de nuestro trabajo que concierne a la **Artes Gestuales y Ritos Comunitarios**.

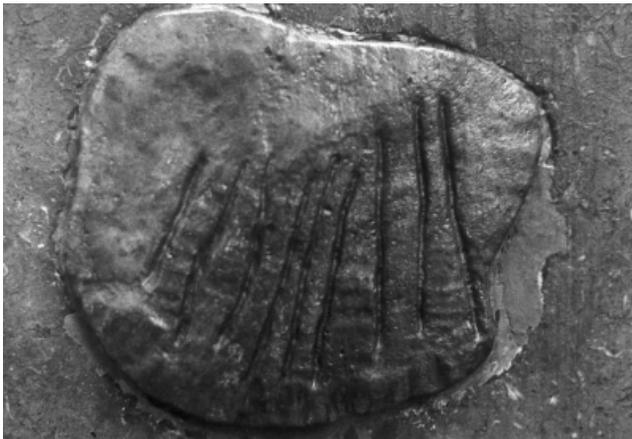
– Poesía improvisada

Para el estudio del tema que nos ocupa nos vamos a centrar en el análisis del “**Bertsolarismo**”; “**Kopla Zaharrak**”; “**Poesía Decorativa**”, y “**Erromantzeak**”.

1.1.2.2.1 Bertsolarismo

Perdiéndose, en cuanto a su origen, en la noche de los tiempos, el poeta improvisador o **Bertsolari** ha pervivido hasta nosotros con una popularidad creciente. Hoy en día, la presencia de una nueva generación de improvisadores muestra, bien a las claras, que el fenómeno goza de una salud envidiable, a pesar de sus inusuales señas de identidad.

La gran popularidad del bertsolarismo ha producido que, junto a las transcripciones, por medios modernos, de los versos cantados en la actualidad, conozcamos, también, vehiculados por transmisión oral, los textos de los bertsolaris más primitivos: aquellos a los que la influencia de la escritura les condicionó apenas, dada su condición de iletrados.



Signos en el muro del Bertsolari **Udarregi**. Analfabeto, el bertsolari de Usurbil **Juan José Alkain Iruretagoiena**, “**Udarregi**” fue capaz de crear un sistema de signos plásticos rítmicos abstractos para memorizar sus composiciones.

El bertsolari “**Eskolatu gabea**” (sin escolarización), opuesto al “**Eskolatua**” o alfabetizado, que sufre la influencia de la poesía escrita o de la cultura libresca en general, es deposi-

tario de una tradición primitiva, fundamentalmente rural o pastoril, en donde se depositan las esencias menos contaminadas de lo vasco.

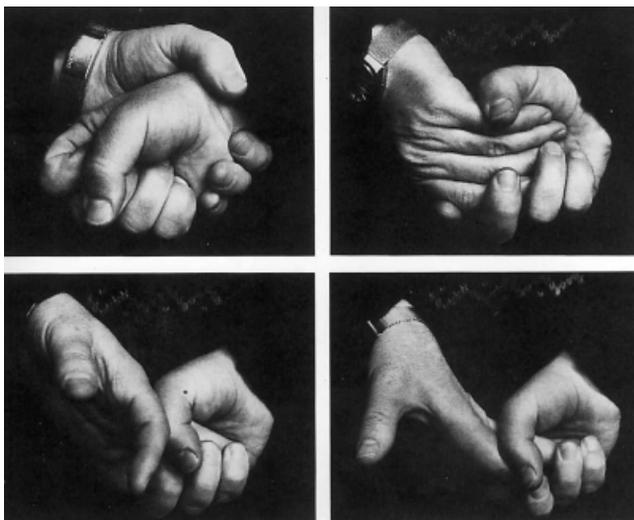
Deseosos de entender la construcción narrativa del verso vamos a analizar, en primer lugar, el **proceso de creación** que pone en marcha el bertsolari.

Todo proceso de creación debe recorrer el camino de la “**invención**” (temáticas, protagonistas, acciones); “**disposición de elementos**” (palabras, rima, estructuración de los enlaces) y “**expresión**” (estilo narrativo, métrica, melodía, etc.). En el caso del improvisador, este triple recorrido debe efectuarse sin escalonamiento en el tiempo, simultaneando, en un mismo instante, los tres momentos descritos.

Esta operación la realiza con la técnica del “**Atzekotz aurrera**” (de atrás hacia adelante). En primer lugar, piensa el tema principal que desea exponer. Junto a él aparece, en su mente, la palabra clave final que determinará la rima. Vuelve a continuación al principio del proceso y compone el primer verso, con la rima marcada por la palabra final. Concluye su intervención componiendo el núcleo central.

La preocupación por la métrica, prácticamente no existe, ya que el pie forzado, que ofrece la música, hace que el número de sílabas fluya, con exactitud, a través del canto.

El bertsolari actual, a medida que agranda su bagaje cultural, emplea más tiempo en este proceso de construcción, mientras que la respuesta de los bertsolaris primitivos era instantánea, surtiendo su narración a partir de elementos instintivos, no racionalmente elaborados.



Aparentemente imposible e inmóvil, el bertsolari desarrolla una impresionante actividad intelectual. Esta **tensión interna** se manifiesta en la profusión de movimientos reflejos en sus manos, que el propio improvisador esconde pudorosamente tras la espalda. Esta dicotomía: aparente serenidad y estatismo, combinada con imperceptibles signos de frenética actividad interior es una característica muy sugerente de una manera vasca de narrar que permite apasionantes campos de experimentación estilística. (Fotografía cedida por Jesús Uriarte, publicada en el libro de Maite González “Bertan ikusia” de Editorial Erein).

La unidad narrativa fundamental del Bertsolarismo es el **"Bertso"**. Una composición temática puede estar compuesta por un número indeterminado de bertsoak, aunque la costumbre contemporánea de asimilar el trabajo de los bertsolaris a una actuación limitada en el tiempo (Bertso saioak, Txapelketak, Bertso jaialdiak) ha establecido, como pautas más habituales, los módulos de un bertso para temas cortos y 3 bertsos para temas más amplios.

El bertso está compuesto por un conjunto de **"puntuak"**. El "puntuak" es un conjunto de líneas que acaban en una **"oina"** o rima. El "puntuak" se compone de 2 líneas en la que, generalmente, la segunda soporta la rima.

Veamos la estructura de un verso del tipo **"Zortziko Haundia"**, cantado por el Bertsolari Txirrita:

Puntuak	Lerroak	Bertso	Oina	Sílabas
1	1	Zenbat errezo egin izan da		10
	2	nere denboran elizan	...izan	8
2	3	ta pozik nago ikusirikan		10
	4	pakian nola gabiltzan	...iltza	8
3	5	Ni naizen bezin kobarderikan		10
	6	inor ezin leike izan	...izan	8
4	7	semeak guerra ez joateagatik		10
	8	mutilzahar gelditu nitzan	...intzan	8



José Manuel Lujanbio: "Txirrita" (Fotografía de 1935 procedente de Fototeca Kutxa)

"Cuantos rezos he realizado
 en mis tiempos en la Iglesia
 y me alegro viendo
 cómo andamos en paz.
 No es posible encontrar
 alguien tan cobarde como yo.
 Para que mis hijos no fueran enviados a la guerra
 he decidido quedarme soltero."

Analícemos algunas características narrativas del Bertsoa:

1. Neurria o Métrica.

La amplitud narrativa del verso puede ser de 2 tipos según el número de puntuak que empleen, adecuándose una u otra duración a temas de mayor o menor envergadura narrativa.

Así, en la amplitud corta, notamos el “Zortziko” compuesto de 8 puntuak, entre los que se pueden distinguir el “Zortziko Txikia” que combina líneas de 7 y 6 sílabas y el “Zortziko Haundia” que combina 10 y 8 sílabas, rimando las líneas pares.

En la amplitud larga destacan los “Hamarrekoak”, txikiak o haundiak según combinen los 10 puntuak de que constan, con líneas de 7 y 6 sílabas, en el txikia, o líneas de 10 y 8 en el haundia.

Un género de bertso, totalmente diferente a los citados anteriormente, es el llamado “Bederatzi Puntuakoak” (9 puntos) que presenta una estructura irregular en la que se obtienen 9 rimas con líneas de métrica que oscilan entre las 7 y 5 sílabas.

De dificultad notable, representa una rapidez en la ejecución y una agilidad mental solo posible en mentes muy entrenadas en los artificios arcaicos de la literatura oral.

	Lerroak	Bertso	Oina	Sílaba
1	1	Besteok sarri juergan		7
	2	egun eta <u>gaba</u>	...aba	6
2	3	eta zuretzat berriz		7
	4	hainbeste <u>traba</u>	...aba	5
3	5	nere etxe ondoan		7
	6	jo duzu <u>aldaba</u>	...aba	6
4	7	hau da nire bihotzak		7
	8	dakarren alg <u>ara</u>	...ara	6
5	9	ta hori non h <u>ara</u>	...ara	6
6	10	nere <u>abiada</u>	...ada	6
7	11	justiziri b <u>ada</u>	...ada	6
8	12	zu hola nola l <u>aga</u>	...aga	7
9	13	nire traje onenez		7
	14	jantziko z <u>ara</u>	...ara	5

Ion Lopategi

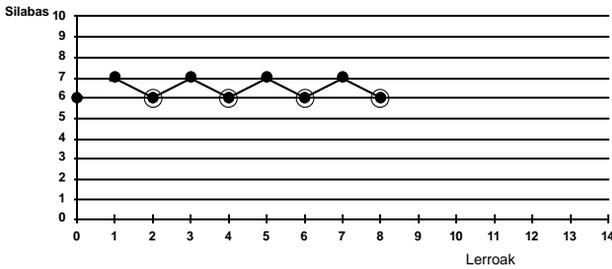
"Los demás, a menudo, de juerga día y noche
y para tí, de nuevo, tantas trabas.
Llamaste a la puerta cerca de mi casa.
Esto llena de alegría mi corazón.
Eh aquí que he tomado una decisión:
si existe la justicia, cómo puedo dejarte así.
Te vestirás con mi mejor traje.



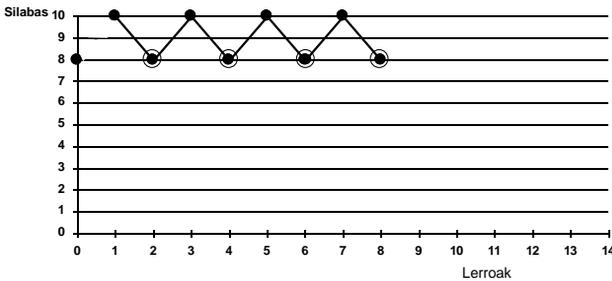
A modo de escaleta de guión cinematográfico, dibujaré a continuación, los ritmos narrativos de algunas modalidades de bertsoak.

En abscisa colocaré el número de Lerroak o líneas; en ordenada el nº de Silabas y subrayaré con un punto la colocación de la Rima.

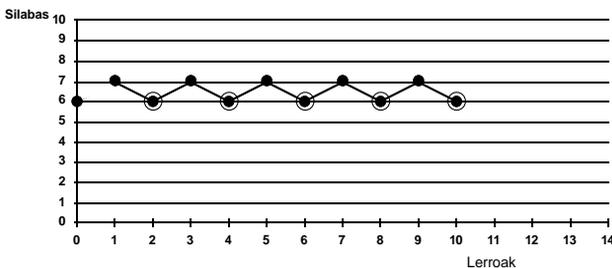
ZORTZIKO TXIKIA

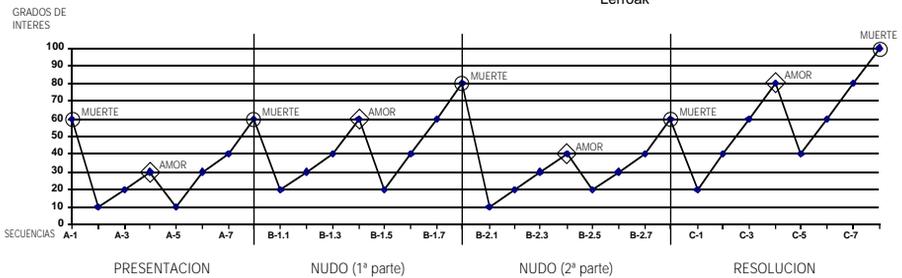
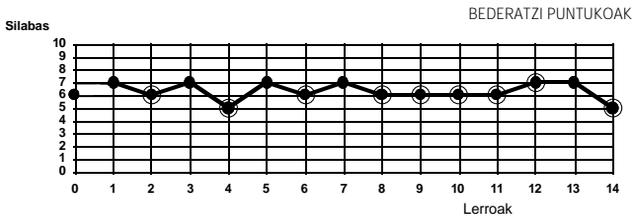
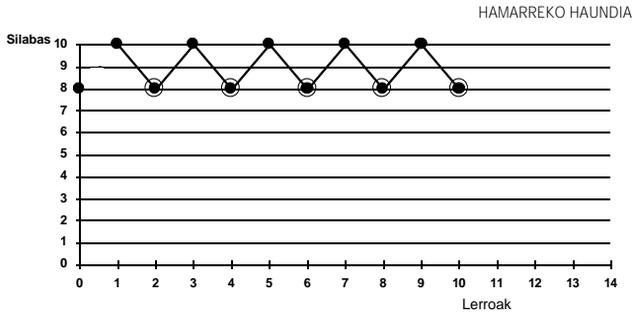


ZORTZIKO HAUNDIA



HAMARREKO TXIKIA





Esquema del desarrollo narrativo de la película de Alfred Hitchcock "Vertigo".

La utilización de curvas de nivel, para medir, el climax dramático, los ritmos plásticos o las "rimas" de una película es un instrumento de trabajo habitual entre los guionistas. En este caso notamos que los elementos de "Rima" –Secuencias de Amor y Muerte– coinciden con los puntos fuertes del desarrollo narrativo, en contraposición a la tendencia notada en el bertso de subrayar los tiempos débiles.

2. Etena o Corte

Dentro de la estructura métrica del bertso hay que destacar el fenómeno del corte, ruptura o "Etena": Una palabra no debe ser cortada en dos mitades por la cesura que la música impone, debiéndose hacer coincidir el corte musical, con ella, en su integridad. Esta característica se aplica con rigor en las líneas impares y menos rigurosamente en las pares.

Así en un bertso de medida amplia (haundia) los versos de 10 sílabas deben separarse en 2 partes de 5 sílabas que formen palabras completas. Veamos un ejemplo:

*Pello Joxepe / tabernan dala	5+5
haurra jaio da Larraunen	8
Ettxera joan da / esan omen du	5+5
ez da nerea izanen	8
Beraren amak / topa dezala	5+5
haur horrek aita zein duen"	8

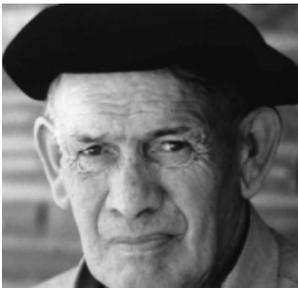
Pello Josepe, está en la taberna,
 el niño ha nacido en Larraun.
 Dice que ha ido a casa.
 No será el mío.
 Que encuentre su madre
 quién es el padre de ese niño

3. Oina o Rima

Sin entrar en excesivos detalles, indicaré que la **rima** del bertso es **consonante**, arrancando la consonancia desde la **penúltima sílaba** en los casos más elaborados. Conviene matizar esta noción de consonancia en la Rima bertsoarística. Empleo la noción de consonancia según las normas de literatura oral: Semejanza fónica de las terminaciones y no necesariamente igualdad de letras escritas.

En términos estrictos de literatura escrita la rima del bertso solo respeta las vocales. Sería por lo tanto, "rima asonante", de una concordancia imperfecta. El vasco, sin embargo, considera su concordancia perfecta a un nivel fónico, respetando siempre la última vocal y empleando consonantes con similitudes en los sonidos que producen.

Así, un bertsolari acepta como rima, "oralmente" consonante, "gaba" y "aldara"; pero nunca aceptaría "beatza" y "hanka" por la falta de armonías fónicas que contienen.



Manuel Olaizola "Uztapide". Andoni Egaña.

Los bertsolari "eskolatuak" aportan a la improvisación un mundo cultural variado, procedente de la lectura y la escritura, incluso a niveles de estudios universitarios. A pesar de un bagaje cultural de base tan diverso, ambos coinciden en un sentimiento poético y comunicativo común.

Está rigurosamente prohibida la repetición de una misma palabra, utilizada con el mismo significado, en una rima. Constituye el tan temido "**Potto**" de los bertsolariak.

Estas son, a grandes rasgos, las líneas maestras del fenómeno. No desearía que estas digresiones nos hicieran olvidar el objetivo primero de nuestro estudio: la aplicación de las pautas narrativas vascas al fenómeno cinematográfico. Emplazo al lector a que tenga paciencia, ya que en la segunda parte del estudio encontrará la coherencia que tal vez aquí no perciba con claridad.

1.1.2.2.2 Kopla Zaharrak

Las **Kopla Zaharrak** son una variante, arcaica, del género improvisatorio que acabamos de analizar, conocido como **Kopla Berriak**, **Bertsolarismo** o **Bertsogintza**. Contrariamente a éste, las Kopla Zaharrak pertenecen a la historia y aunque su técnica improvisadora pervive en el Bertsolarismo, tanto las temáticas, como las condiciones sociológicas en que surgieron, han cambiado con el tiempo.

Encontramos en las Kopla Zaharrak la técnica del “**Atzekoz aurrera**” que hace recorrer al improvisador un camino opuesto al que sugiere la lógica cartesiana. Si en ésta se comenzaba por el principio (**Planteamiento**); se continúa por el desarrollo de la idea inicial (**Nudo**); y se termina por la conclusión de lo planteado, desarrollado anteriormente (**Desenlace**), en las Kopla Zaharra se procede al revés, como ya hemos analizado en el capítulo sobre Bertsolarismo.

En este análisis de las Kopla Zaharrak y su estructura narrativa, me gustaría resaltar –por la íntima relación que tiene con el proceso narrativo cinematográfico– un aspecto singular de ellas: la técnica de **encadenamiento ideológico** entre las diversas partes, que constituyen el cuerpo de una kopla.

Analicemos, pues, la manera como las Kopla Zaharrak organizan **las transiciones**, la cohesión entre sus diferentes elementos. Las referencias, que haremos al patriarca de la literatura oral vasca **Manuel Lecuona**, serán constantes.

Las Koplak tienen, de ordinario, cuatro versos, de los cuales, los dos primeros encierran una idea poética y los dos últimos una idea más cotidiana, narrativa, prosaica. Hacia estos dos últimos va dirigida la intencionalidad de la obra. La cohesión entre las dos partes, presenta a primera vista una incoherencia, una falta de relación.

Así en:

“Itsasoa laino dago
Baionako barraraino
Nik maite zaitut, maiteago
txoriak beren umeak baino”

“La mar está con bruma
hasta la barra de Bayona
Te quiero, te quiero más,
que los pájaros a sus crías”.



Federico Fellini: “*E la nave va*” (1983). La “lógica poética” ha sido la base estética y ética que a permitido, a un cineasta tan abierto a la modernidad como Fellini, para desarrollar su peculiar vena imaginativa de gran riqueza plástica.

No parece haber una relación lógica. La gente del pueblo, sin embargo, no sólo la aceptaba, sino que disfrutaba con ella. Tenemos, pues, que buscar una relación diferente a la puramente racional o de orden trascendental. La clave de esta cohesión la encontramos en la relación o **lógica poética**: aquella que funciona por relaciones sensibles, por conexiones y asideros, perceptibles a la sola imaginación y a los sentidos. Son relaciones, no de idea a idea, sino de imagen a imagen, de impresión sensible a impresión sensible.

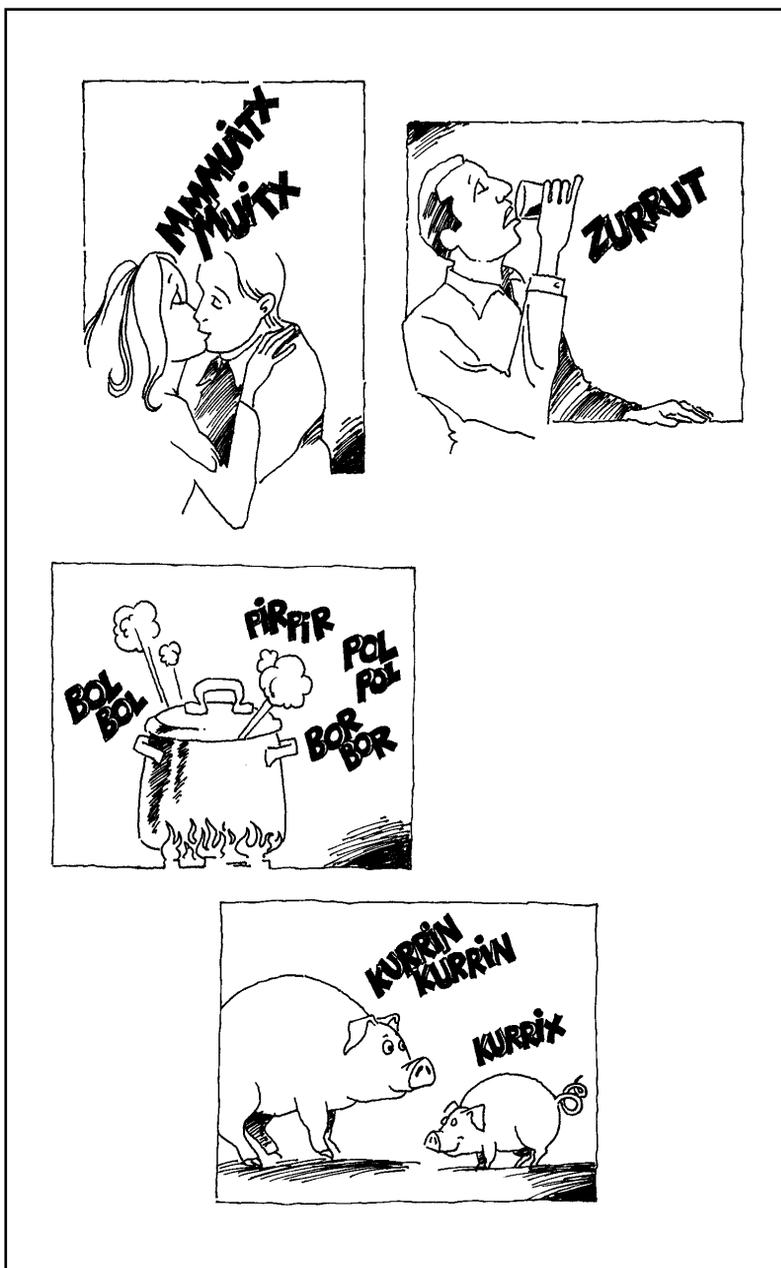
Detengámonos en el análisis de una Kopla Zaharra alavesa que muestra, bien a las claras, el tipo de ligazón sensible con el que el improvisador trabaja y que le permite establecer relaciones con la rapidez que su técnica le exige; ya que encuentra las conexiones, más en su inconsciente, que en su intelecto pensante.

“Tin, tin!

San Martín está a
la puerta con su
capillita blanca
esperando la
oración,
la oración del
peregrino
cuando Jesucristo
vino
de rodillas a rezar:
Magdalena,
Magdalena
no te canses a
llorar.
A los niños dales
teta:
y a los grandes
motilones dales
grandes
coscorrones, que lo
vayan a ganar a
las puertas de
Galicia,
que allí se vende
buen pan, blanco
como la azucena:
que la Virgen del
Rosario es una
linda y hermosa
panadera”

El poeta ha oído la campanita de la oración... E inmediatamente reproduce su sonido, tin, tin. El sonido le trae a la memoria la ermita. Esta tiene que ser de San Martín por la fuerza del consonante tin, tin (relación acústica). Dentro de la ermita, en el nicho del altar, descubre al popular Santo con su capilla blanca; prenda que a su vez, nos recuerda al peregrino santiagoista (relación visual). El sonsonete del nombre de “peregrino” (elemento acústico), busca naturalmente su correspondiente consonante en el verbo “vino”, que aplicado a Jesucristo, como hablábamos de oración, nos recuerda la del Salvador en el Huerto de los Olivos. La imagen de la Pasión que aquí asoma, nos lleva luego al Calvario, donde hallamos a la Magdalena llorosa; cuyo llanto y su popularísimo nombre, a su vez, por sorprendente conducto, nos recuerdan, sin querer, el lloriqueo fastidioso del chiquillo de la vecina Magdalena, a la que el poeta exhorta a que calle al nene dándole de mamar. Por contraste, piensa luego en que la fastidiosa música puede ser de algún mimoso “motilón” a quien, en vez de teta, mejor le cuadrarían grandes coscorrones, que le recordarían el arribo a la edad de ganarse por sí mismo el sustento cotidiano del blanco pan, que, por cierto, es fama, se hace blanquísimo en las puertas de Galicia. Por fin, el color blanco azucena del pan que se hace a las puertas de Galicia nos recuerda a la Virgen del Rosario. ¿Por qué relación? Quizás, sencillamente, por lo de la azucena. Quizás (sobre todo si el poeta o el pueblo que le escucha son un tanto teólogos) por lo del pan tan blanco que no puede ser otro que el Pan de la Eucaristía, amasado por manos de la gentil hija de Ana, la blanca azucena de la vara de Jesé, convertida, por este pintoresco arte de encantamiento, en “linda y hermosa panadera”⁵

5. Manuel de Lecuona: *La literatura oral vasca*, Ed. Aunamendi, 1964, p. 109 ss.



Onomatopeyas vascas. En un lenguaje fundamentalmente icónico como es el del comic, tanto onomatopeyas como sensogramas (representación de un concepto o una realidad a través de un dibujo: Un tronco y una sierra para expresar sueño profundo) derivan de relaciones provenientes de la lógica poética propias de la sensibilidad de cada pueblo.

Relaciones acústicas, visuales, plásticas, inversiones de la lógica habitual, recurso a ideas teológicas: un popurrí fresco y hermoso en el que la imaginación salta, libremente, de rama en rama.

Contribuyendo al peso específico que, en una mentalidad arcaica, pueden tener las relaciones sensibles, hay que hacer mención al **carácter mágico**, que una mentalidad tradicional, pueda otorgar a una palabra o cosa que se relaciona con otra:

“Es propio de la mentalidad mágica, atribuir al mismo valor, las mismas propiedades ontológicas, a las imágenes de las cosas que a las cosas mismas: a la imagen del “bisonte” que al bisonte mismo. Por eso, cuando dos imágenes se asemejan entre sí, sin más, para la mentalidad, por ellas representada, se asemejan, también, de igual manera.”⁶



Pinturas rupestres de las cuevas de **Ekain** (Deba, Gipuzkoa)
Caballos “**Pottokak**” pastando. (Fotogramas del film “*Ama Lur*” (1968)

Bogamos con estas teorías, no sólo en plena prehistoria vasca, sino también hoy, en las teorías de Jorge Oteiza y en la esencia de la película **Ama Lur**, tan depositaria del espíritu del mítico escultor y pensador vasco.

He citado la obra cumbre de **Fernando Larruquert** y **Néstor Basterrechea** porque considero que, en ella, se pueden encontrar sorprendentes aplicaciones al lenguaje narrativo cinematográfico de las técnicas de construcción propias de la literatura oral vasca. Me reservo para la segunda parte de este estudio el análisis pormenorizado del empleo de las transiciones en la película “*Ama Lur*”.

6. Manuel de Lecuona: Obra citada pág. 111.

La simple lectura de los propósitos precedentes, nos hace ver con claridad la sorprendente modernidad audiovisual de esta técnica arcaica.

Una narración cuyas transiciones se efectúen en base a la lógica poética: relaciones de imagen a imagen, de impresión sensible a impresión sensible, y no de idea a idea, nos sumerge en las claves del lenguaje cinematográfico más vanguardista y sugerente.

Desearía subrayar otro aspecto muy habitual en las Kopla Zaharrak: La unión entre 2 Koplas a través de la repetición de una misma frase: colocada en el último puntua de la 1ª, la una, y en el primer puntua de la 2ª, la otra.

Kopla		Sílabas	Rima
1	Eder zeruan izarra	8	arra
	hari begira lizarra;	8	arra
	etxe hontako nagusi jaunak	10	-
	urre goriz du bizarra	8	arra
2	Urre gorriz du bizarra ta	8	a-ta
	zilar zurizko sorbalda	8	alda
	erreal bikoz egina dauka	10	-
	elizarako galtzada	8	ada

1. Hermosa estrella en el cielo
el fresno mirándola;
el amo de esta casa
tiene la barba rojo oro.
2. **Tiene la barba rojo oro**
el hombro blanco plata;
con dobles reales tiene hecha
la calzada de la Iglesia.

Esta estructura “**En espejo**” es muy sugerente como modelo narrativo y se encuentra no solo en las Koplas de 4 puntua sino que, también, constituye una práctica habitual en las improvisaciones bertsolarísticas entre 2 bertsolaris que compiten o se contestan uno a otro. El último punto con el que un bertsolari concluye su bertsos, es utilizado, muy a menudo, por su contrincante para iniciar el suyo. Constituye una característica narrativa específica ligada, íntimamente, a los artificios de memorización propios de la literatura oral.

Se puede notar, asimismo, la utilización de la técnica del empleo del **corte medial**, **cesura** o "**etena**". Dejaremos para la segunda parte un análisis de la posible utilización en escritura de guión cinematográfico de este singular procedimiento típico de la literatura oral vasca.

1.1.2.2.3 Poesía Decorativa.

Ligada a ambientes juguetones e infantiles, surge la **Poesía Decorativa**. Es una forma lírica informal, en donde los elementos que excitan la imaginación sensorial (sobre todo sonora) priman sobre los ideológicos.

Juegos de palabras utilizados como elementos rítmicos para acompañar juegos infantiles, onomatopeyas que ilustran acciones, palabras y sonidos sin sentido, emitidos con intención lúdica etc. constituyen la base de las poesías decorativas.

Veamos algunos ejemplos: **Canción de Cuna**

Lerroak		Sílabas	Rima
1	"Ttun-kurrun-kuttun-kuttun-ku,	8	-
2	ttun-kurrun-kuttuna!	6	una
3	Run-kuttun-kuttun-kuttun-ku,	8	-
4	run-kuttun-kuttuna!	6	una
5	Lo!	1	-
6	Run-kuttun-kuttuna!"	6	una



Ingmar Bergman: "*Fresas salvajes*" (1957). A través de la adecuada combinación de sonidos y ritmos se pueden transmitir sensaciones que reenvían a las pulsiones más primigenias que retrotraen al individuo, bien al estadio de la infancia, bien a los recuerdos más perdurables.

Notemos la utilización de onomatopeyas sonoras destinadas a crear un ambiente de **suavidad** (empleo de la peculiar consonante Vasca “**tt**” equivalente a una “ch” castellana dulcificada); **oscuridad** (empleo sistemático de la vocal “**u**” que sugiere penumbra); recuerdo a la figura **materna** (la consonante “**n**” en vasco constituye el sufijo con el que la lengua coloquial designa al elemento femenino, en oposición a la “**k**” masculina), tan adecuados a conseguir el efecto deseado: dormir al niño.

La rítmica propia de esta poesía nos introduce, asimismo, en el peculiar ruido que el balanceo de una cuna produce sobre los antiguos suelos tradicionales de madera (roble, nogal o castaño). A través del sonido –esencialmente onomatopéyico (“**kunkulun**”)– visualizamos la escena, en su peculiar ambientación.

Otros ejemplos, de imposible traducción, juegan con los sonidos que producen las palabras, en una especie de juego vocal sin más intención que el puro goce estético sonoro.

Así, en la llamada “**Leloren Kanta**” o canto del tonto (lelo).

“Lelori-relo-leloli-relo
leoa-zarai-leloa...”

Particularmente sugerente, como modelo narrativo, es la introducción de elementos decorativos, onomatopéyicos en medio de una narración con lógica propia.

“Donostiako Gaztelupeko sagarduaren gozua; hantxe edaten ari nintzala, hautsi zitzaidan basua. Eta kriskitin-kraskitin arrosa klabelin, basoa kristalezkoa.	“El sabor dulce de la Sidra del Donostiarra Gaztelupe. Allá mientras bebía se me rompió el vaso. y Kris-kras... rosa y clavel el vaso de cristal”.
---	--

La presencia de los puntos “en negrita”, introduce un elemento puramente sensible –fundamentalmente auditivo– en el seno de la narración, rompiendo el ritmo ideológico, para enriquecer su aspecto sensorial.

Las relaciones con el lenguaje del cine más moderno y menos dependiente del teatro, de estas técnicas de literatura oral, son tan evidentes que no necesitan, por el momento, explicaciones suplementarias.

1.1.2.2.4 Erromantzeak

Finalizaremos el estudio de las técnicas narrativas provenientes de la literatura oral con un análisis de los **Romances** llegados hasta nosotros por transmisión oral. Los diferentes autores no llegan a ponerse de acuerdo sobre su origen y antigüedad. El hecho que, tanto en temáticas, como en estructura formal puedan encontrarse diversos paralelismos con géneros similares en la literatura europea (trovadores, cuentistas populares, etc.), hacen sospechar un origen no excesivamente remoto en el tiempo, tanto más cuanto que a algunos se los data con precisión entre los siglos XV y XVIII.

Aún siendo difícil evaluar su grado de "contaminación" (según nuestra fórmula habitual), su estudio guarda un interés evidente ya que suponen la primera incursión de la poesía oral en un género narrado, con vocación no estrictamente poética y en el que la preocupación por la rima cede en beneficio de las características narrativas, épicas o líricas, del conjunto.

Destaquemos las características de los Romances emparentándolos con las formas más antiguas de literatura oral vasca.

A la manera como las Koplak Zaharrak ordenaban su narración, los Romances emplean a menudo, la técnica de la separación de los 4 puntos, de que consta una estrofa, en dos mitades, por medio de una ruptura ideológica. La primera pareja de puntos, emiten una idea de orden poético o sensorial, que no tiene, ideológicamente, nada que ver con el mensaje emitido en la segunda parte. El encadenamiento entre ambas, separadas por la "etena", o ruptura se realiza de modo sensible como se ha explicado precedentemente.

Lerro

1	"Andozeko ibarra ala zer ibar luzia	etena
2	Hiruretan ebaki zaitan armarik gabe bihotza"	

"El valle de Andoz
que valle tan largo.
Sin ningún arma, en tres pedazos
se me partió el corazón"



Iglesia trinitaria de **Gotañe** (Zuberoa)

Los romances emplean como técnica narrativa un recurso poco habitual en la poesía estudiada hasta el momento: el recurso al **diálogo** como manera de personalizar las emociones. Lejos de emplear el modo impersonal o la 3ª persona para describir sentimientos, el romance recurre, bien a la reflexión en primera persona, bien a la introducción del diálogo entre diferentes personajes para hacer avanzar la narración.

La capacidad de transmitir emociones y de hacer vivir una situación es, por lo tanto, mucho mayor que en géneros más impersonales.

En esta técnica narrativa, –no tan antigua como las analizadas anteriormente y tan próxima ya a la escritura o al lenguaje teatral– notamos, sin embargo, un rasgo arcaizante, cual es la ausencia de nombres propios para dejar claro qué personaje es el autor de los diálogos. El autor del romance confía –según técnicas de literatura oral– en el intérprete del romance, el cual deberá dejar bien claro quién habla, por el tono de voz que ofrezca en sus intervenciones.

Otra característica formal, que nos interesa subrayar, es la **repetición** que los romances emplean:

– bien sea de una **palabra** en la estrofa:

"Alostorria, bai Alostorria Alostorreko eskaiera luzia..."	"Alostorria, sí Alostorria, la larga escalera de Alostorria..."
---	--

– o de un **puntua** en la estrofa creando una estructura "**En espejo**":

"Brodutzen ari nintzen" ene salan jarririk aire bat entzun nuen itxasoko aldetik, itxasoko aldetik untzian kantaturik"	"Estando bordando situada en mi sala, escuché un aire del lado del mar, del lado del mar cantando en un barco."
---	--

– o de una **frase** de estructura similar, con el único cambio del destinatario de la acción verbal:

- | | |
|---|--|
| 1. " Bereterretxek oheti
neskatuari ezteki:
"Habil eta so egin ezazu
gizonik denez ageri". | "Bedeterretxe, desde la cama,
a la chica dulcemente:
"Vete y estate atenta
cómo aparece el muchacho". |
| 2. " Bereterretxek oheti
jaun kontiari goraintzi:
"Ehun behi bazereitzola
beren zezena ondoti" | Bedeterretxe, desde la cama,
saludando al señor conde:
"Parecéis 100 vacas detrás
de su semental" |

Como características narrativas, subrayaremos la gran **libertad** con que los romances se mueven en lo que a respeto de la lógica tradicional se refiere.

Acciones que cambian de lugar y de tiempo sin nada que lo haga sospechar; personajes cuya historia se cuenta en una misma secuencia en primera o 3ª persona; acciones que se interrumpen inopinadamente etc. sugieren elipsis temporales audaces o encadenamientos de montaje sorprendentes, propias del lenguaje audiovisual más avanzado.

Esta **falta de lógica cartesiana** se manifiesta, también, en la **estilización** o **capacidad de síntesis** que poseen: basta con un par de pinceladas para describirnos unos personajes, una situación y una acción. El autor decide, con sorprendente frescura, lo que es necesario para la correcta transmisión del mensaje y lo que no lo es, primando los elementos **sensibles** y **sensoriales**, sobre los intelectuales o ideológicos.

Las pautas narrativas que tales procedimientos pueden sugerir, tanto en lo que a estructura formal, como a cohesión de contenidos se refiere, serán estudiadas en la segunda parte de nuestro informe.

Antes de abordarlo, permítaseme subrayar, a modo de resumen, algunas características de la poesía oral cuyos esquemas narrativos pudieran ser trasladados al lenguaje cinematográfico.



Julio Medem: "Vacaciones" (1992).

- 1- **Moldes narrativos diversos** para narraciones de gran amplitud, corta amplitud, o sugerentes caminos fuera de moldes uniformes.
- 2- División de la unidad global narrativa en **puntos o capítulos**.
- 3- Presencia de la **rima** como elemento puntuador que marca el final de los capítulos.
- 4- Presencia de la **cesura** o punto medial, que separa en 2 el contenido de los temas.
- 5- Presencia de la rima generalmente en las **líneas impares** y sistemáticamente en las que tienen **menos sílabas**. Así, curiosamente, el punto álgido no se coloca en la cresta sino en el **hueco**.
- 6- Sugerente proceso de escritura que comienza por estructurar el **final**, dar, a continuación, un salto al comienzo, para elaborar la parte mediana, con posterioridad.



E. Buzzell: *"Go West"* (1940) con los **Hermanos Marx**. La expresión vasca "arpa jo" (literalmente "tocar el arpa") tiene un sentido figurado, que puede ser traducido por "tomar el pelo", lo que nos reenvía a la importancia que en cada cultura tiene la utilización, inclusive en el audiovisual, del imaginario metafórico, presente en modismos, proverbios, frases hechas, etc.

1.2 Artes musicales

Finalizado el estudio de las Artes Narrativas, tan importante en la evaluación de la influencia de la mentalidad primitiva vasca en las técnicas para contar historias, vamos a centrarnos en el estudio de las **Artes Musicales**.

El objeto de nuestro análisis serán los ritmos musicales propios y autóctonos vascos: Intentaremos, en primer lugar delimitar el alcance de nuestra investigación separando, las melodías y ritmos más originarios y menos contaminados, de aquellos en los que, la influencia de la rica corriente musical europea, ha impuesto su impronta, complementando la tradición originaria.

Consciente de las inmensas carencias que tengo, en cuanto a formación musical se refiere, mi análisis se centrará en las grandes corrientes de base que presiden las estructuras musicales, sin hacer un estudio pormenorizado que escaparía del interés global que nos ocupa y que, por otra parte, solo un musicólogo podría contemplar con solvencia.

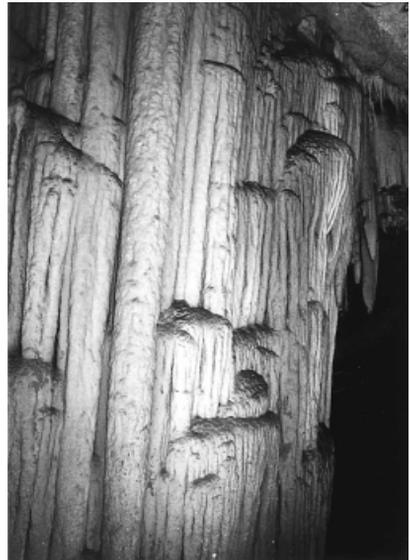
Desde el punto de vista metodológico, no abordaré en este capítulo el tema de la danza, a pesar de su indudable conexión con la música. Los aspectos plásticos, organizativos del espacio que lleva consigo la coreografía del baile popular me aconsejan incluirla en el capítulo de las artes gestuales, al mismo nivel que la gestual no artística (gestos de cariño, de mando, de rechazo, enfado etc....); la gestual artística (mimo, teatro, danza...); la gestual religiosa o social (liturgia, rituales, actos públicos, etc.).

Este voluntario desplazamiento de la danza hacia otros capítulos, no quiere decir que no vayamos a abordar otros aspectos sensoriales que la música conlleva ya que, si bien el **oído** será un sentido privilegiado en la percepción musical, en el caso de la música primitiva, la **visión** de la postura del interprete será esencial, lo mismo que la manera como se perciben a través del **tacto** las vibraciones del instrumento.

1.2.1 Los instrumentos

Comencemos por delimitar, entre la inmensa marea creciente que en nuestros días supone la información musical, lo que es música vasca tradicional, "no contaminada". Dada la suspicacia que el tema suscita, debo repetir que no se trata de ofrecer una clasificación valorativa de una u otra música, sino un intento de llegar a unas raíces, sin emitir un juicio de valor sobre las diversas expresiones artísticas.

En el caso vasco, a semejanza con lo analizado en el tema de las Artes Narrativas, es relativamente sencillo remontarnos a unos ritmos y melodías, interpretados por instrumentos originales, que no tienen semejanza con los generados por los pueblos que nos rodean, o



Estalactitas en la **cueva de Pozalagua** en Karrantza (Bizkaia).

que, teniéndola, el pueblo vasco los ha hecho suyos destilando en ellos su propia manera de sentir el fenómeno musical.

Citemos algunos de ellos que tienen origen común con otros provenientes de civilizaciones circundantes, aunque abarquen un arco muy amplio, en cuanto al origen histórico se refiere: **Txirula**, **Txistu**, **Txanbela**, **Sunpriñu**, **Xirrullarru** (cornamusa), **Dulzaina**, **Acordeón Diatónico**, **Alboka**, en la categoría de instrumentos de viento o aerófonos (según la denominación clasificatoria del musicólogo Curt Sachs); **Pandero** ("tambour de basque", en francés), **Atabal**, **Tamboril**, **Danburia** ("Ttuntun", Chicotén, Salterio) entre los membranófonos; **Bandurria**, **Guitarra**, **Zarrabete** (Zanfoña, Viola de rueda) **Muxu Kitarra** (Birimbao, Guimbarde, Trompa de boca) en la de los cordófonos.⁷

Existen otros, cuyo primitivismo les hace ser perfectamente discernibles del entorno circundante. Se les conoce por su nombre onomatopéyico, que hace remontar su origen a un período pre-conceptual, en el que la impresión sensible primaba sobre la construcción lingüística intelectual. Así la **Txa-la-par-ta**, el **Txi-ri-ko-ke-ta** o **Ki-ri-ko-ke-ta** (Txalaparta baztanesa); el **Du-run-be-le** (Sumpriñu), el **A-la-ki-ke-tan** (Tobera), o el **Txun-Txun** (Danburia). En el caso del Sumprinu y de la Danburia, su parentesco con instrumentos similares típicos de la cultura pastoril del entorno, no nos hacen dudar de su antigüedad, pero sí de su especificidad.

Tanto **Txalaparta** como **Tobera** son instrumentos de percusión en los que sus características rítmicas superan a sus potencialidades melódicas, muy escasas –apenas armónicas– y a veces nulas, aunque los txalapartaris más vanguardistas contemporáneos las hayan dotado de variedades tonales, valiéndose de maderas de timbres diferentes, a la manera de xilófonos o marimbas. Se me podría argumentar que es lo típico en la mayoría de los instrumentos de percusión: acentuar la base rítmica para ponerla al servicio del instrumento generador de melodía. El carácter primitivo de Txalaparta y Tobera reside en el hecho de que son autónomos: no necesitan de la presencia de melodía para llenar las aspiraciones sonoras de la comunidad a la que van dirigidas. Tampoco son soportes rítmicos al servicio del baile (al estilo de los Tam-tames africanos): producen música, válida en sí misma, porque (excluida alguna función social puntual: llamadas, convocatorias, etc.) responden a profundas necesidades, no estrictamente musicales o funcionales del colectivo humano que las genera.

Tanto Tobera como Txalaparta, parten del planteamiento percusivo de golpear unas piezas de metal o madera con unos objetos similares, produciendo una cascada de sonidos. El hecho que la Txalaparta utilice la madera puede estar significando, tal vez, un origen anterior al de la utilización del hierro –del que surgiría la Tobera– haciendo añorar un posible instrumento precedente, de piedra, que se hubiera basado en los mismos principios.⁸

7. Hemos citado los más habituales que perviven hoy en día en la música popular, (algunos considerados como francamente minoritarios) pero podrían también citarse otros ya desaparecidos o en franca decadencia como: los crótalos o **Arxalxak** castañuelas que se usan en ciertas danzas de origen ritual; la "**Firringa**" o cuerda que unida a una madera se hacía girar; el **Arrabita**, o Rabel de dos cuerdas; el **Eltzegor** o zambomba; Las **Kirrikak** o **Kabikoak** variantes de las carracas castellanas etc. sin olvidarnos del carro que canta, peculiar ruido –al que nos resistimos a denominar como música– que produce la rueda de madera del carro vasco o gurdia al girar en su eje del mismo material, que tantas consideraciones etnológicas ha provocado en Telesforo de Aranzadi y Jorge Oteiza.

8. No es casualidad, que en las cuevas prehistóricas, pobladas de restos humanos, de Isturitz (Baja Navarra), Santimamiñe (Bizkaia) u otras el entramado de estalactitas y estalagmitas produce un complejo sonido al ser golpeadas por la mano desnuda.

Ya que los planteamientos rítmicos de ambas se rigen por principios similares, a partir de este momento me limitaré al estudio de la **Txalaparta**, dejando al lector la tarea de efectuar un análisis similar para la Tobera.

1.2.1.1 Txalaparta:

1.2.1.1.1 Descripción

La Txalaparta consta de los siguientes elementos: Uno o varios **tablones de madera** de una largura cercana a los 2 metros, que, colocados horizontalmente sobre un soporte flexible, son golpeadas por unos **bastones** o "**makillak**" manejados por **2 instrumentistas** en pie. Estos sostienen los bastones entre sus manos golpeando la madera horizontal con una incidencia perpendicular sobre ella. Originariamente, sólo existía un tablón horizontal y éste se apoyaba sobre unos cestos colocados boca abajo en el suelo, coronados por hojas de maíz, que aseguraban la vibración de la madera.



Pello Zuaznabar y Erramun Goikoetxea txalapartariak. (Fotografía tomada del libro de Josu Goiri: "Txalaparta")

Los orígenes de la Txalaparta son muy antiguos, –como ya se ha expuesto precedentemente– y, más allá de su importancia práctica (utilización como toque de llamada o **Deia** al trabajo en común de pensar la sidra, o a la fiesta) interesa subrayar las conexiones de su ritmo con las vivencias más íntimas, personales y colectivas, del vasco.

El nombre: "Txalaparta" –excepción hecha de su claro contenido onomatopéyico– puede provenir de la deformación de **Zaldi-parta** o Proveniente del Caballo, ya que, el sonido del instrumento se asimila, por su ritmo, al galope de un caballo: "**Ttakun-ttan-ttakun / ttakun-ttan-ttakun**".

Es conocida la importancia del **Caballo** en la mitología vasca: Es el animal totémico, al que se respeta y protege. Las representaciones pictóricas que de él hace el vasco primitivo

en sus grutas (Ekain, Lascaux, Màs d'Azil, Altamira, Santimamiñe, Isturitz...)⁹ representan al caballo de raza autóctona “**pottoka**” en un rango de dignidad superior a otros animales del entorno: bisontes, antílopes, etc. susceptibles, estos últimos de ser cazados y utilizados por el hombre.

La primigenia asimilación del ritmo del galope del animal totémico a la música de la Txalaparta es una teoría sugerente, testigo de la entrada en lo más profundo de las costumbres religiosas del vasco, de este ritmo complejo copiado de la naturaleza pero que va más allá de los ritmos naturales simples como son al alternancia del día y de la noche: las estaciones del año; los ritmos marcados por la agricultura o la incipiente domesticación de los animales.

Recordaremos, asimismo, en este sentido, que el grito de los vascos, es el **Irrintzi** o Relincho, que nos remite, de nuevo, a la presencia del animal totémico



Koldobika Jauregi: Caballos en la playa de Izturun en Zumaia (Gipuzkoa). El caballo como totem o representante del colectivo humano que le da vida, genera, por sus propias formas, ritmos visuales que un artista moderno sabe captar y transmitir en su obra. Un instrumento musical tradicional: la txalaparta, efectúa, por su parte, el mismo camino a nivel sonoro.

Por otro lado, el ritmo que surge de la Txalaparta, se asimila, asimismo, al sonido del **corazón**. La unidad rítmica del **latido** se estructura en 2 tiempos: Una pulsación doble, una de cuyas partes, la primera, es débil y la segunda fuerte –en anacrusa–, seguida de un silencio: “Ta-tam - —”¹⁰.

9. Es evidente que amplio, las fronteras del área de influencia del vasco, más allá de lo que hoy engloban las divisiones administrativas de los 7 territorios. Los historiadores colocan a las actuales Cantabria, Aquitania (Gascoña) o Dordona (Lascaux) en los límites de una antigua difusión de las tribus vascas, por buena parte de la actual frontera entre España y Francia.

10. No podemos olvidar que la primera experiencia sensorial rítmica del feto humano es el conjunto de vibraciones que percibe provenientes de su madre (voz, actividad respiratoria y digestiva, etc.) entre las que destacan, por su intensidad y regularidad, los latidos del corazón a los cuales, en tiempo diferente, el “nasciturus” intenta imitar y acompañar su ritmo.

El recuerdo del animal totémico, como elemento colectivo y la similitud con el ritmo personal más vivencial, hacen de la Txalaparta el exponente más original y auténtico de la manera cómo el vasco transmite sus vivencias rítmicas en forma de representación o de arte.

1.2.1.1.2 Ritmos

Analizando las características del instrumento y la forma de tocarlo, podemos diferenciar varios tipos de ritmos que genera la Txalaparta, según su influencia vaya dirigida hacia uno u otro sentido de la persona.

1.2.1.1.2.1 Ritmos sonoros

Interpretada siempre por dos personas, –equipadas, cada una de ellas, de dos bastones percusivos– desarrolla un doble ritmo:

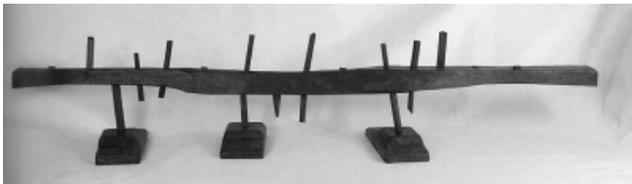
Un **ritmo principal**, que marca las pulsiones de base, llamado **Ttakuna** (Garuna, según regiones) y un **ritmo complementario**, llamado **Errena** (Urguna).

Ttakuna marca los momentos positivos, alrededor de los cuales, y como respuesta a ellos, va a estructurarse el Errena (literalmente: “cojo”), el punto de respuesta que marca la dinámica o contrapunto con la pulsión positiva. Así, a la doble pulsación o latido del Ttakuna, responde el Errena, con su planteamiento más simple y originario: el silencio; o con respuestas más complejas pero siempre mediatizadas por el ritmo primordial.

	Ttakuna	Errena	
1	Tta-kun	(silencio)	anacrusa
2	Tta-kun	(silencio)	anacrusa
3	Tta-kun	ttan	anacrusa + síncopa
4	Tta-kun	ttan	anacrusa + síncopa

Bajo este principio de base, los ritmos pueden combinarse según gusto y calidad artística de los ejecutantes, hasta límites de virtuosismo y rapidez en la ejecución, difíciles de ser detectados analíticamente.

Esta alternancia –dentro del ritmo binario de la txalaparta– del elemento **básico y regular**, (la medida estable) y del elemento **contrapuntístico** (libre y antinorma) es muy sugerente, en sus posibles aplicaciones a la tarea de composición de estructuras narrativas y rítmicas de otras artes.



Remigio Mendiburu: *“Homenaje a la Txalaparta”* (1961). Cerrando el círculo, ritmos sonoros y visuales; representaciones tradicionales e interpretaciones modernas se dan la mano, en perfecta armonía.

1.2.1.1.2.2 Ritmos visuales

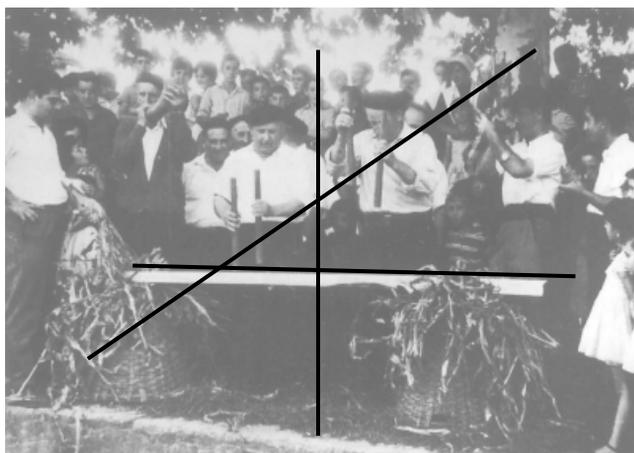
La txalaparta genera unos ritmos o "**dinamismos internos**" que se manifiestan en la manera que el artista tiene de abordar su acción artística.

Cuatro son las líneas de fuerza que pone en juego el instrumento y su forma de ser tocado:

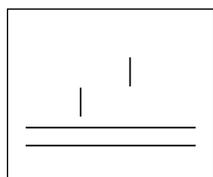
- **Línea horizontal:** Formada por el tablón o tablones horizontales sobre el que van a golpear los bastones.
- **Línea vertical:** Incidiendo de forma casi perpendicular, los 4 bastones de los ejecutantes vienen a percutir o romper la perfecta horizontalidad de la madera.

Es una combinación de antítesis particularmente pura –en cuanto a diseño estético se refiere– ya que, habitualmente, los instrumentos de percusión inciden inclinados a la superficie horizontal que los recibe.

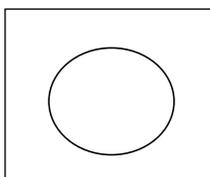
- **Línea circular:** El txalapartari, en su dinámica de tocador, va a generar, con respecto a la tierra en que se apoya, espalda que se curva, brazos y cabeza que se inclinan hacia la madera, un esbozo de círculo, que, prácticamente, no varía de forma en toda la extensión de la ejecución.
- **Línea diagonal:** La alternancia, en la posición de los bastones, de la doble pareja de ejecutantes –debido a la dinámica: **Ttakuna-Errena; Pulsión-Respuesta; Latido-Silencio**– va a producir que se genere una línea de fuerza, de tipo diagonal, que marque la relación entre los artistas.



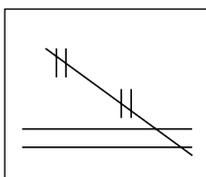
Horizontal
y Vertical.



Circular.



Diagonal.



1.2.1.1.2.3 Ritmos táctiles

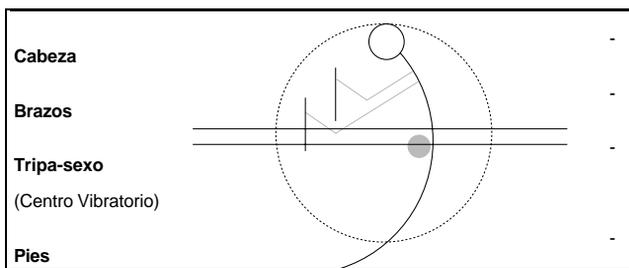
Está suficientemente contrastado que la transmisión del mensaje sonoro de cualquier instrumento en general, pero con mayor incidencia en el caso de los de percusión, se realiza no solo por el sentido del oído, sino también por el del tacto.

La incidencia del campo vibratorio que genera un instrumento de percusión se transmite al individuo a través de la piel, habiendo partes del cuerpo humano más sensibles que otras a tales estímulos: Así el vientre o el sexo reaccionan más fuertemente a las vibraciones que la cabeza o la espalda.

Recuerdo mi primer contacto con la música tradicional africana: Una sensación de agradable cosquilleo sacudía mi estómago y bajo vientre producida por las percusiones de bongos y tam-tames. Un instrumentista me enseñó una bola de caucho en la parte interior de la badana de un tam-tam: *“Es para que la vibración se note más”*– me dijo con una sonrisa picarona, de inequívoca interpretación.

El txalapartari describe, en su ritmo táctil, un círculo dinámico que le reenvía, constantemente, al centro de su propio cuerpo, siendo este punto el que genera el nuevo movimiento, sin fin.

Los **pies** del instrumentista (sede de las potencias **sensibles**), están anclados en la **tierra**, percibiendo las fuerzas telúricas que le ligan al entorno de la naturaleza. Esta fuerza sube, por el cuerpo, hasta la **cabeza** (sede de las potencias **intelectuales**) hasta dar la orden a los **brazos**, (donde residen las potencias **prácticas**) para que golpeen el leño, produciendo música. La vibración de la madera repercute en la **tripa-sexo** del txalapartari, exigiendo la repetición el movimiento e iniciando una dinámica que los pies devuelven a la tierra de donde surgió, completando el círculo.



Campeñinos “Layando” en Auzolan o Trabajo comunitario. La posición y movimientos del ejecutante de txalaparta guardan una sorprendente similitud con el trabajo de la tierra por medio de Layas. Este instrumento, anterior al arado romano, data en sus versiones más primitivas (piedra, madera, hierro) del período neolítico y ha permanecido vigente, en el país, hasta hace 50 años.

Notemos, por último, cómo el carácter de música “no escrita” de la Txalaparta y la peculiar interacción, que se realiza entre el interprete del “Ttakuna” y su contrapunto, “Errena”, favorece la **improvisación**. Los tempos rápidos o lentos van imbricándose con mayor o menor brillantez dependiendo de la imaginación de los intérpretes y del ambiente interactivo que la audiencia pueda generar. No hay duda, sin embargo, de que este ambiente improvisatorio en pareja –tan querido por el vasco en otras manifestaciones artísticas - Bertsolariak– favorece que las pulsiones o ritmos más auténticos y profundos afloren con facilidad a la superficie. No olvidemos, haciendo referencia a vivencias actuales, el carácter especialmente sugerente y moderno que tiene la improvisación en el arte contemporáneo: Happenings artísticos, Jam-sessions jazzísticas, Performances videográficas, etc., basan su impacto en la capacidad que poseen –por la ausencia de pautas fijas y estables– de hacer surgir aquello que el inconsciente personal o colectivo oculta en lo profundo de la conciencia.



El Arrijasotzaile (Levantador de piedras) Iñaki Perurena. Las líneas de fuerza de innumerables **deportes vascos** (Harrijasotzaileak ; Aizkolariak (Corte de troncos con hachas) ; Estropadak (Regatas) etc...; reenvían, una vez más - a semejanza de lo analizado sobre las posturas del instrumentista de Txalaparta o el trabajo de layadores - a la idea plástica del círculo dinámico.

1.2.2 Composiciones melódicas

El capítulo precedente, analizaba las estructuras de un instrumento que prescindía de la línea melódica para armonizar su desarrollo musical, únicamente sobre bases rítmicas.¹¹

Más frecuente en la historia musical de los pueblos es, sin embargo, el caso de las composiciones que tienen por base la **melodía**.

11. Los modernos txalapartaris, al ampliar el número de maderas horizontales, con timbres diferentes, producen una impresión de melodía que desvirtuando –o, tal vez, enriqueciendo– el aporte original del instrumento, lo acerca a vibráfonos como el xilófono, balafong, marimba u otros instrumentos percusivos similares.



John Casavettes: *"Shadows"* (1968). Resulta difícil comprender el diseño de los filmes de cineastas como **Cassavettes**, **Altman**, **Scorsese**, **Wenders**, **Lynch**, etc. sin el recurso a las referencias estructurales de **composiciones musicales** como el jazz, el blues, las baladas, la música rock, etc.

Aunque, en éstas, resulte difícil discernir lo que es originariamente vasco, de las influencias, que el devenir histórico de nuestro pueblo ha recibido de los ambientes circundantes, es evidente que el análisis detallado del **Cancionero tradicional** revela, no solo en las temáticas (que no analizaré), sino en las formas y ritmos, algunas características propias de la idiosincrasia musical vasca.

Aún en el caso claro de detección de influencias foráneas (canto litúrgico eclesiástico; cancionero profano medieval: trovadores, troveros, juglares; folklores de pueblos vecinos, etc.) podremos discernir algunas constantes que han adecuado las citadas procedencias e influencias a nuestra manera de ser. Lejos de despreciarlas, vamos a intentar descubrir en qué características reside su originalidad: Qué es lo que el vasco ha asimilado y amoldado a su propia manera de ser y estar en el mundo. A partir de este análisis nos acercaremos al descubrimiento de los **gustos estéticos del vasco**.

Tomando como base el cancionero popular –que conocemos tan exhaustivamente, gracias a la gigantesca labor efectuada por personalidades de la investigación musical: como Resurrección María Azcue, Aita Donostia, Charles Bordes, Jean Dominique Jules Sallaberry, Jorge Riezu o, en épocas más recientes, José Ignacio Ansorena, Nemesio Etxaniz, Etchemendi y Pierre Lafitte– vamos a analizar las características de las melodías vascas según los elementos fundamentales que determinan toda composición musical.

1.2.2.1 Melodía

Varias son las peculiaridades que definen las melodías del Cancionero vasco: su carácter expresivo es generalmente **melancólico**, con una cierta tendencia a la tristeza y morosidad. Inclusive cuando las temáticas son de carácter alegre o exultante, el vasco les da un toque propio, que subraya los tempos suaves y melancólicos.

La conjugación entre texto y melodía es mayoritariamente **silábica** o sea: una sílaba por cada nota. Las estructuras melismáticas (que utilizan el "melisma" o "arabesco": prolongación del sonido correspondiente a una sílaba en varias notas, formando un juego de modulaciones característico) tan propias del folklore de otras regiones peninsulares: flamenco,

jotas, etc. están, por consiguiente, relativamente ausentes en la canción vasca, aunque, si analizamos los cancioneros de la zona de Iparralde, encontraremos algún ejemplo, muy austero, sin embargo, de este estilo, (silabas desdobladas en dos notas) prácticamente inexistente en la zona sur del país, si excluimos el análisis de las jotas navarras, de clara ascendencia foránea.

Esta conexión sílaba-nota, unida al respeto que la melodía guarda siempre a la acentuación fonética de la palabra, nos hace considerar, como característica del cancionero vasco, la **subordinación de la melodía** o componente formal **con respecto a la palabra** o componente temático. Aun en el caso de que una misma melodía adopte letras diversas, se producirá, en cada caso, una adaptación de las notas musicales a los valores que marquen las palabras y sus acentos. La afirmación precedente nos introduce de lleno en la problemática de la preeminencia del componente temático sobre el formal o viceversa, fuente de innumerables discusiones entre los estudiosos del fenómeno artístico.

Estas impresiones psicológicas que la melodía vasca produce, están determinadas por el empleo sistemático de una serie de técnicas que los musicólogos describen de la siguiente manera: *"Los intervalos más frecuentes en el Cancionero Vasco son de segunda, tercera y cuarta. El intervalo de quinta es poco usado, exceptuando los inicios de frase y en especial los anacrúsicos, donde su uso es mas corriente. Los intervalos de sexta y octava no forman parte de la estructura melódica normal en las canciones y el de séptima apenas existe"*¹²

1.2.2.2 Tonalidad y Modalidad

En lo que se refiere a las características de **Modalidad y Tonalidad**, es difícil precisar el tipo de **tendencia expresiva** que se desgaja de las canciones vascas, ya que están mediatisadas por la influencia que reciben de otras culturas musicales. Así, la influencia de los modos gregorianos en la música de origen religioso o los modos griegos que denotan influencias en las músicas medievales de trovadores o ministriles, dejan una impronta fácilmente discernible.

Se pueden establecer, sin embargo, una tendencia a acusar en Tonalidad, los modos menores y el uso de los grados modales sexto



Emigrante vasco de principios de siglo, pastor en Idaho. (Fotografía de época reproducida en el libro "Amerikanoak" de William A. Douglas.). Las características socio-económicas de un país deprimido y pobre refuerzan la línea triste, morosa y melancólica, tendente al tono menor, de la música vasca. Un ejemplo típico fue la corriente migratoria hacia América que separó a las familias vascas a principios de siglo.

12. ADARRAKOAK TALDEA: "Euskal Herriko Abestiak: "Anotaciones sociológicas en torno a la canción popular vasca" pags 8-19. Ed.: Adarrakoak Taldea. Gasteiz

y séptimo, lo que produce la **opción estética expresivo-melancólica**, que hemos señalado antes: sensibilidad a flor de piel, propensión al estatismo melancólico y tono triste, apagado, no exaltante, ni brillante, que tanto nos diferencia del folklore musical de los pueblos que nos rodean¹³.

1.2.2.3 Ritmo

Las composiciones del Cancionero tradicional adoptan, como sustento de la melodía, variados ritmos, comunes, la mayoría de ellos, a las músicas de la cultura occidental. Existen, sin embargo, dos tipos de compases que, a pesar de no ser excesivamente alejados en el tiempo, todos los musicólogos identifican como inequívoca y característicamente vascos: son la **Ezpata Dantza** (en compás $3/4 + 6/8$) y el **Zortziko** (en compás, amalgamado y quebrado, $1/8 + 2/8 + 2/8$: $5/8$).

La originalidad de estos ritmos ha producido algunas sorpresas en el mundo de la interpretación orquestal, ya que reputados directores o instrumentistas, que no habían tenido contacto previo con este compás, reconocían grandes dificultades para adaptarse a él.

Por su carácter inhabitual y por la inmensa popularidad de que goza entre aficionados y pueblo en general (no olvidemos que José María Iparragirre, tal vez el compositor-bardo más apreciado a nivel popular –no erudito– en el País Vasco, compuso la mayoría de sus músicas en este compás) vamos a centrarnos en el complejo estudio del **Zortziko**.

Ríos de tinta han corrido entre especialistas musicólogos, o simplemente folkloristas, de una y otra época, para definirlo. Bajo la misma denominación se han aceptado contenidos tan diversos como: Denominación métrica para composición en verso que contenga puntos de 8 sílabas; Melodías que adecuaran compases de $2/4$ o $6/8$, que nada tienen que ver con el compás amalgamado que nos ocupa; Melodías militares, de clara influencia centroeuropea, que adoptaban el nombre a partir de una curiosa interpretación filológica, derivada de la palabra "zortzi" ("recluta", según la interpretación que hizo Cavanillas) etc.

Nosotros nos ocuparemos, única y exclusivamente, –adecuándonos a la finalidad que nos ocupa– del compás $5/8$, considerado en sus tendencias rítmicas fundamentales.

Dejo para los especialistas el estudio de las matizaciones que tal ritmo básico puede presentar, según sean las zonas musicales que lo adapten o según sea la peculiar relación que la pareja instrumentista –fundamentalmente txistulari–tamborilero y dantzari– establezcan.¹⁴

El Zortziko –ese: "*poso de la música universal medido en 5/8*", como lo definió, entusiásticamente, Aita Donostia– es una composición en compás amalgamado y quebrado $5/8$, normalmente con puntillos, lo que le da su peculiar carácter, tan diferente de los ritmos quinarios de otras culturas.

13. Si se desea profundizar en el tema de la Modalidad y Tonalidad en el Cancionero Vasco recomiendo el análisis altamente especializado, que **Ion Oñatibia** efectúa en un anexo del "**Cancionero Popular Vasco**" de **Resurrección María Azkue** Vol II pgs E. 39-42. Ed. Euskalzaindia 1990.

14. Entre la amplia relación de artículos sobre el tema, destacaría el apasionante artículo de **Carlos Sanchez Equiza** "**En torno al Zortziko**" publicado en el nº - Junio 1991. de la Revista "**Txistulari**". (pgs 44-53) o el artículo que **José Ignacio Ansoarena** publicó en el Correo de la Unesco y que le sirve de introducción a su libro "**Euskal Kantak**" "**Euskal Herriko Musika Folklorikoa**": pgs. 11-17"

Veamos un ejemplo y analicemos las pulsiones rítmicas que contiene un Zortziko muy conocido: “**Gazte Gaztetatikan**” de José María Iparragirre.

1
Gazte-gaztetatikan
herritik kanpora,
estranjeria aldean pasa
det denbora.
Herrialde guztietan toki
onak badira,
bainan bihotzak dio:
"Zoaz Euskal Herrira!"

2
Lur maitea hemen
uztea da negargarria,
hemen gelditzen dira
ama ta herria.
Urez noa ikustera, bai,
mundu berria,
oraintxe, bai naizela
urrikalgarria.

3
Agur, nere bihotzeko
amatxo maitea!
Laster etorriko naiz,
kontsola zaita.
Jaungoikoak, nahi
badu ni urez joatea,
ama, zertarako da
negar egitea?

1
Desde mi mas tierna juventud,
fuera del pueblo
pasé mi tiempo en el
extranjero.
En todos los países hay
lugares majos,
pero el corazón reclama: ¡Vete
a Euskal Herria!

2
Dejar aquí la tierra querida es
penoso,
aquí se quedan la madre y el
pueblo.
Eh aquí que voy a ver, ¡Sí!,
el mundo nuevo
ahora, sí que soy digno de
compasión.

3
¡Adiós madre querida de mi
corazón!
Pronto volveré, consuélate.
Si Dios lo permite, volveré
allá,
para qué, pues, madre, llorar.



Ramas de roble sobre el ataúd donde reposan los restos de Iparragirre, en Urrretxu. Nadie ha sabido plasmar tan acertadamente como **José M^o Iparragirre**, en sus cantos y en su experiencia vital, la dicotomía del vasco emigrante repartido entre su presencia física en la diáspora y su nostalgia hacia la tierra natal.

La composición en 3 versos y compás 5/8, produce una curiosa mezcla de sensaciones: El contenido es de una emoción y melancolía grande, a pesar del mensaje de esperanza final. A las palabras "Negargarria" (digno de llanto, penoso); "Urrikalgarria" (digno de compasión); "Negar egitea" (llorar); "Kontsola zaitea" (consuélate); "Amatxo maitea" (madrecita querida) etc. corresponde una melodía triste y suave, potenciadora de emociones sentimentales, tan propias del romanticismo "vívido" de su autor.

El ritmo, sin embargo, -5/8 quebrado: Zortziko- contrasta con el ambiente moroso, descrito precedentemente: El Zortziko es eminentemente saltarín e irregular, alejado de composiciones equilibradas y simétricas, a priori estas últimas, más propias para expresar de sentimientos suaves y poco extremos.

Tomemos el ritmo (no la melodía) del Zortziko en una representación gráfica, propia de las escaletas de guión, cuya aplicación a las técnicas narrativas vascas no constituye ya una novedad para los lectores de este estudio.

En Abscisa colocaremos el desarrollo de los compases y en Ordenada el tiempo de duración de cada nota: Destinado a aclarar nociones de solfeo, para los no iniciados, sabemos que el compás de 5/8 toma, como base, un tiempo inicial de 8 corcheas = 4 negras, del cual se escogen sólo 5 para completar la base temporal. El puntillo indica la prolongación, en duración, de la mitad del valor de la nota que le precede. La unidad de medida de las notas musicales es la negra con valor de un tiempo. Recordemos el resto de los valores de las notas musicales: la Blanca (2 negras); Redonda (4 negras); Corchea (1/2 de negra); Semicorchea (1/4 de negra); Fusa (1/8 de negra) y Semifusa (1/16 de negra).

Esta sería la gráfica rítmica de los 32 compases de que se compone la primera estrofa de la composición de **José María Iparraguirre: "Gazte Gaztetarikan"**

Comparemos, en el mismo gráfico, el ritmo de Zortziko, **5/8**, de la canción de Iparraguirre, con el ritmo más clásico y simétrico, **2/4**, (podría así mismo ser interpretada en 4/4) ofrecido por la conocida canción vasca cuyos orígenes centro europeos son innegables: "**Uso zuria**" (La paloma blanca).

Saltará a la vista el carácter quebrado, más saltarín y discontinuo que presenta el 5/8, aunque, en el caso de ambas, compases tan diversos están al servicio de una melodía y letra, que transmiten contenidos sentimentales muy similares.

En el caso de "Uso Zuria" he escogido una canción no vasca de origen, pero adoptada y amada, desde siempre, por nuestro pueblo "como suya", para desmitificar un cierto purismo o exclusivismo que pueda derivarse de la lectura de estas páginas. Lo vasco es, o debería ser, amplio, abierto y generoso. Tendremos tiempo de comprobarlo cuando analicemos explícitamente el fenómeno cinematográfico.

El empleo de esta técnica de representación gráfica aplicada a los ritmos o tempos musicales no es novedosa ya que, como muestra la ilustración que acompaña, los cineastas soviéticos experimentaron en este sentido.

Diseños rítmicos efectuados por Sergei Prokofiev para la partitura de *Aleksander Nevski* (1938) de Sergei Mijailovich Eisenstein.

GAZTE GAZTETATIKAN

USO ZURIA

U - so zu - ri - a, e - rra - zu, no - rat jo - ai - ten zi - ra zu?

Ga - ur - ko zu - re os - ta - tu gu - re e - txe - an ba - du - zu, gu - re e - txe - an ba - du - zu.

1.2.2.4 Armonía

Como última característica de las composiciones melódicas no podemos pasar por alto el tema de la **Armonización**, por la gran popularidad que la polifonía tiene en todas las capas de la sociedad Vasca.

No la tomaré en cuenta en lo que a este trabajo se refiere por la enorme carga de “contaminación” que lleva consigo. Prácticamente, la canción a varias voces es un producto, extraordinariamente bien aceptado por las clases populares, pero con un origen no popular en el que la influencia de la música polifónica –sobre todo italiana y española– es determinante. En Euskal Herria no encontramos polifonías al estilo de los pastores Sardos o de la isla de Córcega, siendo nuestra tradición totalmente deudora de los cánones marcados por Palestrina, Vitoria, Orlando di Lasso, Monteverdi, Juan de Antxieta, etc.

El vasco en sus coros u ochotes, emplea el esquema clásico de armonizaciones a: **dos voces** (una primera canta la melodía y la segunda, generalmente, discurre paralelamente a ésta por terceras y sextas); **3 voces** (las 2 primeras cantan igual que a 2 voces y la tercera hace el bajo con las notas tónica, subdominante y dominante); **4 voces** (toma el esquema de las 3 voces y añade una cuarta que actúa como base armónica).

Con estas consideraciones sobre la Armonía pongo punto final a este capítulo. El tema de ciertas músicas tradicionales como las “**Ezpata dantzak**”, “**Biribilketak**”, “**Trikitixak**”... y otras semejantes, serán analizados en el capítulo sobre la Danza ya que, sus estructuras musicales, están al servicio de la coreografía de movimientos que trataremos en profundidad en el capítulo sobre las **Artes Gestuales**.



Pinturas del ábside de **Santa María de Taull**. (Museo de Arte de Cataluña). A través de una representación plástica: la "mandorla", el artista románico consigue transmitir la espiritualidad de aquello que rodea la citada "almendra sagrada".

1.3 Artes plásticas

La unión del Cinematógrafo con las Artes plásticas es de primer orden. Ya desde sus comienzos, el cine fue definido como: *“El arte de la imagen en movimiento”*

Esta definición, excesivamente simplista, revela una serie de fallos estructurales que cualquier estudioso del fenómeno cinematográfico puede discernir: En primer lugar olvida el importante bagaje sonoro, indisolublemente unido a la imagen, del fenómeno audiovisual. Inclusive en la época del cine mudo, el sonido estuvo presente acompañando a la imagen, bien en forma de pianistas o intérpretes musicales; bien en forma de comentaristas o narradores; o bien, en la forma, más sutil, de imágenes que sugerían sonidos (“montajes tonales” de S.M. Eisenstein, etc.).

Así mismo, la noción de “imagen en movimiento” sugiere, por contraposición, un cierto estatismo de la imagen fija pictórica, escultórica, fotográfica u otras. Nada más contrario sin embargo a la experiencia estética, que nos habla de una imagen en la que se disciernen inquietantes **pulsiones dinámicas internas**.

Aun así, es de justicia señalar que la definición citada responde a una vulgarización popularmente aceptada.

Comenzaremos, en este capítulo, por tratar el tema de la **imagen estética**, que revela en su interior una serie de potencias, que tienden a desarrollar un movimiento en el interior mismo de su aparente quietud. Movimientos tendentes a un exacerbado dinamismo (como por ejemplo el estilo barroco), o aquellos que persiguen establecer una economía del mismo (como el Románico, el arte precolombino, el arte egipcio etc.).

Una vez analizado el **dinamismo interno de la imagen**, en general, abstracción hecha de su carácter o no, vasco, intentaremos encontrar los ritmos primigenios vascos en lo que a imagen se refiere, en aquellas artes en las que la influencia foránea es menos notable.

Así partiremos de la experiencia de los **Monumentos Megalíticos** –que tanto énfasis toman en los análisis que hace Jorge Oteiza sobre el alma vasca– para describir, posterior-



El diseño de la **“Belar meta”** (sistema tradicional de conservación del forraje, cara al invierno), hoy en día en vías de desaparición, por las nuevas técnicas de estabulación y alimentación del ganado, es de una sencillez y elegancia de líneas que va más allá de la simple funcionalidad de su cometido.

mente, el singular y sugerente mundo de las **Estelas Discoidales** y a partir de ellas –ampliando el campo de estudio a las artes decorativas no funcionales– profundizaremos en el mundo de los **Signos Gráficos** o “Ikurras”, para finalizar con el estudio de la utilización de los **Colores** en el universo vasco tradicional.

1.3.1 Dinamismo interno de la Imagen

Una imagen encuadrada, bien sea por un marco creado artificialmente (bordes de un cuadro, pantalla) o por el marco natural fijado por el ángulo de visión humana, está lejos de ser una imagen inmóvil y muerta, encerrada por siempre en sus límites.

En su interior, laten unas potencias extremadamente vivas y enérgicas que le impulsan a desarrollar su dinamismo: bien sea tendente a romper los márgenes que la encierran, o propenso a instalarse dinámicamente en ellos, buscando una situación de equilibrio y estabilidad.

Conscientes de esta energía, los artistas de todas las épocas han intentado explicar en qué consiste este fenómeno y cuáles son las posibilidades que tenemos de entenderlo y –a partir de esta primera aprehensión– controlarlo en la acción artística. Para ello, se establecieron las pautas para determinar cuáles eran los llamados “**Puntos Fuertes**” en un encuadre: el lugar hacia donde la vista se dirigía en primer lugar, irresistiblemente atraído por la colocación espacial de un objeto en su marco y cuáles eran las “**Líneas de Fuerza**”: aquellas que permitían que la potencia contenida en la imagen pudiera desplegarse en una u otra dirección.



Michelangelo Antonioni: “*La notte*” (1961). Composiciones de gran pureza, en las que masas negras se ahogan en inmensas superficies blancas, denotan una tensión, a través de la cual un personaje desvela lo más íntimo de su ser. Retoma aquí el maestro italiano la técnica de los “paisajes-estado de ánimo” tan querida por los pintores románticos (Turner, Constable, etc.)

La conjunción de los diversos elementos del cuadro, unidos por el dinamismo que generan las líneas de fuerza, da lugar a “**La Composición**” que es el punto nodal de la Forma, la esencia externa de toda obra artística.

En la historia del arte, composiciones que tenían como puntos de referencia las diagonales; el círculo; la almendra o mandorla sagrada; la pirámide; la espiral; (por citar tan solo las composiciones más elementales y habituales), lejos de ser una expresión aleatoria y casual, forman el **ámbito formal** imprescindible en el que pueda desarrollarse el **Fondo del Mensaje** o Contenido que se desea transmitir.

El hombre combina en la expresión de sus mensajes –como ha sido señalado antes– la transmisión intelectual (inteligencia), la emotiva o sensible (voluntad y emoción) y la practicidad (estética, habilidad de praxis). Por ello, el mensaje forma un todo armónico en el que la forma no es inocente sino que debe responder a las necesidades globales de la transmisión.

En un intento de acercamiento a lo que pueden suponer las potencias de la imagen vamos a analizar –a modo de ejemplo que aclare conceptos– las estructuras formales de un cuadro famoso: “**La Última Cena**” de **Leonardo da Vinci**.



Leonardo da Vinci: “*La última cena*”

El **Fondo** del Mensaje que Leonardo intenta transmitir es: el relato de la dimensión espiritual que se desgaja del episodio de la vida de Jesús: La Última Cena. Localizada justo antes de su muerte en Cruz, supone el testamento o legado que asegurará su presencia entre los discípulos de todos los tiempos. Por el milagro de la Eucaristía, Cristo estará presente entre sus seguidores, cada vez que estos quieran, convirtiendo un pan y vino de habitual consumo en su carne y sangre: en su propia persona.

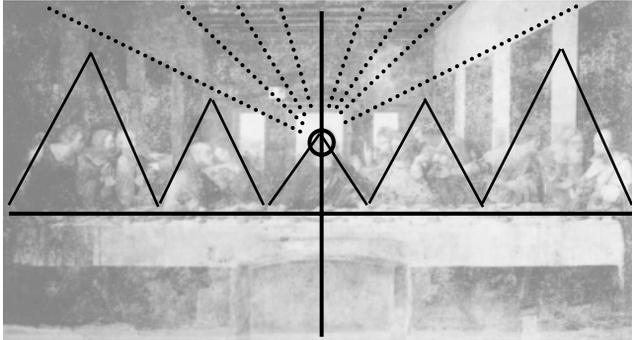
Es un momento clave que pone en pie unos cimientos, de increíble solidez, cara al futuro. En contraposición con esta actitud serena, constatamos el ambiente inquieto de unos seguidores que no captan del todo la importancia del momento y entre los cuales asoma la sombra de la duda e, inclusive, de la traición.

Veamos cómo están plasmadas en la **Composición Formal** estas dos actitudes psicológicas citadas.

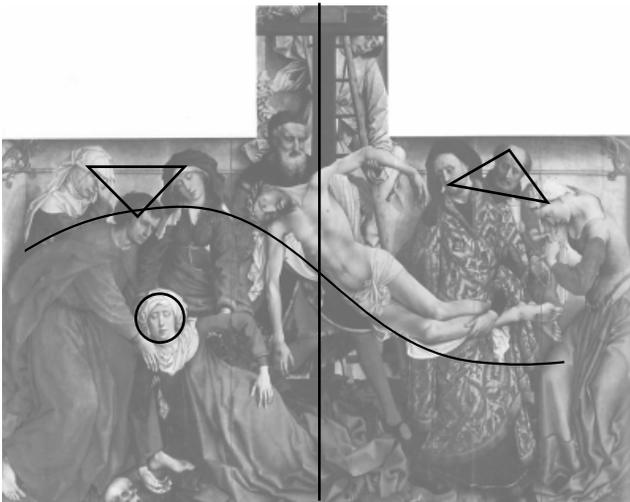
El cuadro está dominado por un notable **equilibrio**: Una línea maestra horizontal marcada por la gran mesa, a la que se contrapone la línea vertical formada por la figura de Jesús en el centro de la imagen. La posición central y simétrica de ésta, viene subrayada por ser el punto de recepción de las líneas de fuga de la perspectiva, que dibujan vigas del techo y dinteles de las ventanas. La existencia de la ventana central abierta, por donde entra la luz del día (incoherencia narrativa –ya que es una cena– sacrificada en aras de la expresión plástica) subraya el carácter central de la figura.

La persona de Cristo adopta, por su posición física –manos y brazos extendidos, apoyados sobre la mesa– una composición en triángulo equilátero, más conocida como composición “En Pirámide”, símbolo de estabilidad. A ambos lados, los discípulos, reunidos en 4 grupos bien diferenciados, forman, asimismo, cada uno de ellos, sendas composiciones “en pirámide”, que guardan con la figura central una relación de subordinación. Estas, sin embargo, no tienen la serenidad y el estatismo de la central, sino que son irregulares, expresión de las actitudes internas de los grupos que representan.

Veamos de nuevo el cuadro subrayando sus líneas de fuerza y composición:



A modo de 2º ejemplo, veamos, únicamente en esquema, las líneas de fuerza que forman una composición en forma de ola muy equilibrada en el cuadro de Roger Van der Weyden: “Descendimiento de la Cruz”.

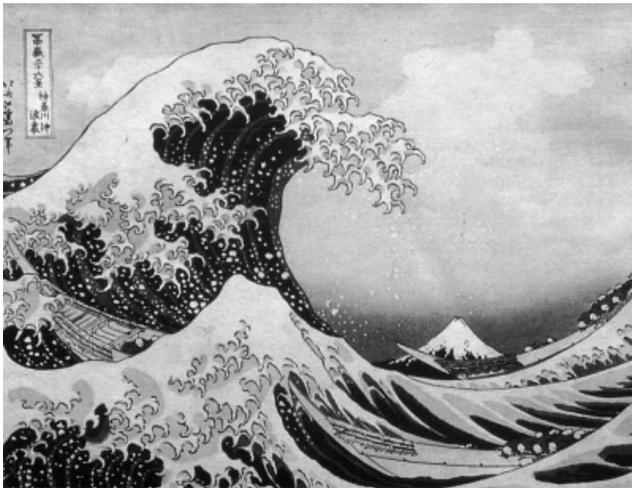


Roger van der Weyden: “Descendimiento de la Cruz” (Museo del Prado). Las líneas de fuerza del cuadro subrayan el punto fuerte hacia donde se dirige en primer lugar la vista: la cara de María dolorosa, colocada en uno de los puntos fuertes del encuadre, permitiendo más tarde un recorrido en forma de línea ondulada, que subraya la impresión psicológica de dolor fuerte, pero sordo que sugiere la escena.



¿Quién negará la estructura **piramidal** del cuadro "La Charité" de **Andrea del Sarto**?

O –por abordar un autor no europeo que tanto ha influenciado la escultura vasca en la persona de Eduardo Txillida– las líneas onduladas del "La gran Ola de Kanagawa" del japonés **Katsushilka Hokusai**.



Katsushilka Hokusai: "La Gran Ola Kanagawa" en el Metropolitan Museo de Nueva York.

O composiciones **en diagonal**, combinadas con esbozos formales **en espiral**, propias del dinamismo romántico de **José M^a Sert**, en los frescos "**El Altar de la Raza**" de la antigua abadía –hoy museo– de San Telmo en Donostia.



José M^a Sert: "*El altar de la Raza*" (Mural de la iglesia de la Abadía. Museo de San Telmo de Donostia)

Se trata, con toda evidencia, de ejemplos situados en contextos narrativos y estéticos que dejan translucir el alma de sus autores; la esencia estética de los pueblos a los que pertenecen y el contexto cultural en que se enmarcan.



David W. Griffith: "*Intolerancia*" (1916). El sentido de la organización del espacio, de la composición y del equilibrio de las formas es una adquisición temprana en la historia del cine.

1.3.2 El hombre prehistórico vasco

Los intelectuales vascos no podemos menos que valorar la profunda transformación que han supuesto las teorías de Jorge Oteiza en la interpretación estética del hombre vasco, en su Arte y en su Ser. El libro en el que se contienen sus intuiciones de base –que luego desarrollaría en otros escritos– es el “**Quousque Tandem**” que lleva por subtítulo “Ensayo de interpretación estética del Alma Vasca; su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento en el Arte Contemporáneo”.

La manera vasca de actuar en arte, o lo que es lo mismo: de ser vasco, se encuentra contenida en las potencialidades formales y de fondo que muestra la construcción megalítica del cromlech.

El megalitismo prehistórico es un fenómeno extendido en todo el mundo pero que adquirió una importancia y abundancia grandes en Europa occidental. De difícil interpretación, es un fenómeno que puede adoptar tipologías diversas.



Menhir de Saltarri. Sierra de Aralar (Gipuzkoa-Nafarroa). Roto en dos pedazos después de haberse derrumbado. Con respecto a su origen y función, circulan numerosas leyendas que atestiguan su carácter mágico.

- a) **Menhir** o monolito de piedra, de incierta utilidad: construcción totémica, indicador de caminos, testigo de sepulturas, símbolo fálico empleado en ritos de fecundidad, etc.
- b) **Dolmen o Trikuarri** (Tres piedras), está constituido, en su configuración básica, por dos piedras verticales que sostienen una tercera en forma de losa o tejado. En su forma más sofisticada, el Dolmen puede tener varias piedras verticales de apoyo y ser precedido por un pasillo de acceso. Los restos de huesos y cenizas, encontrados bajo su sombra, hacen suponer una utilidad fundamentalmente ritual y funeraria. Una variante de Dolmen son las **Cistas**, similares al precedente manteniendo la cámara, sin tumulo, ni losa cameral o con ésta móvil.
- c) **Tumulus:** El túmulo es una cavidad subterránea que ejerce funciones de sepultura, sin losa cameral como el Dolmen..
- d) **Cairn:** Construcción que emplea piedras sueltas, eminentemente funcional, destinada a viviendas, sepulturas o usos rituales comunitarios.

- e) **Alineamientos:** Abundantes en Bretaña, los alineamientos contemplan centenares de monolitos de piedra colocados verticalmente, cerca unos de otros, en línea, y con una progresión de crecimiento entre ellos. Su función es desconocida.
- f) **Cromlech:** Serie de monolitos, colocados verticalmente, formando un círculo. Testigos, en sus formas mas sofisticadas (Stone-Henge), de rituales ligados a cambios astronómicos, tiene en nuestro país la utilización, más simple y cotidiana de servir de cementerio comunitario, en opinión de los paleólogos que los han estudiado.
- g) Otros monumentos con utilidades diversas como: **Murallas, Torres de vigía, Faros, "Talaiots"**, etc.

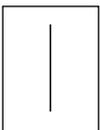
En el país vasco abundan los monumentos megalíticos de la cultura eneolítica como Menhir; Dolmen en sus diferentes tipologías, Cistas, Túmulus, y Cromlech simple.



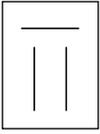
Menhir. Conjunto funerario: Menhir y Cromlech de *Eteneta I* (Urnieta, Gipuzkoa)
Dolmen de corredor: "La choza de la hechicera". (Elvillar, Araba)
Dos Cromlech tangenciales: *Oianleku*. (Oartzun, Gipuzkoa)

Antes de lanzarnos a un ensayo de la significación estética del movimiento megalítico vasco, analicemos los ritmos plásticos que estas construcciones, tan primarias y elementales, ponen en movimiento y cuyo análisis será de suma importancia para comprender posteriores manifestaciones del arte mueble y decorativo vasco, como son: las Argizaiolak, las Estelas discoidales o los Signos decorativos.

Menhir, Dolmen y Cromlech dibujan **ritmos estéticos simples** que pueden inscribirse en la denominación de antropomórficos y domésticos.



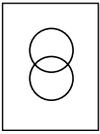
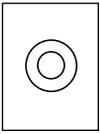
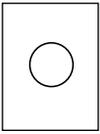
En el caso de los Monolitos de piedra, el ritmo es dibujado por la línea vertical simple: Es el hombre en pie, el árbol erguido. La línea que, enlaza la base terrena, material, en que se apoya, con el cielo, el área espiritual.



El Dolmen simple dibuja el espacio doméstico. El hombre (líneas verticales) es protegido por el tejado (línea horizontal) que le da cobijo ante la agresión de las fuerzas desconocidas e incontrolables que tienen su sede en lo alto. El carácter protector de la losa horizontal, reenvía al hombre a su reducido doméstico (hogar provisional: casa cotidiana-hogar perpetuo: tumba).



El Dolmen complejo, que incluye cámara de forma circular y, a veces, corredor de acceso, amplía la dimensión rítmica original, añadiendo un elemento circular que introduce la noción de colectividad: . Es el hombre colectivo que recibe protección cotidiana o sepultura tutelada, por parte de su tribu o clan.



El Cromlech simple es una de las expresiones más sugerentes y depuradas de la plástica primitiva. Enmarca sus líneas dinámicas en una circunferencia simple o, en los casos más sofisticados, en dos circunferencias concéntricas, entrelazadas o secantes: es la expresión plástica, depurada, del sentimiento de

colectividad: El hombre poniendo su individualidad al servicio del pueblo al que pertenece. Esta interpretación, adquiere aún más relevancia en aquellos Cromlech que no tienen una explicación práctica específica, como es el caso de aquellos en los que se suponen utilidades astronómicas, mágicas, meditorias del tiempo u otras.

El Cromlech vasco, conocido popularmente por el extraño nombre de "**Mairubaratza**" (Huerto del moro) o "**Gentil Baratza**" (Huerto del gentil, en el sentido de "extranjero") o "**Gentilarri**" (Piedra del gentil), pudo haber sido lugar privilegiado de sepulturas colectivas o sede de ritos mágicos populares. Su composición espacial circular, con la especial pureza que lo caracteriza, reenvía a las pulsiones primitivas de aquellos que las construyeron y su influencia ha sido fundamental en las artes plásticas, musicales, narrativas y gestuales.

Jorge Oteiza basándose en su teoría de la "**Ley de los Cambios**",¹⁵ en estética, considera, además, al Cromlech vasco como el punto de llegada, culminante, de una corriente estética colectiva y propiamente vasca en la que el hombre primitivo habría llegado a lo que él considera el punto más alto de la creación artística: el descubrimiento del vacío. Con el ardor apasionado que le caracteriza, concluye valorando la gran intuición del hombre estético vasco que descubrió las potencialidades del "**Cero - Uts**" entendido como "Vacío", como elemento de lle-



Ingmar Bergman: "*El manantial de la doncella*" (1959). Estructura en forma de triángulo equilátero que subraya la relación a tres bandas de los personajes situados en los vértices (puntos fuertes) del mismo.

15. Jorge Oteiza: "Ejercicios espirituales en un tunel"

gada después de recorrer el largo camino de purificación a través de las cosas, de lo "Lleno".¹⁶

Estas teorías de Jorge Oteiza que analizan y llevan a la praxis las ideas citadas de "desocupación espacial de la escultura", entroncan con las consideraciones más profundas sobre la manera como el vasco menos contaminado, analiza las nociones, para él, primordiales de **Uts** (vacío); **Bete** (lleno); **Borobil** (redondo); **Ertsi** (cerrar); **Erdi** (centro); **Une** (fragmento de lugar o de tiempo); **Ahal** (posibilidad); **Indar** (fuerza) etc. como tan acertadamente analiza **Joseba Zulaika** en su obra: " *Tratado estético-ritual vasco*".

El Cromlech vasco, según Oteiza, aísla del mundo exterior para referirse al centro que delimita y que se encuentra vacío. No es un vacío, ausencia de elementos existenciales; es un vacío de plenitud en donde se elimina lo accesorio y se llega a lo esencial –en nuestro caso– de personas y de vascos.



Jorge Oteiza ante las piedras de la cantera en la que construía los apóstoles para la basílica de Aránzazu. (Fotograma de "Ama Lur"). " Son imágenes de los "14" apóstoles desocupados, abiertos en forma de tronco vaciado (primitiva acepción de la noción de la raíz: "aska", askatu, askatasuna...) para permitir que cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) sea espiritualmente receptivo".

Cuando un grupo humano ha llegado a tal grado de interiorización no puede ir más lejos, a no ser que aborde la creación desde otro ámbito de actividad o ángulo de visión. Así, la propia trayectoria vital de Jorge Oteiza, como escultor, le hizo abandonar la praxis artística convencido, como estaba, de que había encontrado la intuición del vacío en su arte y que, por lo tanto, nunca podría ir más lejos.

Sin embargo, si bien considera que el hombre primitivo llegó a este punto culminante en su Cromlech –después del arduo aprendizaje que supusieron Altamira, Lascaux, Ekain, Trois Frères, etc.– reconoce que el artista contemporáneo, por su parte, debe reencontrar este camino de búsqueda que se perdió en la larga marcha de la historia.¹⁷

16. Recomiendo el estudio semántico de **Angel Goenaga** sobre el concepto de (H)Uts como uno de los signos metafísicos esenciales para comprender la actitud del vasco ante las cuestiones ontológicas. **Angel Goenaga**: " *Uts: La negatividad vasca*"

17. La interpretación de los signos contenidos en los grabados y pinturas propios del arte parietal y mueble de las cavernas vascas del **Paleolítico Superior**, tanto en lo que se refiere al propio diseño de las figuras como a la colocación en el espacio o repetición rítmica de las mismas, ofrece muchas variantes, a partir de las cuales, sin embargo, no podremos sacar ninguna conclusión significativa con respecto al estudio que nos ocupa. Sin dejar de ser sugerentes, los ensayos interpretativos de Lartet, Reinach, Abate Breuil, Leroi-Gourhan, o, entre nosotros Barandiarán, Altuna u otros, no hacen más que confirmar la dificultad de llegar a respuestas concluyentes en este campo.

Ahí queda, pues, la intuición de Jorge Oteiza y el largo camino que se abre ante nosotros, sea cual sea la faceta artística desde la que lo abordemos; en nuestro caso, el Arte Cinematográfico.

1.3.3 Estelas Discoidales y Argizaiolak

Ligadas íntimamente a ritos funerarios y participando de un origen etnográfico común, nos encontramos con el fenómeno de las **Estelas funerarias** y las **Argizaiolak**.

Destinadas ambas a perpetuar el recuerdo del difunto, las Estelas colocadas en el cementerio comunal tienen su réplica, a nivel doméstico, en las tablillas de cera y luz que son las Argizaiolak.

Habiéndose perdido hoy en día su función específica, prácticamente desaparecieron de nuestras iglesias y cementerios, aunque un cierto movimiento de renovación cultural vasca las ha puesto de nuevo en valor.

Si bien el uso de las Estelas estuvo muy extendido en nuestros cementerios en el siglo XVIII, su antigüedad se remonta, documentalmen- te, por lo menos al siglo XIII. En el caso de las Argizaiolak, desaparecieron de nuestras iglesias más tardíamente: en la década de los 60, aunque, como caso excepcional, podemos encontrarlas, todavía hoy en uso, en algunas iglesias como la de Amezketa, Ziga, etc.

Las Estelas con tipología discoidea, no son exclusivas del País Vasco, ya que podemos encontrarlas en civilizaciones tan diversas como la de los primitivos iberos o, más recientemente, en regiones como Portugal, Italia, Armenia, India o Cáucaso.

Antes de analizar los ritmos estéticos que se desprenden de las formas sugeridas por Estelas y Argizaiolak, conviene explicar el contexto antropológico en que surgen tales objetos.

Ambos están ligados a **rituales de muerte** y a la manera cómo el vasco mantiene la comunidad familiar, integrando indistintamente a vivos y muertos alrededor del núcleo básico de ubicación del universo familiar: el **hogar**, casa o caserío.



Detalle de un **alero de tejado** vasco. La ligazón mística entre el difunto y la casa, considerándola como elemento de cohesión entre vivos y muertos, refuerza la tendencia a la síntesis, a la no dispersión, que ya anunciamos como una de las características de la manera vasca de ser.

Desaparecida la misteriosa costumbre de los enterramientos colectivos de la época eneolítica (cuya explicación antropológica es inabordable, hoy en día, sin entrar en el peli-groso terreno de la especulación no científica), el vasco tenía por costumbre enterrar a los muertos en su propio ámbito familiar; el delimitado por el círculo de influencia del fuego doméstico: el hogar, el sitio del fuego: **sukaldea**.

Así, si bien no eran comunes los enterramientos en el interior de la casa, sí proliferaron los que tenían lugar en el exterior, fuera de las cuatro paredes, pero en el ámbito mágico, cubierto, que marca el muro y la línea donde caen las gotas de lluvia, procedentes del alero del tejado. El muerto no necesitaba, por lo tanto, ninguna representación específica, puesto que permanecía "en casa".

Más tarde, razones sanitarias y de reestructuración urbanística, trasladaron el lugar de enterramiento al interior de la Iglesia parroquial. La potente influencia del cristianismo ofreció a los difuntos el techo protector de la religión. La mentalidad popular, sin embargo, se resistió a perder la antigua dependencia hogareña, intuitivamente sentida –no intelectualmente– como de rango superior a la religiosa. Inventó un sistema para trasladar, simbólicamente, el fuego doméstico allá donde se encontraba enterrado su familiar: Cada "caserio"¹⁸ tenía su parcela de enterramiento en la Iglesia y la presencia del difunto doméstico era señalada por un objeto de madera, rodeado por una vela flexible fabricada con cera virgen de abeja. El fuego que ardía era el mismo fuego del hogar protector: es la **Argizaiola**.¹⁹

Años más tarde, al abandonarse la costumbre de enterrar en las iglesias, se generalizó el empleo de los cementerios. No se perdió, sin embargo, la costumbre de ligar al difunto a su ámbito protector hogareño. Los cementerios estuvieron siempre unidos a la Iglesia por un camino específico, destinado casi exclusivamente a la labor de conducción y las casas tuvieron el llamado "**Gorputz Bide**" (Camino del Cuerpo) o "**Andra Bide**" (Camino del Hombre) de uso exclusivo, que formaba un cordón umbilical que unía casa y sepultura.

En el cementerio comunal se colocó además –sustituyendo a la Argizaiola, confinada a la Iglesia– una **Estela funeraria**: "**Hil-arria**" (Piedra de Muertos) que mantuviera viva la presencia del difunto. Esta presencia –como luego analizaremos con más detalle– está lejos de ser un simple recuerdo intelectual (letras en una lápida) sino que, por su propia forma, supone un acercamiento sensible –mágico– a aquello que quiere representar.

Esta amplia introducción etnográfica viene motivada por el deseo de mostrar el singular arraigo que tienen ambos objetos en la mentalidad del vasco primitivo, aunque sus formas, y probablemente significados, no sean exclusivas de nuestro pueblo.

Detengámonos en el estudio de las estructuras formales que nos sugieren Argizaiolak y Estelas.

18. La influencia de la casa como ámbito arquitectónico y moral es tan grande en el País Vasco tradicional, que, en el habla popular, el nombre del caserio se utiliza para nombrar (nombrar:poseer, en la mentalidad mágica) a la familia, en lugar del patronímico administrativo.

19. La cera de la argizaiola procedía a su vez de un insecto doméstico, ligado a la casa por unos lazos especiales: la **abeja**. En algunos rituales de difuntos, cuando fallecía un miembro de la familia existía la costumbre de hacer partícipes a las abejas de tal situación, incitándoles a producir más cera que pudiera perpetuar con su luz la presencia del difunto en el ámbito familiar:

"Erleak egin ezazue argizaia;
nagusia hil da ta argia behar da elizan"

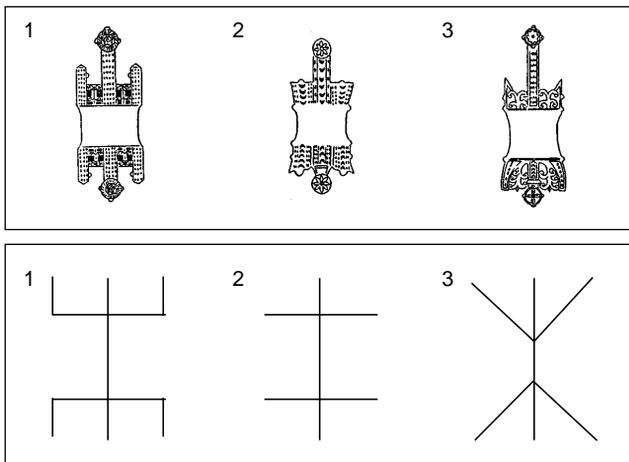
"Abejas trabajad produciendo cera;
ha muerto el señor de la casa y se necesita luz en la iglesia"



Estelas funerarias en el cementerio de la Iglesia de Santa Engrazi. (Zuberoa)

Las Argizaiolak muestran, en su versión más elaborada, una **forma antropomorfa**. Destinadas a representar al cuerpo humano, adoptan sus formas básicas estilizadas. En su versión más simple, alejada de todo planteamiento artístico, limita el símbolo al rollo de cera y a un somero soporte. La versión antropomórfica enriquece el símbolo simple, dotándolo de una dimensión artística.

Analicemos las líneas de fuerza básicas de algunas argizaiolas (Posteriormente analizaremos el entramado de decoraciones que completan su estructura fundamental).



La estructura fundamental, de estas 3 Argizaiolak procedentes de Amezketa es, como se puede comprobar, antropomórfica y su tipología se repite con pequeñas variantes, en la práctica totalidad de las Argizaiolak complejas conocidas.

A pesar de su sobria belleza, la Argizaiola no ofrece ninguna novedad en la tipología simbólica antropomórfica a lo largo de la historia universal del arte y del objeto artesanal.

Más interesante será el análisis de la descomposición de las líneas de fuerza básicas, gracias a los elementos decorativos que las completan, en las que si intervendrán elementos definitorios de lo vasco.

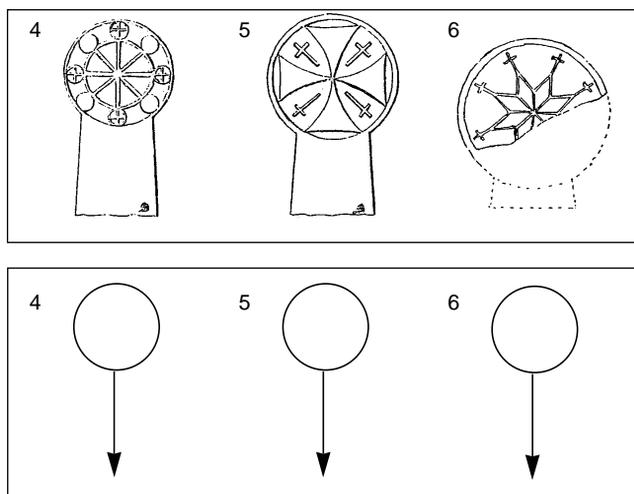
Al carácter simbólico de la estructura antropomórfica, conviene añadir la peculiar adaptación que dicha forma efectúa tendente a la utilización o practicidad del objeto: adecuando su diseño específico para enrollar correctamente la cera; ofreciendo una empuñadura para los traslados; constituyendo una base segura que evite accidentes por el fuego, etc.



Argizaiolak en uso, durante un oficio de honras fúnebres, a principios de siglo en Otxagi. Fotografía recogida por Ramón Violant y Simorra en *"El Pirineo español"*

Por su parte, las Estelas funerarias son, en su gran mayoría, **discoïdales**, compuestas por un pie anclado en tierra, que se expande, en su parte superior, en un círculo decorado. En algún caso excepcional la Estela solo conserva el disco, habiendo perdido su parte inferior.

Tomemos 3 ejemplos tipo de estelas discoïdales: dos de ellas procedentes del pueblo labortano de Itxassou y la otra procedente de la misma región: Louhossoa.

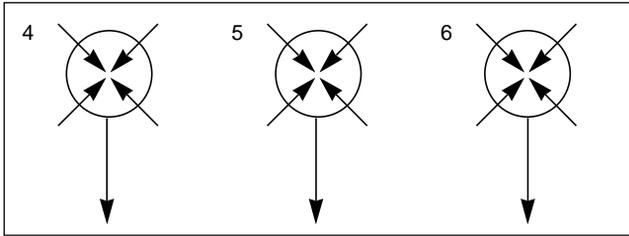


En el análisis de las líneas básicas, volvemos a encontrar la estructura antropomórfica directamente ligada al interés simbólico que representa. A diferencia de la Argizaiola –debido en parte a la funcionalidad diferente que desempeña– la Estela simplifica y estiliza sus líneas hasta dejar lo esencial: el poste erguido, añadiéndole, sin embargo, el elemento decorativo del disco, con su doble significación posible: cabeza humana o disco solar, según aceptemos una interpretación antropológica o ritual del signo.

Analizando sus formas complejas debemos resaltar la peculiar interacción que se establece entre los **ritmos básicos**, propios de la **estructura**, y los **ritmos complementarios**, propios de la **decoración**.

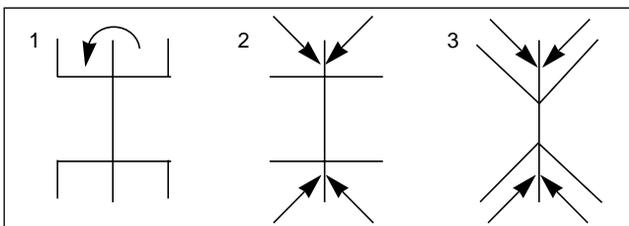
Aunque no poseemos todavía las claves para descifrar las pulsiones dinámicas de los signos o "Ikurrak" empleados en la decoración vasca –que serán objeto de estudio en el próximo capítulo– observemos cómo se expanden las líneas de fuerza básicas antes señaladas, gracias a la interacción de los elementos decorativos.

Estelas funerarias de Itxassou y Loussoua



El dinamismo básico de la línea principal de fuerza vertical, es descendente, **tendente a la interiorización**, ya que aprovecha las líneas dinámicas centrípetas (del exterior hacia el centro) que le ofrece la decoración. Con mayor o menor intensidad –según sean de una u otra forma los diferentes motivos decorativos– las líneas de fuerza secundarias remiten constantemente al centro del círculo, para ser asimilados por la línea de fuerza principal que hincan el símbolo en la tierra. Si la simbólica de la Estela hubiera tenido como referente el hombre vivo, en pie, la línea de fuerza principal, habría sido ascendente y el motivo decorativo se expandiría al exterior (centrífuga). En el caso de las Estelas, su peculiar referente (el muerto) hace que la línea de fuerza sea descendente (hacia la tierra). Por lo tanto, la decoración del círculo tiende a ser **centrípeta**.

Un análisis similar puede hacerse en el caso de las Argizaiolak de Amezketeta, antes citadas.



De las consideraciones precedentes, y en relación con el objetivo final de nuestro estudio, parece claro que el vasco tradicional plantea –cara a establecer una relación de su yo interior personal o colectivo, con sus circunstancias externas o ambientales– una tendencia a presentar **primero las circunstancias externas para asumirlas e interiorizarlas como objetivo final**. Esta relación, similar a la planteada lingüísticamente entre el sujeto y sus complementos en euskara, podría ofrecer pautas narrativas de aplicación al lenguaje audiovisual.



En este frontal de Kutxa (arcón), procedente de la zona de Tolosa (Gipuzkoa), conservado en el Museo de San Telmo en Donostia, podemos ver decoraciones que emplean **signos astrológicos dinámicos**, con giro de derecha a izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj.

1.3.4 Signos decorativos

La decoración ha acompañado desde siempre al diseño funcional del objeto cotidiano. Lejos de limitarse a perfeccionar la ergonomía o facilidad de manejo del útil, herramienta u objeto doméstico, el artista popular –artesano– decide elevar la categoría del humilde objeto, dotándolo de una personalidad artística, sin que, por ello, perdiera nada de su utilidad primera.

En todas las civilizaciones humanas se ha pretendido, pues, rescatar al objeto funcional del anonimato, dotándolo del rango artístico que merece, dada su categoría “casi humana”: “prolongación de la mano”, que posee en la civilización tradicional.

La decoración del objeto cotidiano se realiza de una manera intuitiva, sin que sus autores gocen de un estatus artístico específico. Esta aparente humildad ha propiciado que, en su desarrollo, la decoración artesanal no se vea influida en demasía por modas artísticas o presiones sociales, revelando las tendencias y energías artísticas “menos contaminadas”, en el sentido que estudiamos en este trabajo.

Distinguiremos 4 categorías en la tipología de la decoración artesanal vasca:

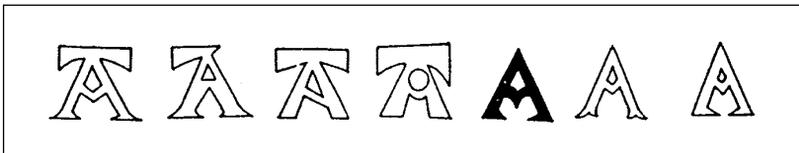
- 1.3.4.1 Decoración explicativa.
- 1.3.4.2 Decoración simbólica, figurativo-naturalista.
- 1.3.4.3 Decoración simbólica, figurativo-estilizada.
- 1.3.4.4 Decoración abstracta.

1.3.4.1 Decoración explicativa

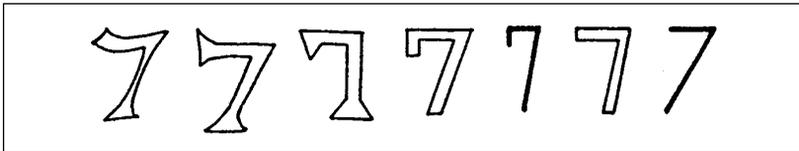
Es puramente funcional. Emplea letras o guarismos directamente ligados al mensaje que desea transmitir: unas veces será el nombre del propietario de una casa; el nombre del difunto en una lápida; la fecha de una efemérides; la explicación de un hecho; la exposición de una máxima, sentencia o monograma, etc.

En las decoraciones paleográficas halladas en el País Vasco podemos encontrar una serie de constantes en lo que a diseño gráfico de letras y números se refiere. Esta recurrencia ha llevado a diseñar un estilo vasco de letra, con personalidad definida. Ignoro si es privativo y exclusivo del país pero vulgarmente así se le conoce y goza, en la actualidad, de gran éxito en la rotulación pública.

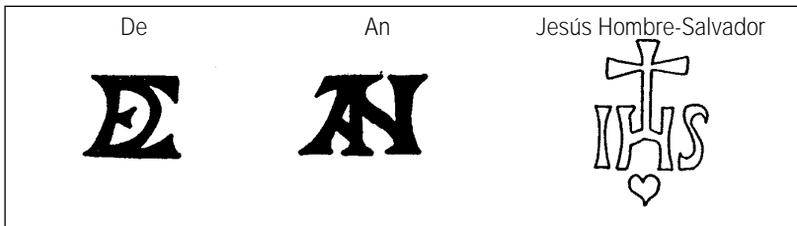
A modo de ejemplo, veamos el diseño de una "A" mayúscula, con algunas variantes recogidas, a lo largo del país en inscripciones o lápidas de antigüedad probada. Son ilustraciones procedentes de los trabajos de Luis Pedro Peña Santiago.



O el numeral 7:



O varios ejemplos de ligaduras, compresiones y siglas efectuadas a partir de grafías vascas:



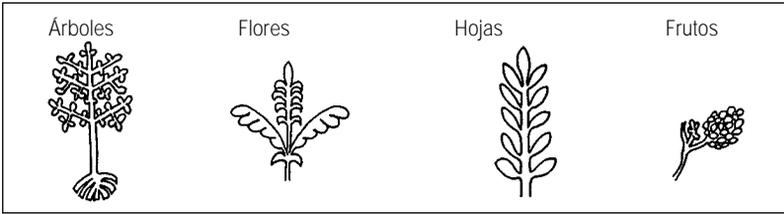
1.3.4.2 Decoración simbólica figurativo-naturalista

Emplea el signo decorativo intentando adecuarse, lo más fielmente posible, a la representación figurativa del referente.

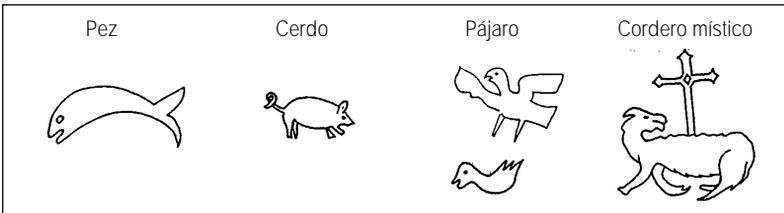
La mayor o menor fidelidad representativa dependerá de la técnica del artista o artesano.

Veamos algunos ejemplos tomados de decoraciones vascas antiguas.

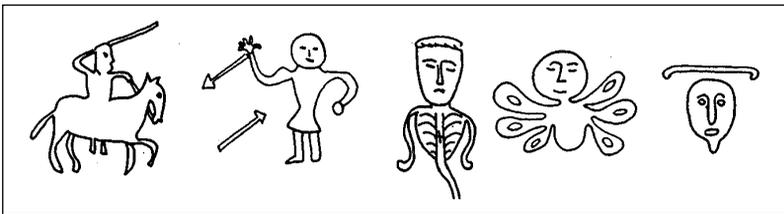
- Decoraciones de tema **botánico**:



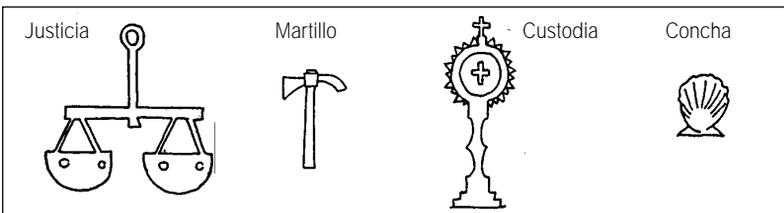
- Decoraciones **animales**:



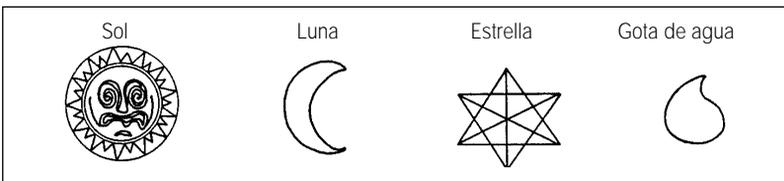
- Símbolos **humanos**:



- Atributos laborales y herramientas.



- Elementos naturales.



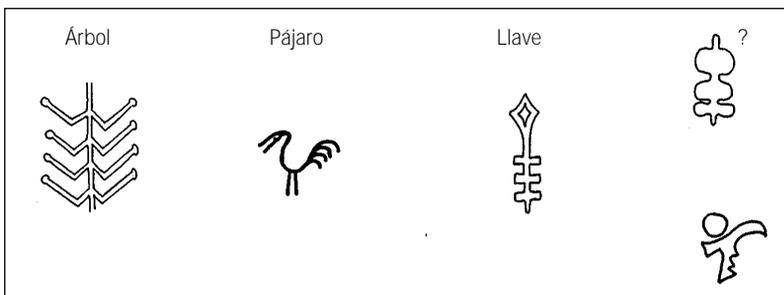


Rotulación en una estela procedente de Lizoain (Nafarroa), fechada en 1843, en donde podemos leer el nombre del propietario de la casa, titular, a su vez, de la sepultura. La estela se conserva en el Museo San Telmo de Donostia.

1.3.4.3 Decoración simbólica figurativa-estilizada

Toma la representación figurativa del referente, pero efectúa el trabajo de despojarlo de sus características accesorias para reducirlo a sus líneas esenciales. En esta operación de síntesis se nos aparecen claramente las líneas de fuerza que componen el signo.

Veamos algunos ejemplos y aventuremos una explicación de su significado o referente.



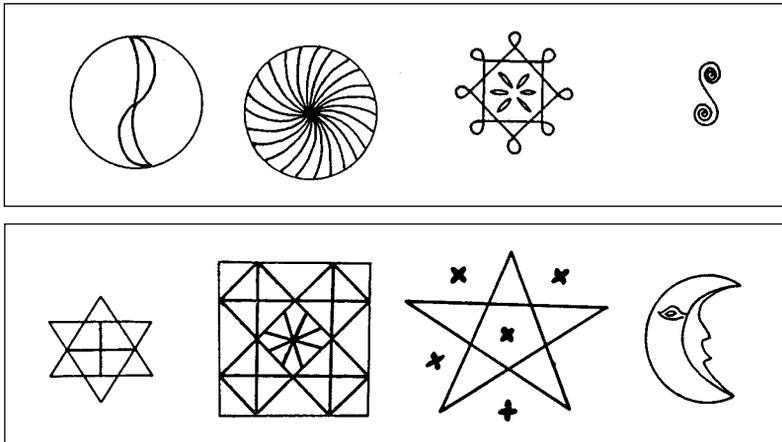
Dentro de este grupo son particularmente interesantes los signos de origen **astrológico**, por las connotaciones mágicas y esotéricas que contienen, y por la gran popularidad que han obtenido en la decoración vasca hasta nuestros días.

Su posible procedencia celta, no es óbice para que los consideremos como vascos, ya que no sólo han calado muy hondo en la simbología de nuestro pueblo, sino que han sido "digeridas" y modificadas por él, desde tiempos muy remotos.



Decoración geométrica en este frente de Kutxa (arcón) procedente de Gipuzkoa, conservado en el Museo San Telmo de Donostia.

Veamos algunos ejemplos:



Son signos ligados a rituales en los que el sol o la luna tenían un protagonismo específico. Un sol volcado al exterior que irradia luz, calor y energía hacia todas direcciones, en una explicación naturalista, o un sol-centro, mágico, replegado hacia sí mismo, punto de encuentro y referencia interior para toda persona que desee ser iniciada.

El sol o la luna convertidos en signos estilizados pueden tomar figura de fuerza **inerte y estática** en sí misma, tendente al equilibrio y la quietud –la representación más estilizada de un signo solar equilibrado es la cruz griega (con los 4 brazos iguales)– o puede desarrollar a

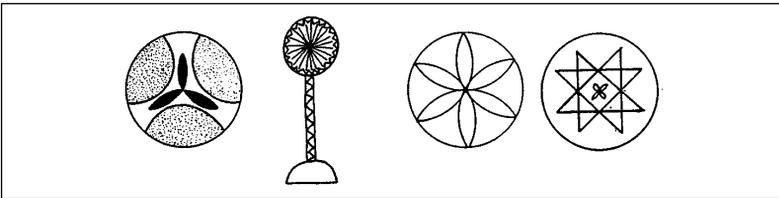
partir de su propia estructura de diseño, un **dinamismo de giro**. Así los signos solares en forma de "Rueda motriz de molino" o las "Svásticas" o "Lauburus", que giran en uno u otro sentido.



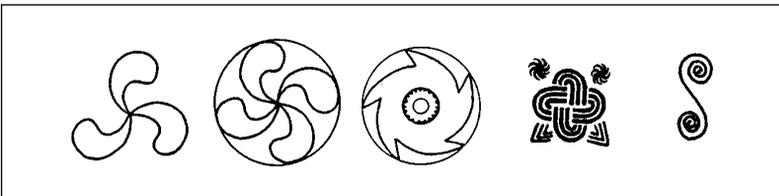
Piedra tallada en el Palacio Jauregi de Zerain (Gipuzkoa). Signos astroláticos equilibrados, con una gran carga de figuración.

Ejemplos:

- Signos astroláticos solares equilibrados:



- Signos solares dinámicos



En el ejemplo precedente hemos señalado el sentido del giro de los diversos signos dinámicos. Unas veces giran en el sentido de las agujas del reloj (como el giro astronómico); otras, de derecha a izquierda.

En lo que se refiere al tema del sentido preferencial en que giran las decoraciones tradicionales vascas, echo de menos estudios serios que investiguen las razones profundas por las que una mentalidad tradicional "no contaminada" pudiera verse instintivamente impelida a emplear sus giros preferentemente en una dirección, antes que en su contraria.

No puedo menos que recordar, en este sentido, los estudios del neurólogo japonés **Tadanobu Tsunoda** del Instituto de Investigaciones Médicas de la Universidad Medica y Odontológica de Tokio, en los que se estudian, experimentalmente, los fenómenos de lateralización cerebral. (En qué hemisferio cerebral residen ciertas facultades, emociones etc.) Descubre Tsunoda, sorprendentemente, que la sede de ciertas actividades instintivas residen en uno u otro hemisferio cerebral dependiendo del medio auditivo y lingüístico que ha rodeado a los diversos individuos desde su nacimiento.²⁰

20. **Howard Brabyn: "Lengua materna y hemisferios cerebrales"** El sorprendente descubrimiento del especialista japonés Tadanobu TSUNODA. Correo de la Unesco: febrero 1982, pgs. 10-14

Extractamos de este artículo los siguientes párrafos y un esquema que aclaran las nociones aquí expuestas:

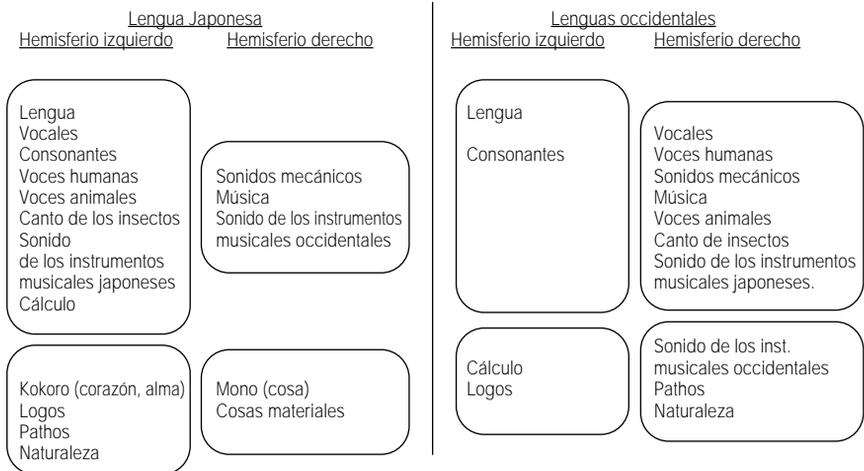
"Las características predominantes entre los japoneses muestran que, en ellos, las funciones de la emoción, así como las del lenguaje y las de la lógica basada en el lenguaje, se localizan en el cerebro del habla. Por el contrario, en el caso de los occidentales el lenguaje y las funciones lógicas que se relacionan con él se sitúan en el hemisferio del lenguaje oral, y la función de la emoción se halla localizada en el otro hemisferio (véase el esquema).

"En el cerebro de los japoneses los sonidos que se relacionan con la emoción son tratados por el hemisferio izquierdo, cuyo predominio se refuerza en la medida en que se desarrolla la función del habla. Como resultado de la vinculación entre los sonidos que se relacionan con las emociones y las experiencias que se vinculan con ellas, el hemisferio izquierdo pasa a ser dominante también respecto de las funciones de la emoción.

"El mismo proceso explica el predominio, entre los no japoneses, del hemisferio cerebral derecho en lo relativo a los sonidos y funciones relacionados con las emociones. Puede así afirmarse que la lateralidad de la localización de las emociones es algo que se adquiere a través de la lengua materna.

"Estimo que la lengua materna es el factor que determina la diferencia de las vías por las cuales las personas reciben, elaboran, sienten y comprenden los sonidos provenientes del medio que los rodea. La lengua materna se relaciona estrechamente con el desarrollo de los mecanismos de la emoción en el cerebro. Esto me lleva a suponer que la lengua materna adquirida durante la infancia tiene estrecha relación con las particularidades de la cultura y la mentalidad de cada grupo étnico"

Funcionamiento del cerebro en relación con la lengua materna



El vasco desarrolla sus giros en la danza, mayoritariamente, en **sentido contrario a las agujas del reloj**; reparte las cartas de la baraja en esa misma orientación; desarrolla el juego de la pelota con particular incidencia hacia la zona izquierda –mano y pared lateral– y otros muchos ejemplos de este tipo²¹ de los que, tal vez, no puedan extraerse conclusiones definitivas pero que sí pueden ofrecer sugerentes hipótesis de trabajo, aplicables tanto a estudios lingüísticos como a esquemas narrativos de escritura cinematográfica.

1.3.4.4 Decoración abstracta:

Fundamentalmente geométrica, recoge signos y diseños sin ninguna significación especial. A veces, es difícil distinguir el signo abstracto del figurativo estilizado al extremo y en varias ocasiones adjudicamos carácter abstracto a aquellos signos cuyo significante somos incapaces de descifrar.



La interpretación del signo, al perder una buena parte de su contenido figurativo, se hace más aleatorio, susceptible de **interpretaciones abiertas**. En numerosas ocasiones es sólo un **juego geométrico** con intención estética o decorativa. La Kutxa aquí representada procede de una zona comprendida entre Hernani y Oiartzun (Gipuzkoa) y se conserva en el Museo San Telmo de Donostia.

Las líneas de fuerza que desarrollan estos signos geométricos son similares a las analizadas precedentemente y deben ser estudiadas como fuerzas secundarias dentro del marco más amplio de las líneas dinámicas primarias que vienen marcadas por el objeto de base en el que la decoración se inscribe.

Analizando la historia de los movimientos artísticos de la humanidad descubrimos que oscilan entre dos tendencias bien marcadas: la preeminencia del signo o la supremacía del lenguaje de las imágenes figurativas. Ambas, se desarrollan en avance con movimiento dialéctico. Desde este punto de vista, y recogiendo todos los análisis precedentes, podemos

21. **Telesforo de Aranzadi**: Revista Euskalherria 1.916: "Estudios sobre la colocación en la cabeza de la boina tradicional vasca". - **Jorge Oteiza**: "Quousque Tandem": 134. Análisis del empleo de la pared izquierda del frontón y de la tendencia del patrón de trainera a llevar el timón con la mano izquierda. A pesar de la exagerada tendencia de Oteiza a mitificar todo lo vasco, las intuiciones del oriotarra ofrecen, siempre, sugerentes caminos de reflexión.

concluir que el vasco se decanta –en su arquitectura, artesanía, costumbres, e inclusive, estructuras mentales y expresivas– por el **lenguaje de los signos** y la austeridad estética y moral que ello conlleva. La sensibilidad estética y espiritual del vasco tendería, pues, a ser refractaria a la imaginaria.

Antes de adentrarnos en un nuevo tema: el tratamiento del **color** en la mente tradicional vasca, conviene reflexionar sobre las sugerencias que, desde el punto de vista de la aplicación al lenguaje del cine, surgen del estudio de las artes plásticas y de las sugerencias que las líneas de composición dinámica establecen en las estructuras narrativas.

Está claro que la idea del **círculo**, que ya fue señalada en el capítulo de las Artes Musicales, vuelve con más fuerza si cabe en el estudio de las pulsiones, líneas o puntos fuertes en las Artes Plásticas. Tanto en el megalitismo vasco (cromlech) como en los motivos escultóricos simbólicos funerarios (estelas, argizaiolak), y en la recurrencia de símbolos astroláticos basados en el giro en las artes decorativas, la presencia de **composiciones circulares** es esencial.

Así mismo, debemos señalar que el círculo no es una figura estática e inmutable, ya que genera un doble dinamismo: el que le lleva a expandirse a partir de su centro o, por el contrario, a **replegar, interiorizar en su centro, las fuerzas que recoge del exterior**. Es esta última posibilidad la que me parece más sugestiva en lo que al análisis de la mentalidad vasca se refiere.

El segundo dinamismo posible es el que genera la rotación, bien sea de derecha a izquierda o hacia el lado contrario. A través del estudio comparativo con otras artes vascas, sobre todo gestuales, vemos una tendencia del vasco a **girar de derecha a izquierda**, en sentido contrario a las agujas del reloj, siguiendo el camino astronómico, no de la rotación terrestre, sino de la manera cómo un hombre primitivo percibiría a una tierra inmóvil frente a un sol que avanza de oriente al ocaso o –en una propuesta llena de sugerencias, imposibles de verificar– siguiendo una dirección de lectura y escritura en sentido contrario al habitualmente utilizado por los países occidentales.²²

Conviene señalar, así mismo, como consecuencia de la preeminencia del signo sobre la figuración, la tendencia a la **sobriedad** que manifiesta la decoración vasca no solo en lo que a la profusión y variedad de motivos se refiere, sino también en la elección de colores, con una propensión muy marcada al empleo de gamas muy cortas del espectro cromático y, dentro de ellas, a la utilización de tonos apagados, opacos y ajados. Equivalente en lenguaje musical al **modo menor**, ya citado en este estudio al tratar el tema de las características melódicas del cancionero vasco.

Aunque será objeto principal de estudio en la segunda parte de este trabajo, señalemos desde ahora las influencias que tales conceptos podrían tener, no solo en la narrativa cinematográfica vasca, sino también en la estética plástica de la composición de imágenes; en la gramática y sintaxis cinematográfica: alternancia de planos, sentido de los movimientos de cámara, relación entre sujetos colocados en primer término con respecto a decorados, orden narrativo entre temas principales y circunstanciales, etc.

22. Estas consideraciones nos reenvían a los estudios que relacionan a la lengua vasca con las primitivas inscripciones ibero-tartésicas, que tenían una dirección de lectura de derecha a izquierda. En este sentido detectamos el libro de **Jorge Alonso García** “Desciframiento de la lengua ibérico-tartésica”. 1996. Editado en Barcelona por la Fundación Tartessos, que desarrolla el tema.



Título de la película "Ama Lur" (1968). Notemos que el título del film en euskara está trabajado, por un artista plástico contemporáneo (Néstor Basterretxea) a partir de un grafismo de origen vasco. No así el título castellano, que emplea grafía convencional, funcionando significativamente a modo de subtítulo del original en euskara.

1.3.5 El Color en la Mente Popular Vasca

El universo artístico de una persona o un pueblo reacciona, además de a la influencia de otros muchos impulsos sensoriales y rítmicos, ya analizados precedentemente, al estímulo que suponen las vibraciones luminosas descifradas por el cerebro en forma de variaciones de intensidad de luz y oscilaciones de frecuencia de onda luminica: **Color**.

Desde los albores de la humanidad, el color posee, una importancia psicológica de primer orden. Personas y colectividades han encontrado en él un medio de transmitir sus emociones más íntimas, hasta tal punto que suele representar uno de los indicativos más fiables de la manera de ser profunda de cada pueblo.

Analizando los modos en que esta realidad física ha sido percibida por personas y colectividades, citemos una serie de escalas de adecuación de la realidad cromática al significado emocional que cada pueblo haya podido ofrecerle.

Partimos de una realidad física, universalmente aceptada y cuantificada: longitudes de onda - medidas en nanómetros, o escalas de Temperatura de color expresadas en grados Kelvin (°K).²³ En estas magnitudes físicas el color es unívoco.

23. La Temperatura de Color es el color que adquiere un cuerpo a -270°, llamado "cuerpo negro" al ser sometido a una temperatura determinada. La base de medida para dichos grados es la escala Kelvin o de "grados absolutos" (que establece su origen en el "cero absoluto" (- 273°C.) y adopta el mismo intervalo de variaciones que la escala Celsius.)



Arturo Ripstein: *"Profundo carmesi"* (1996). Cineastas de talento han empleado la sensación cromática para sobrepasar la simple descripción, adentrándose en el mundo de los sentimientos o de las sensaciones anímicas. Así, el color rojo en esta película o el ámbar en *"El último emperador"* de B. Bertolucci ; el turquesa en *"Acero azul"* de Katrin Brigelow; el ocre roña en *"El Desierto rojo"* de M. Antonioni, etc.

Así mismo, es uniforme la percepción del color cuando éste está íntimamente ligado al interior de la propia esencia cromática de la materia, revelando su ser y especificidad: así la relación Sangre-Rojo, Nieve-Blanco, o –en sentido contrario– la imposibilidad de relaciones como: Vaca-Azul, Carbón-Blanco, Hombre-Verde.

El color, más allá de su significación unívoca inmediata, reenvía constantemente –en su significación simbólica– al universo personal y colectivo de personas y pueblos, con rasgos de diferenciación muy marcados según sean los referentes culturales que se empleen para percibirlos.

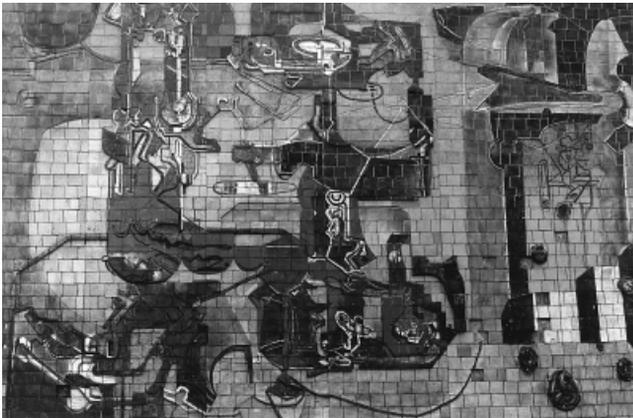
El conocido proverbio: *"Dime un color y te diré si estás triste o alegre"*, responde al filtro que cada cual pone en la percepción de los mismos. Esta interpretación particular puede responder a la psicología individual o puede ser reflejo del bagaje, consciente o inconsciente, colectivo. Que el luto sea traducido "en negro" por la civilización occidental o "en blanco" por los orientales; que un castellano diga: "las estoy pasando moradas", y un vasco: "**gorriak ikusi ditut**" (las he visto rojas), para expresar el mismo sentimiento angustioso, muestra una diversa percepción psicológica del universo cromático por parte de pueblos con culturas diferentes.

Dado el interés que para el lenguaje audiovisual tiene el color (aún en los casos del cine en blanco y negro), considero necesario profundizar, en el marco de este estudio, sobre la manera cómo el vasco tradicional translada su propio mundo interno a los colores o, efectuando el camino inverso, cómo "sus" colores condicionan su percepción del mundo.

Es posible remontarse, en el tratamiento del color en la mentalidad vasca, hasta estadios de lenguaje y civilización muy primitivos que hacen alusión a un tratamiento cromático conceptual, limitado a **tres colores puros** fundamentales: **Txuria** (Blanco), **Gorria** (Rojo), **Beltza** (Negro). Originariamente el vasco, no necesitaba como concepto –ya que sensiblemente percibía toda la gama existente en el universo– más que la noción de color con la que nombraba a los animales domésticos y sus características. Más tarde surgió ante el vasco tradicional la noción de **colores “no puros”** como **Urdina** –difícilmente traducible por Azul, ya que denotaba más un matiz de turbiedad o claridad que nuestra actual gama cromática– y **Nabarra**, color así mismo ambiguo ligado a la noción simbólica de “mezcla”.

El resto de los colores clásicos –según la división en siete (como las 7 vocales, 7 notas musicales, 7 casas astrales) que efectuaron los griegos– son una adquisición tardía para el vasco, que no necesitó “nombrar” al verde, amarillo, morado, naranja, rosa ... hasta estadios muy posteriores de desarrollo cultural.

Esta concepción primitiva de un mundo en tres colores, mediatizada por la necesidad de dar personalidad a los animales, se encuentra, de manera similar, en otras civilizaciones primitivas como los Bosquimanos o los Dogón en África; los Semang o los Sakai en Indonesia; en algunas tribus de aborígenes australianos, etc.



Zumeta: Mural cerámico del frontón de Usurbil (Gipuzkoa). Fragmento. Los artistas de todas las épocas han atribuido a la gama cromática facultades expresivas de máximo nivel.

A modo de ejemplo, veamos la manera como el ritual de la tribu Ndembu, originaria de Zambia, concibe el mundo en tres colores fundamentales, según el análisis efectuado por el antropólogo Victor Turner (2), que recoge **Joseba Sarrionaindía** en su libro “**Ni ez naiz hemengoa**”: “*Izan ere, koloreak ez dira itxurazkoak edo azalezkoak soilik, koloreak izakerearen ibaiak dira; eta, ene ustez, oso interesgarria da ibaien imagina hori. Hiru ibai omen dabil-tza munduan, gauza guztietan: zuritasunarena, gorritasunarena eta beltzitasunarena. Ibai zurikoak dira hilargia, semena, esnea, garbitasuna, osasuna, bizitza, fertilitatea eta abar; Ibai gorrikoak dira odola, buztin gorria, bizitza, haragia, indarra, gerla, lehoia eta beste; Ibai beltza, berriz, ikatzean, gauean, gernetan, gaixotasunean, sorginkerian, heriotzean dabil*” (“Los colores no son aparentes o superficiales, los colores son los ríos del ser, y me parece

*que esta imagen de los ríos es muy interesante. Dicen que hay tres ríos en el mundo, en todas las cosas: El de la blancura, el de la rojez y el de la negrura. La luna, el semen, la leche, la pureza, la salud, la vida, la fertilidad y otros pertenecen al río blanco; La sangre, el almagre, la vida, la carne, la fuerza, la guerra, el león y otros, son del río rojo; El río negro, por su parte, se mueve a través del carbón, la noche, los orines, la enfermedad, la brujería, la muerte *)*

O el análisis que hace de la comida el texto sagrado hinduista de los **Upanishad**: *"Janariak, irenstean hirukoitz egiten dira, beren aldetik arruntena gernu bihurtu eta isurtzen da, horixe da alde beltza, beste alde bat odol bihurtu eta gorputzean geratzen da, horixe da kolore gorria, eta janarien hirugarren aldea, garbiena eta finena, zuria alegia, izpiritu bihurtzen da."* (*"Las comidas se dividen en tres al ser tragadas: su parte más vulgar se convierte en orina y se expulsa, esa es la parte negra; otra parte se convierte en sangre y queda en el cuerpo, es la de color rojo; la tercera parte de los alimentos, la más pura y delicada, es decir la blanca, se convierte en espíritu"*)²⁴

Son ejemplos en los que la división no es de orden físico, ligada a la longitud de onda del espectro, sino a una clasificación que se efectúa según las tendencias más íntimas personales, pero sobre todo, colectivas ya que tiene un reflejo inmediato en su plasmación lingüística primitiva.

En este sentido recogemos las afirmaciones que realizó **José Luis Alvarez Emparanza "Txillardegí"**, en un ensayo pionero en la interpretación del color en la mente popular vasca, quien, a su vez, se hace eco de las teorías del lingüista francés André Martinet: *"La façon dont nous analysons le spectre ne correspond pas a une réalité physique universellement valable, mais à une tradition culturelle, transmise par la langue que nous parlons depuis l'enfance."* (*La manera cómo analizamos el espectro no corresponde a una realidad física universalmente válida, sino a una tradición cultural transmitida por la lengua que hablamos desde la infancia.*)²⁵

Aceptada esta dimensión fundamental, primitiva, vasca de un mundo en tres colores puros y dos más, representando a la mezcla, vamos a centrarnos en el estudio de cada uno de ellos analizando las potencias que el universo colectivo del vasco tradicional les atribuye.

Nos referiremos, constantemente, en nuestro análisis a dos ensayos: la investigación sobre el empleo del color en la literatura oral y escrita, realizada por el goizuetarra **Patziku Perurena**,²⁶ y en la encuesta antropológica efectuada por **Mikel Azurmendi**, incluida en su estudio global **"Los artificios sagrados del imaginario en la cultura tradicional vasca"**²⁷

Innumerables son los ejemplos que contempla el vasco primitivo dividiendo el mundo en tres colores, cuya significación va más allá del simple espectro cromático para elevarse a la categoría de símbolo.

24. Joseba SARRIONAINDIA : Obra citada. Pgs : 217-218.

25. José Luis ALVAREZ EMPARANZA "TXILLARDEGI" : "La Structuration du Champ Semantique de la Couleur " Rev. Euskara XX pgs: 232 ss. 1975.

26. Patziku PERURENA : "Koloreak euskal usuarioan." Saiopaperak. Ed. Erein. Donostia.1988.

27. Mikel AZURMENDI : "El fuego de los símbolos: ¿Eres, tal vez, blanco, rojo, bastante negro? pgs48-65. Ed Baroja. Donostia. 1988.

Sin pretender ser exhaustivos, recogeremos sólo algunos de los ejemplos que revelan una mentalidad muy primitiva, ligada a describir el mundo y las necesidades primarias de vida comunitaria.

Ganado: Abel **gorri** (ganado rojo, vacuno)

Azienda **txuri** (posesión blanca, ovino)

Azienda **beltza** (posesión negra, porcino)

Viento: Haize **tzuria** (viento suave, propio de tiempo bonancible)

Hego **txuria** (viento sur)

Haize **beltza** (viento del noroeste que trae lluvia)

Haize **gorria** (viento que anuncia nieve)

Cuerpo humano: Alu **beltza** (vulva)

Bular **zuria** o Titi **zuria** (pecho o pezón blanco)

Zakil **gorria** (pene rojo)

Necesidades biológicas: Odol **gorria** (sangre roja)

Gorotz **beltza** (excrementos)

Hazi **xuria** (esperma)

Naturaleza: Topónimos o denominaciones aplicadas a plantas o animales:

Sagar **gorria**, **beltza**, **txuria** –Larragorri, Larrabeltz, Larrazuri-

Iturbaltza, Iturzurieta, Iturigorri- Mendibeltz, Mendizuri,

Mendibeltz - Ardo gorria, beltza, txuria, etc...

Personalidad humana: Gizon bizar **beltza** (literalmente: Hombre de

barba negra; simbólicamente: ¡Ojo con el que tiene

la barba color negro: es malo!.)

Gizon bizar **gorria** (no os fiéis del de la barba roja; no es persona de confianza)

Gizon bizar **zuria** (Individuo sin personalidad; a no tener en cuenta.)²⁸

Y un largo etcétera que podrá ser consultado en los libros citados precedentemente.

Recorramos, a continuación uno por uno los colores del espectro en la representación simbólica que la mentalidad vasca les ha adjudicado, no sin antes efectuar una breve reflexión sobre la dificultad inherente a toda interpretación de tipo semántico.

En los análisis que siguen es evidente que más de una afirmación podrá ser cuestionada, ya que no hay nada más susceptible de interpretaciones múltiples como las elucubraciones semánticas. Si bien algún ejemplo concreto pudiera eventualmente ser susceptible de significaciones varias, las grandes corrientes que señalaremos en este análisis serán fundamentalmente válidas.

Recordemos, así mismo, como segunda consideración previa, que, a veces, una misma realidad puede ser adjetivada por uno u otro matiz cromático, dependiendo del ángulo de visión que en ese momento interese subrayar. Así –por poner un ejemplo que aclare la noción previa– si bien el color que se adjudica a la función reproductora femenina es el blanco, notamos, sin embargo, que “**alua**” –la vulva– es habitualmente **beltza**, negra, y, esporádicamente **gorria**, roja. Cuando se la nombra **beltza** se subraya el aspecto oscuro, misterioso, secreto del “agujero” o cueva desconocida. Cuando se la denomina **gorria** –combinada con otros matices negros– (“**Infernuko beltzeko labe gorria**”: El horno rojo del negro infierno)

28. TXURIA : Blanco, puede adoptar diversas formas ortográficas que serán empleadas indistintamente para designar el mismo significado: Txuria; Zuria; Xuria.

acentúa el aspecto sensual, crudo, pecaminoso, agresivo (mito de la "vagina dentata") del objeto sexual visto desde la óptica masculina. De la misma forma en otros innumerables ejemplos que hacen difícil una clasificación cartesiana y que, por otra parte, muestran a las claras la sorprendente vitalidad de la mentalidad popular.



"Caldereros en Donostia". 1997.

No olvidemos la importancia que para los **figurinistas** o **encargados de vestuario** de una película debería tener –más allá del respeto a los elementos circunstanciales del film: época, clase social, estilo particular, etc.– una reflexión sobre la relevancia semiótica que reviste la utilización de una prenda u otra, para significar una actitud existencial o una contraposición esencial. Así se emplea en un teatro tradicional como las Mascaradas o las Pastorales: Utilización de colores para determinar fracciones; estilo y calidad en la ornamentación de los trajes; estructuración de la sociedad según categorías vestimentarias: Elegancia versus Desaliño, etc.

1.3.5.1 BELTZA: NEGRO

Originariamente "**Beltza**" es el color de la desaparición, de la imposibilidad, de la negación. Todo aquello que no resulte aprovechable, que acarree desgracias, que provoque enfado o rechazo, que implique tristeza, oscuridad, falta de ganas, es adjetivado con el apelativo de "**Beltza**". Se puede aplicar a personas: los de fuera, aquellos de los que se desconfía serán beltzak: "**Ijito beltza**" será gitano (se le puede denominar sólo con el sustantivo, pero se considera más explícito con el adjetivo citado). La mujer no excesivamente agraciada podrá ser llamada "**Beltzarana**" (literalmente morena).²⁹ La persona enfadada tendrá "**Kopeta beltza**" (ceño de la frente fruncido); estar "de morros" se expresará por "**Mutur beltza**"; esta misma palabra designa a menudo al forastero; la calumnia será "**Gezur beltza**" (mentira negra) y el calumniador poseerá "**Mingain beltza**" (lengua negra).

Los accidentes atmosféricos desastrosos serán negros: "**Negu beltza**" (invierno crudo); "**Itxaso beltza**" (mar embravecido); "**Ilbeltza**" (mes negro: Enero).

29. La influencia del bíblico "Nigra sum, sed formosa" y la abundancia de Virgenes Negras en nuestra imaginaria religiosa han producido que la noción de beltza pueda ser considerada como signo de belleza. Así en la canción popular: "Neure maiteño aranbeltz, ortza txuri, begibeltz..." o las innumerables "Maribeltza", apodo popular que designa a mujeres hermosas.

Unido al vocabulario de la magia, la denominación "Beltza" refuerza el carácter negativo, inductor al miedo y al espanto de las acciones mágicas más siniestras: "**Gau beltza**" (negra noche); "**Osin beltza**" (ortiga negra); "**Putzu beltza**" (pozo negro); "**Burutapen beltza**" (recuerdos siniestros). El mismo Príncipe de las Tinieblas es denominado "**Beltzebú**" (aunque otras consideraciones hacen dudar de esta denominación, adjudicándosela al latino "Bella").³⁰

El negro, casi siempre contrapuesto al blanco en sus significados, es símbolo, en definitiva, de la **Muerte**. Ahora bien; para una mentalidad tribal primitiva la muerte (no solo influenciada por un cristianismo que sublimará esta noción en la dinámica Muerte + Resurrección) no es un final estéril sino que supone el paso necesario para una nueva vida. "**Negu beltza**", Invierno, es el incitador activo del nuevo sol: "**Udaberria**", Primavera. La semilla crece a partir de la Tierra Negra: "**Lur beltza, gari obea**" (Tierra negra, mejor trigo); "**Mahats mordo beltzak, ardo biziagoa**" (Cantidad grande de uva negra, vino más vivo).

Esta consideración adjudica, curiosamente, al negro una actitud activamente masculina, "de macho", desde el punto de vista genético: es la muerte, dotada de un componente místico, condición indispensable para que surja la vida.

1.3.5.2 GORRIA: ROJO

Gorria es el color vivo, activo, **dinámico** por excelencia. No permanece nunca quieto, sino que, constantemente, clama por sobrepasar sus límites. Aun en el caso en que designa actitudes de necesidad, cansancio, imposibilidad: "**Behar gorria**" (gran necesidad); "**Istillu gorria**" (accidente terrible); "**Lur gorri**" (terreno en barbecho) etc., tiende a enfatizar la situación negativa, magnificándola.

Es el color de la lucha, de la rabia, del odio: "**Haserre gorria**" (enorme enfado); "**Gorrito gorria**" (odio al extremo). Todo lo que toca, lo intensifica.

Ligado al fuego, como elemento natural, es el color (a estas alturas ya comprendemos que color es algo más complejo que la pura sensación cromática) del rayo devastador: "**Tximista gorria**"; del invierno más frío, precisamente en el momento de su mayor crudeza: o "**Negu gorria**"; del "Señor de los Infiernos": "**Galtza gorri**" (literalmente: pantalón rojo); que reina en el horno espantoso: "**Labe gorrian**", acepciones ambas que, en clara contraposición al significado estudiado precedentemente, insisten en el matiz más activo del personaje y sus circunstancias.



Julio Medem: "*Tierra*" (1995). La utilización expresiva del color ocre-rojizo, tierra en barbecho, hace aflorar por la vía sensible, los sentimientos pasionales más extremos.

30. Las diversas acepciones atribuibles a los colores no tienen por que ser exclusivas de la mentalidad vasca, en contraposición y absoluta originalidad con respecto a otras culturas, sino que es común que ciertos conceptos se repitan, máxime en contextos culturales geográficamente vecinos. Esta consideración es válida para otros temas tratados en este estudio.

Designa a una persona activamente malvada, a los niños traviesos etc. con derivaciones hacia el mundo animal o vegetal, como la denominación de "**Suge gorria**" para designar a la única serpiente venenosa del país vasco –víbora–, en contraposición a la simple denominación de "**Sugea**" para designar a las serpientes en general.

Esta actitud reforzativa de todo lo que toca, produce que conceptos como desnudez, crudeza, escasez, se colorean de rojo: "**Larrugorritan**" (literalmente: en piel roja, en cueros, desnudo); "**Burugorri**" (cabeza roja: calvo); "**Ume gorri**" (niño sin madurar); "**Kale gorrian**" (en la "puta" calle):

Actitud de vida, salud, fuerza, que adquiere su particular énfasis cuando se aplica a accesorios relacionados con el vestir: la sensualidad que desprenden visiones como "**Gona gorria**" (falda roja); "**Txaleko gorria**" (chaleco rojo); "**Gerriko gorria**" (cinturón rojo); "**Zaya gorria**" (saya roja) con evidentes connotaciones, todas ellas provocativas; o las personas a las que se les aplican sobrenombres de este tipo: "**Maria-Gonagorri**", están calificando al personaje en la categoría de provocador sensual, o la denominación de "**Zangorriak**" (zapatos rojos) aplicada a las prostitutas.³¹

Gorria, en su potencia, ha asimilado conceptualmente, todas las gamas cromáticas vecinas: así los amarillos, naranjas, rosas, desaparecen ante su presencia. El oro, paradigma de lo amarillo en las lenguas romances, es siempre rojo en vasco: "**Urre gorria**"; la aurora es roja, "**Azkorria**"; la yema del huevo es "**Gorringo**", etc. Todas las combinaciones para denominar lo rosa emplean el "**Zuri-gorri**" (rojo-blanco) y la denominación del actual "Larrosa" es una conquista muy tardía.

La potencia de "Gorri" es imparable, representa la punta de lanza que estimula y refuerza la vida. Es el receptáculo de las potencias activas que mueven el existir de los vascos.



Luchino Visconti: "*Terra trema*"(1948) y "*La caída de los dioses*" (1969). En este díptico vemos cómo el autor utiliza de manera expresiva, tanto la gama de grises que proporciona el blanco y negro de "*Terra trema*", como la abigarrada paleta de colores con la que compone "*La caída de los dioses*"

1.3.5.3 TXURIA: BLANCO

Es el color de la claridad y de la limpieza. En su propia esencia representa ausencia de sombras, por lo que potencia la cualidad de servir de **marco de referencia**, de receptáculo

31. Como curiosidad, y sin que tenga ninguna implicación en nuestro estudio, notemos que una denominación similar designa a las prostitutas itinerantes italianas.

hacia donde acuden los demás colores. Es pasivo, tranquilo, tendente al inmovilismo, destinado a arrojar luz sobre personas y situaciones.

"Zuritu" (lit. blanquear) se emplea para designar un balance de cuentas ("Kontu-zuriketa"); para la operación de pelar una fruta ("Sagarra zuritu"); para desgranar una mazorca de maíz ("Artazuriketa"); o, en sentido más metafórico, alguien que se limpia por dentro ante otro, que se excusa, ("Burua zuritzea").

Su condición de servir de marco de referencia puede hacer resaltar actitudes humanas tan contradictorias como las del fiel cumplidor de promesas, por un lado y las del personaje falso, traidor, vago, por otro.: "Mando txuria", (mulo vago); "Idi txuria", (buey destinado a engordar. Aplicado a las personas, "Zuri" es el hipócrita; el apelativo de "lengua blanca" ("Mihingain zuri") es peyorativo e "Ipurzuri" (culo blanco) designa a la persona vaga.

Combinado con la partícula desinente "-keria", que denota el lado oscuro y malvado, en contraposición a "-tasun" más positiva y buena, produce "Zurikeria" (fondo blanco donde resalta la maldad): hipocresía, adulación; mientras que "Zuritasuna" (fondo blanco donde resaltan las cualidades positivas) es claridad, bondad, camino recto; lo que refuerza la idea, citada precedentemente, del peculiar carisma de "Txuria" para servir de marco de referencia para cualquier circunstancia ante la que se coloque.

Su tendencia a la claridad le ha hecho ser símbolo de pureza, tal y como "Beltza" lo era de las pulsiones más oscuras. Se relaciona con la luz y es el marco en que la simbología mística, ligada al Bien, encuentra su plasmación más luminosa –aunque sea bastante evidente discernir en ella una influencia de la corriente simbólica cristiana bastante posterior a la mentalidad primitiva vasca–: "Bildots txuria" es el cordero blanco, "Cordero pascual, místico"; "Uso txuria", paloma blanca, también "Espíritu Santo"; "Zaldi zuria", es el caballo blanco de las leyendas, etc.

"Txuria" es el receptáculo, el color pasivo, el marco de referencia, el componente hembra en la estructuración cromática del universo.³²

Abandonamos aquí este análisis de los tres colores fundamentales, volviendo a insistir que cada uno de ellos guarda sentido en su relación dialéctica con los otros dos, estructurando coherentemente una visión del mundo en el que no se hace necesario "nombrar" el resto de sensaciones cromáticas existentes.³³

1.3.5.4 URDINA: AZUL

Excluidos los tres colores puros, el vasco experimentó la necesidad de explicar el concepto de **turbiedad**: la franja luminoso-cromática que abarca desde la claridad a la oscuridad: la noción de **mezcla**. Para ello surge la denominación "**Urdina**", que a menudo traducimos –erróneamente para una mentalidad tradicional– por el actual "azul". En realidad

32. Esta adjudicación de sexo a los colores responde a una estructuración de la sociedad regida, fundamentalmente por hombres que adjudican y establecen las categorías. Así lo han establecido los estudiosos especialistas del tema. Permitásenos soñar : ¿Cómo hubiera sido un mundo, en el que las mujeres hubieran establecido las categorías cromáticas? o permitásenos, también una segunda iconoclastia : ¿Porqué, sobre todo en el caso de una sociedad tan fuertemente matriarcal como la vasca, se rechaza habitualmente que hubieran podido ser las mujeres las que establecieran las denominaciones lingüísticas?

33. "Nombrar=Embrujar". Cfr. Mikel AZURMENDI : "Nombrar, embrujar. Para una historia del sometimiento de la cultura oral en el país vasco" Ed. Alberdania S.L. Irún. 1993.

recubre una franja amplia y ambigua, que se extiende desde el gris claro al morado, y recubre nociones simbólicas bien complejas. La sensación cromática contemporánea del azul, encontraría una plasmación más adecuada en el "Azula" del dialecto vizcaino o en el "Blua" del zuberotarra, de claras influencias española y francesa respectivamente, y, por lo tanto, recientes.

Urdina es el color de la mezcla. Derivado, en su raíz de la palabra "Ur", agua, mantiene una estrecha relación con ésta en toda la gama de claridades que pueda adoptar en la naturaleza. Oscura, en lo profundo del mar; clara, cuando refleja el firmamento; limpia y transparente o turbia y mezclada.

En sus aplicaciones puede acercarse al negro (en la gama oscura) o al blanco (en la clara), pero siempre representará la mezcla, marcando claramente en ella la tendencia hacia lo claro o lo turbio. Así "Urdin" puede significar la claridad de la nueva estación florida y limpia: "Neskatxa urdin jantzia" (doncella vestida de azul) llama Lizardi a la Primavera (empleando un lenguaje poético libre pero que, curiosamente, reencuentra imágenes del inconsciente popular) o el "Egun begi-urdina" con que denomina a la aurora. Aceptaciones, ambas unidas a la noción de claro. En la línea opuesta, cercana al azul oscuro, variadas sensaciones cromáticas ligadas a la actual noción de morado: el hongo "Gibelurdiña" (de color morado), o los riñones "Giltzurdinak".

La identificación que mejor adecúa el significado de "Urdina" con respecto a las categorías cromáticas actuales es la de Gris en su doble acepción física y simbólica. Adecuándonos a la simbología que atribuye al gris un contenido de madurez, paso del tiempo, vejez, encontramos: "Bizar urdina" (barba blanquinegra); "Burua urdintzen" (encaneciendo); "Neska urdinduta zegoen" (la muchacha estaba envejecida); "Mutxuridin" o "Musu urdin" (lit.:beso azul) es traducido por Txillardegi como "vulva encanecida" y es la expresión que designa en Ipar Euskal Herria a las "Neskazaharrak", vieilles filles o solteronas. En Bizkaia se denomina "Urdin sagar" a una variedad de manzana que madura muy tardíamente.

La semántica de "Urdina" se aplica, así mismo –como derivado de la anterior acepción– a la noción de podredumbre, como también a realidades que sugieren suciedad, promiscuidad sexual, ambiente sórdido: "Janari urdinduta" es comida pasada, podrida; "Urdina" tiene entre sus acepciones el significado de moho: "Lixu urdina" es guata sucia, etc.

1.3.5.5 NABARRA

En una línea similar a la marcada por urdin, señalando la mezcla en categorías de menor a mayor en el grado de mezcla o turbiedad, nos encontramos con la noción de "Nabar", de difícil traducción, ya que, a una primera acepción de "oscuro": "Illunabarra" (atardecer), "Gau nabarra" (noche cerrada); puede contraponerse la noción contraria de "claro": "Goiz nabarra" (amanecer), "Argi nabar" (luz diáfana).

De difícil y ambigua significación, "Nabar" simboliza, en unión con Urdin, la sensación de mezcla abigarrada y es empleado con gran profusión por la mentalidad popular.

El vasco, por consiguiente, solo tuvo necesidad de nombrar, conceptualmente, los tres colores puros y los dos de "mezcla" antes citados, completando su universo cromático con denominaciones que subordinaban el concepto a la pura sensación producida por comparación con seres, objetos o animales que emitían las mismas sensaciones cromáticas. Así, existían el "Ozpin kolorea" (color vinagre), "Errauts kolorea" (color ceniza), "Azeri kolorea" (color zorro), "Ardo kolorea" (color vino), "Gaztain kolorea" (color castaña), etc...

Inclusive un color tan emblemático para el país vasco actual como el "**Berdea**" fue nombrado, en sus orígenes, como "**Muskerra**" (color lagarto) y el neologismo "**Orlegia**" (Horri legea - la ley de la hoja) hace relación a la tintura de su correspondiente vegetal. "**Horia**", amarillo, es una adquisición bien tardía en la que la influencia del cristianismo y su mitología oriental es decisiva.

Las sugerencias, que el estudio de los colores en la mentalidad vasca primitiva, traen consigo en el análisis que nos ocupa, son evidentes. No solo replantean seriamente el trabajo de decoradores, figurinistas o accesoristas cinematográficos, sino que cuestionan el trabajo de directores de fotografía, cuando no la concepción global del film a cargo del realizador.

Ignoro si la trilogía del malogrado realizador polaco **Kristov Kieslovski**: "**Tres colores: Azul- Blanco- Rojo**", es un simple juego estético con los colores de la bandera gala o si responde a algo más profundo, que intenta ligar la sensación cromática con la simbología que los colores le sugieren, unida a las tres ideas-madre de la Revolución francesa: Azul-Libertad; Blanco-Igualdad; Rojo-Fraternidad.

Si un realizador vasco hubiera deseado unir las tres ideas-fuente con su percepción conceptual cromática, debería haber escogido "**Gorria**" para la excitante Libertad; "**Txuria**" para el marco de referencia en el que se desarrolla la tranquila Igualdad y "**Urdina**" para la mezcla e intercambio de personalidades que supone la Fraternidad.



Kristov Kieslovski: *"Tres colores: Azul - Blanco - Rojo"*.



Shohei Imamura: *"La Balada de Narayama"* (1983). Cada pueblo desarrolla una **gestual** específica, de diseño y ritmo peculiar, para expresar sus emociones, o representar sus relaciones sociales.

1.4 Artes gestuales

Resulta particularmente difícil delimitar el alcance de este capítulo en relación con el estudio que nos ocupa. Es evidente, por un lado, que "la **gestual**" –es decir, toda comunicación y actuación no verbal– es de una importancia primordial ya que se coloca, en sus manifestaciones más espontáneas, en un estadio preconceptual, en el que las pulsiones y tendencias más intuitivas –que nos ligan al substrato animal sensible– se encuentran potenciadas al máximo y tienden a escapar a todo control por parte de la mente.

En un intento de concretar el amplio campo que se abre ante nosotros, conviene efectuar, en primer lugar, una reflexión sobre el comportamiento rítmico.

1.4.1 El comportamiento rítmico

Todo ser humano, en su doble faceta de ente individual y miembro de una colectividad, posee en su interior un generador de ritmos existenciales que produce unas pulsiones que se repiten periódicamente, en consonancia o sintonía con otras similares producidas por la naturaleza que le rodea.

Intentando describir la excitación dinámica que este inmenso reloj natural produce en el hombre podemos clasificar los ritmos naturales en tres categorías.

1.4.1.1 Ritmos astronómicos o geológico-telúricos

El universo no es estático, sino que está compuesto por cuerpos que giran alrededor de sus centros, los cuales, a su vez, organizan su propio movimiento en torno a otros más importantes que ellos, en una dinámica expansiva imparable. Consecuencia inmediata de este movimiento surge la **alternancia**, base de la propia noción de **ritmo** ³⁴: La noche sucede al día, la luz a la oscuridad, lo blanco a lo negro. En el clima, la alternancia de las estaciones - estación seca y de lluvias; primavera, verano, otoño, invierno. Las fases de la luna, de tanta importancia en las sociedades primitivas. En una palabra, es la plasmación del ciclo natural de alternancia, en avance, de la vida y la muerte.³⁵

1.4.1.2 Ritmos biológicos

En íntima conexión con los astronómicos, se estructuran los **ritmos biológicos** de Vida-Muerte, Descanso-Actividad, Alimentación-Evacuación, etc. El hombre, como persona individual, se encuentra naturalmente influido por estos ritmos y se adecúa a ellos estableciendo una sintonía entre las influencias de tipo externo que recibe y los ritmos biológicos internos: **biorritmos**, que él mismo genera: Circulatorio, procedente del corazón que bombea la sangre; Digestivo; Sexual; Alternancia de actividad y descanso etc. En una palabra, la llamada "rutina existencial", que supone la perfecta adecuación rítmica de la biología individual al ritmo natural.

34. La enciclopedia Larousse define **Ritmo** de la siguiente manera : "Distribución de una duración, según una sucesión de intervalos regulares, que podemos percibir gracias a la recurrencia de un punto de referencia"

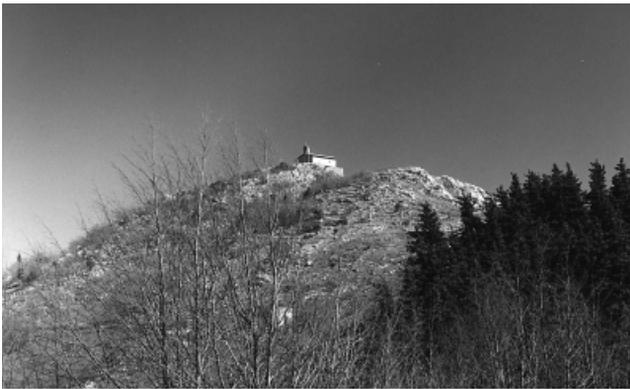
35. No olvidemos la gran importancia que tiene en la definición cultural de un pueblo el **habitat** en el que vive y tanto mayor es la relación **medio-cultura**, cuanto más primitivo sea ese pueblo.

En este sentido, la importancia que las sociedades primitivas dieron a la adecuación de los ritmos personales y sociales con los ritmos astronómicos o mágicos, llevó a la institucionalización como personajes fundamentales, de aquellos considerados como **“especialistas en lo sagrado”** (“Chamán”, “Hechicero”, “Brujo”, etc.); personas capaces de descifrar el magnetismo astronómico para adecuarlo al “tempo” individual o social del grupo. En el país vasco es importante remarcar el sobresaliente papel que han tenido las mujeres: **“Sorginak”** o **“Brujas”** en este papel chamánico o iniciático.

1.4.1.3 Ritmos sociales

Como persona insertada en una colectividad, el hombre está influenciado por los **ritmos sociales** con los que el propio grupo organiza su vida: Ritos que celebran los cambios estacionales (solsticios, equinoccios); ceremonias que introducen a las diferentes etapas de la vida (nacimiento, iniciación a la edad adulta, matrimonio, ceremonias funerarias, etc.); liturgias que conmemoran acontecimientos propios de la memoria colectiva (batallas, descubrimientos, accidentes naturales, etc.); actos protocolarios comunitarios de tipo litúrgico o social (entronización de jefes, ceremonias para asegurar la protección del “tótem”, reclamar la fertilidad de los campos, el éxito en la caza, etc.); actos sociales comunes (trabajos en Hauzolan, Arta-zuriketak) etc.

Estos ritmos sociales van a tener como consecuencia el acceso colectivo a ciertas formas comunes de expresión, estableciendo **costumbres** en las que se acuñarán modelos para las distintas actividades sociales de relación. Así, cada pueblo tiene una **“gestual” propia** para significar las expresiones de afecto o cariño, de acogida, de odio, rechazo, enfado, jerarquía social, órdenes de mando, etc.³⁶



Las campanas de la **Ermita de Santa Engrazi** (Aizarna, Gipuzkoa) se escuchan en los pueblos de Aizarna, Aizarnazabal, Arrua, Zestoa, Errezil, Aia, Zarauz.

36. Son particularmente esclarecedores para un análisis correcto de los ritmos que estos gestos sociales conllevan, los estudios de semiótica de la cultura efectuados por la escuela soviética de **Tartu**. Entre otros, recomiendo el estudio de V.V. **Ivanov** “*La semiótica de las oposiciones mitológicas de varios pueblos*”; T.V. **Civ’jan** “*La semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de ceremonia, fórmulas de cortesía)*”; N.I. y S.M. **Tolstoj**: “*Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos*”; Jurij M. **Lotman**: “*Valor modelizante de los conceptos de “fin” y “principio”; “Semiótica de los conceptos de “vergüenza” y “miedo”, compilados en el libro de Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu: “Semiótica de la cultura”*”

De manera similar, las estructuras de organización social responden a estas concepciones rítmicas. El diseño urbanístico o de estructuración del territorio –determinando alrededor de qué centros (iglesia, casa del jefe, chamán, cementerio...) organizar la distribución del espacio, ordenándolos según los diferentes polos de convocatoria, etc.³⁷ o la manera cómo se distribuyen, según criterios protocolarios, los diferentes rangos sociales en ciertas reuniones colectivas, etc.

Dentro del análisis de estos mismos parámetros, convendría reflexionar sobre el sentido de la **orientación telúrica** del vasco: el punto del horizonte hacia dónde, preferencialmente, se orientan las actividades mitológicas y vivenciales más profundas de los pueblos. Los indoeuropeos centraban sus miradas y ceremonias religiosas teniendo como referencia de comienzo el Norte; los semitas hacia el Oriente; la civilización cristiana románica enterraba a sus muertos y orientaba los ábsides de sus iglesias en el eje que parte del Oeste en dirección al Este.

Así se va constituyendo un código gestual que responde a necesidades cotidianas de existencia personal, familiar o clánica. Los gestos que la componen serán percibidos por el pueblo que los genera como propios y en multitud de ocasiones como intransferibles, organizando en este sentido estructuras muy complejas destinadas a mantener el secreto de los "iniciados".

Sin embargo, cara al trabajo que nos ocupa, tendrá una importancia singular el estudio de una forma de "gestual" particularmente preocupada por el diseño de las formas. La "**Gestual artística**": aquella que sublima los gestos cotidianos elevándolos a la categoría de arte, dándoles un estatus superior.

La propia característica de la mentalidad artística lleva a una **estilización del gesto**, despojándolo de una buena parte –cuando no de toda– de la representación naturalista para subrayar únicamente su aspecto estético y simbólico. Ello nos permitirá fijarnos, más en detalle, en las características dinámicas y rítmicas del gesto sin ser distraídos por el aspecto utilitario que tantas veces enmascara su dimensión plástica.

Por evidentes necesidades de concreción y síntesis, nos centraremos únicamente en los aspectos de la gestual artística, dejando aparcado el inmenso e interesante campo de la gestual cotidiana; sugeriremos, sin embargo, apasionantes campos de investigación en este terreno: representaciones **totémicas** del vasco (caballo, zorro, oso...); rituales de **sanación** en curanderos o "Petrikilloak"; estrategias y **rituales de caza**; costumbres de **alimentación**; **deportes** tradicionales; **juegos** infantiles y un etcétera tan amplio y extenso como la vida misma.³⁸

37. Es particularmente sugerente el análisis que hace Josu Goiri sobre la distribución de las ermitas en la región vizcaína de Uribe-Sur, ligando su estratégica colocación al ámbito de difusión del sonido de sus campanas. Estableciendo una comparación, el mismo autor estudiaba los centros de convocatoria en una macrourbe contemporánea (New York). Cfr. **Josu GOIRI** : "Txalaparta". Josu Goiri. Arrigorriaga. 1994.

38. Recomiendo, en este sentido, la lectura de los libros del antropólogo hermeneuta **Joseba Azurmendi** especialmente sensibilizado en lo que se refiere a las implicaciones estético-rítmico-éticas de actividades sociales como la caza, los juegos lúdicos, los juegos con apuestas, las prácticas de la medicina popular etc. Particularmente sugerente es el estudio de la violencia que efectúa, aplicando moldes de mentalidad vasca tradicional, a la experiencia real y actual de un grupo de militantes de E.T.A. ubicados en un barrio de Deva (Itziar) en los años 70-80, recogida en el libro: "*El laberinto vasco : Metáfora y Sacramento*"



Carnaval de Arizkun (Nafarroa).

Me limitaré, por consiguiente, al estudio de la gestual artística, concretada en dos grandes ramas: El mundo de la **Danza** y el de la **Mímica artística**, representada por el Teatro popular vasco tradicional: **Maskaradak** y **Representaciones carnavalescas**.³⁹

1.4.2 La danza

Volviendo la vista atrás –sobre el capítulo dedicado a las Artes Musicales– expusimos, nuestra intención de estudiar la **Danza** dentro de las **Artes Gestuales** por la gran incidencia que el baile ha tenido como estilización, figurativa o abstracta, del gesto. La importancia de la gestual en la danza es del mismo rango que la influencia de la música en ella. Ambas forman un todo difícilmente separable, aunque –en nuestro estudio, desde el punto de vista de la metodología de trabajo– hayamos decidido efectuar una separación.

El baile o danza pone en escena –con protagonismo individual o colectivo, pero siempre ante una comunidad– la representación de un sentimiento común.

Dividiremos el estudio de las danzas vascas en tres partes fundamentales: A modo de introducción, analizaremos brevemente, y sin ánimo de ser exhaustivos, los orígenes de la danza en el inconsciente popular. Esta reflexión nos permitirá colocar la consideración sobre la danza vasca en el contexto primitivo y, por consiguiente, menos “contaminado” en que surge. A continuación, en dos apartados analizaremos las danzas vascas –en la difícil medida en que puedan ser sintetizadas– en sus grandes líneas maestras, en lo referente al diseño estético espacial, por un lado, y a su diseño estético temporal, por otro.

39. Estas consideraciones no hacen sino abrir la puerta a posibles reflexiones más profundas, que deberían ser objeto de estudios por parte de antropólogos hermenéuticos vascos : relaciones entre categorías fundamentales, como las dicotomías : **central-periférico**; **masculino-femenino**; **derecha-izquierda**; **anciano-joven**, que tanta importancia tienen en la organización significativa y, por consiguiente, rítmica, en las sociedades primitivas menos contaminadas.

1.4.2.1 Orígenes de la Danza

La danza existe desde los albores de la humanidad. La naturaleza humana de “ser sociable”, incluye la necesidad de transmitir emociones colectivas en forma de gesto estilizado.

Toda celebración, bien sea de orden **religioso** (liturgias, magia, conjuros, etc...), **ritual** (festejos ligados a la naturaleza, etc.), **social de ámbito clánico** (ceremonias de entronización de jefes, etc...) o **social de ámbito familiar** (pedagogía de las costumbres, ceremonias de iniciación, bodas, cortejo, muerte, etc.), era acompañada por un elemento representativo con fuerte componente estético: La **Danza**. Del análisis de la mentalidad danzante del hombre primitivo surge, pues, esta primera característica: la necesidad de “**Representar**”.

La representación –entendiendo la palabra en el sentido actual de espectáculo cara al público– implica la participación de todo el grupo que se siente imbuido por el espíritu de aquello que intenta transmitir colectivamente. En el caso de la danza primitiva participa todo el colectivo implicado, con el mismo protagonismo de todos los ejecutantes que participan, quedando excluido, en las formas más arcaicas, la figura del “divo” o “virtuoso”, aunque sí se acepta la figura del “chamán” o, más modestamente, la del “maestro de ceremonias”. Esta representación **suprime** la figura del **espectador pasivo**; todos participan, con diferentes roles, conscientes de su labor activa indispensable para el correcto desarrollo del rito representado.



Victor Erice: “*El Sur*” (1983). Esta película es un apasionante viaje de ida y vuelta. Parte de los sueños e ilusiones de infancia para desembocar en el despertar de la adolescencia. Ese punto de llegada se convierte, a su vez, en punto de partida de una **dinámica circular** e interminable.

La segunda característica de la danza es la capacidad de transformar **el gesto en signo**. El signo eleva una acción cotidiana a un nivel de representación situado más allá de su sentido inmediato. Un gesto cotidiano como el de sembrar puede ser significado por la acción de golpear con el pie sobre la tierra. En las ceremonias de circuncisión es habitual, en los pueblos primitivos, encerrar a los muchachos que van a ser iniciados en una cueva o choza oscura y pavorosa; esta acción se convierte en un signo que reenvía al significado más profundo de la representación o ceremonia: los adolescentes deben “morir” simbólicamente, a su vida anterior de niños, para renacer en su nuevo estatus de hombres adultos.

La tercera característica de la danza es que el gesto cotidiano **se estiliza** recubriéndose de un **contenido estético**. Rara vez en la danza se efectúa el gesto naturalista sino que se recubre de un contenido plástico, reteniendo –en mayor o menor medida– los aspectos esenciales del gesto de referencia.



Danza de Espadas "Ezpata Dantza".

En este campo podríamos distinguir tres tipos de estilización o tratamiento estético del gesto:

- En las danzas con **base narrativa** (ligadas a la representación más inmediata y casi escrupulosamente fieles a las acciones que representan) el movimiento artístico puede ser fácilmente discernible gracias a que la deformación del gesto original es mínima. (Una danza guerrera tipo "Ezpata dantza", con espadas o palos, simula los movimientos de un combate)
- En danzas con base narrativa, pero con **gestos estilizados** al extremo, existe una gran dificultad para discernir el referente al que se refieren los movimientos del bailarín. En éstas, el signo puede ser ambiguo y a veces, de una calculada ambigüedad: un gesto hacia la tierra con un palo pudiera significar un ritual de fecundación o una actitud de defensa o representar el apoyo al caminante, etc. Esta polisemia, a la que se llega por progresivas estilizaciones del original (perfectamente claro para el grupo que lo diseñó, pero hermético varias generaciones más tarde) produce uno de los aspectos más sugerentes en la estética de la danza, a la vez que proporciona una singular riqueza intelectual al responder a la invitación a descifrar la intrincada maraña simbólica presente en sus gestos.⁴⁰
- Las danzas de tipo **abstracto**, no guardan relación directa con ningún gesto cotidiano ligado a acciones concretas. Se refieren, en su estructura propia, a referentes más

40. "Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre: ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (paso laberíntico, saltos, además efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etc.), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y, por consiguiente, una reactualización de aquel tiempo." Mircea ELIADE :*"El Mito del Eterno Retorno"*, pg 35. Ed. Alianza. Madrid. 1985.

conceptuales. Pueden ser simples juegos geométricos, tendentes a simbolizar ideas abstractas como la noción de infinito, o evoluciones puramente plásticas destinadas a "iniciados" y cuya ejecución está reservada a los miembros privilegiados de un grupo o clase de edad, que conoce la difícil clave de ejecución y que tiene prohibida



Derviches giróvagos en Turquía.

su enseñanza a otros grupos no iniciados. Las danzas de los "Derviches giróvagos", con una potente inspiración mística, en Turquía o, en Euskal Herria, las laberínticas "Mutil dantzak" del Baztán serían posibles ejemplos de este grupo, aunque algunos autores relacionan los pasos de éstas últimas con movimientos del animal totémico (¿oso?) o con evoluciones de pájaros.

Por todo lo antedicho, parece evidente que la Danza es uno de los testimonios más auténticos de la manera de ser, antropológica y artística de un pueblo. En el tema que nos ocupa, son evidentes las implicaciones posibles entre una estética vasca de la Danza y los procesos de construcción de los géneros y lenguaje cinematográficos.

1.4.2.2 Diseño espacial en la danza vasca

He transcrito voluntariamente en singular la denominación de "Danza", consciente del empeño por sintetizar y otorgar características comunes –aún reconociendo el riesgo de simplificación que conlleva– a un fenómeno que es particularmente amplio, extendido en el tiempo, susceptible de influencias foráneas y de interpretaciones inciertas.

Conviene, ante todo, constatar que existen en la Danza vasca –en la manera como el vasco **"baila la vida"**– dos grandes corrientes pertenecientes a ámbitos geográficos y culturales diferenciados, que van a desarrollar dos estilos de estética, y por consiguiente de ética, contrapuestos. El primero es deudor de un área geográfico-cultural **"atlántica"**, mientras que el otro, denota un claro aire **"mediterráneo"**. Estilo, pasos, coreografía, accesorios, indumentaria, actitudes ético-estéticas, simbologías, etc. presentarán características propias a cada zona. Desde un punto de vista metodológico, distribuiremos su estudio en dos grandes capítulos: el dedicado a la **"Danza del área atlántica"** con el estudio de bailes fundamentalmente guipuzcoanos, vizcainos, zona norte de Navarra y Euskal Herria continental y, en un segun-

do lugar, el dedicado a la “**Danza del área mediterránea**”, propia de las zonas de Navarra y Álava sur, Rioja alavesa o actual comunidad autónoma de la Rioja y Burgos.⁴¹

Las consideraciones precedentes no deben hacer creer en un alto grado de aculturación y falta de raíces propias, en la danza vasca. A pesar de las reconocibles influencias citadas, ésta ha sabido mantener un sorprendente grado de autonomía y rasgos personales, que ha entusiasmado a estudiosos venidos de todas las partes del mundo.⁴²

Centrémonos, en primer lugar, en el diseño formal espacial de un género concreto de danza del área atlántica. El tema lo estudiaremos desde un triple punto de vista: la postura del bailarín y las partes del cuerpo que pone preferencialmente en movimiento; la actitud cinética del ejecutante y, por último, las figuras coreográficas.

1.4.2.2.1 Postura del danzante

La danza vasca manifiesta una inclinación a subrayar, en sus movimientos y posiciones, actitudes filosóficas tendentes a potenciar lo racional, ordenado, estético, dentro de la norma. En la dualidad que Nietzsche describió, retomando el modelo griego para definir al hombre “trágico” o artístico, el vasco, en su danza, desarrollaría el modelo “**apolíneo**” –elegante, ordenado, sereno– en contraposición al aspecto “**dionisiaco**” –más libre, desordenado, vitalista–,⁴³ que presidiría al otro tipo de hombre estético, cuyos paradigmas en danza,



“Gizon dantza”

41. Es curioso observar cómo en el folklore de pueblos situados en los límites de los territorios históricos perviven tradiciones propias de la zona a la que pertenecían antaño, a veces con más fuerza y menos contaminadas que las zonas situadas en el centro de dichos enclaves culturales. Recomiendo, en este sentido, los excelentes trabajos de José Antonio Quijera sobre los vestigios del folklore vasco más arcaico en los “pueblos limítrofes” : Rioja, Burgos...

42. El libro de **Juan Antonio URBELTZ**, “**Dantzak**”– verdadera enciclopedia para entender la Danza Vasca– cita varios de estos testimonios.

43. Friedrich NIETSCHE : “El “Origen de la Tragedia”

serían las culturas mediterráneas y orientales que nos rodean.⁴⁴ Esta actitud filosófica de base traería como consecuencia un catálogo de posturas del danzante acordes con ella.

Así la actitud serena del bailarín vasco, al límite de la impassibilidad y de la inexpressividad, en la que el rostro no deja transmitir emoción alguna; el porte erguido, sin apenas contorsiones; la tendencia a movimientos espectaculares de ascensión o salto sin descomponer la figura; el inusual protagonismo de la **parte inferior del cuerpo**, de los pies, como elementos de diseño formal (dibujando complicadas figuras, lanzándose al aire, rotando en vueltas medidas y complejas) en detrimento de manos y parte superior del cuerpo, totalmente relegados al papel secundario de servir de "barras de equilibrio", cuando no de simples asideros de objetos que protagonizan el movimiento: espadas, bastones, cuerdas, bordones, escudos, pañuelos, arcos, cintas...⁴⁵

El estudioso del fenómeno, Gaizka Barandiaran describía así la actitud del danzante vasco, parafraseando al gran patriarca y pionero en el estudio de la danza vasca, **Juan Ignacio Iztueta**, que fue más allá de la simple descripción de los pasos de baile, para adentrarse en la dimensión filosófica y ética de la danza.⁴⁶

" Su actitud es erecta. Su torso es una escultura. Los pies los pone de forma que el talón izquierdo se introduce en el hueco del empeine derecho. Las puntas, a veces se dirigen hacia los costados totalmente, como en "Laisterrak", con los tacones juntos. De esta posición llamada "primera" en el ballet, dice Serge Lifar: "... que no se encuentra casi nunca en las danzas ..." El ejecutante vasco se apoyará sobre las puntas de los pies. Aunque esta posición del danzari de Iztueta y del ballet parezca idéntica desde fuera, como la ve el espectador, la diferencia surge al punto entre ambas actitudes, cuando el coreógrafo vasco anuncia que el danzari no debe aplastar un huevo que se pusiera bajo su talón "

No hay drama, ni gestos bruscos y desordenados, ni aspavientos. No hay trance, ni arrebatos, ni estertor; todo es claro, diáfano, sencillo y ordenado: **lo racional y estético predomina sobre lo temperamental.**

La presencia, en el repertorio de danzas vascas, de elementos dionisiacos, vitalistas, desordenados y rupturistas hay que atribuirlo a una



El "Bobo" de Otxagi (Nafarroa) Fotografía de principios de siglo recogida por Violant y Simorra.

44. La influencia mediterránea traería consigo la introducción de elementos dionisiacos esencialmente ligados a la fiesta.

45. El deseo de resaltar el protagonismo de los pies ha llevado, en multitud de ocasiones, al empleo de "casca-beles"-sujetos por correas o cosidos a los tobillos, parte exterior de la pierna o espinilla- para llamar la atención, por medio del sonido, sobre estas extremidades. Algunos autores, sin embargo consideran a estos accesorios, como elementos esenciales para comprender el diseño sonoro e inclusive simbólico de la danza (castañuelas en las Danzas del Corpus en Oñati, palos, bordones, espadas, etc.)

46. Gaizka BARANDIARAN : Prólogo al libro : "Guipuzcoaco Dantza - Danzas de Guipuzcoa" de José Ignacio IZTUETA. pgs: 7-14. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao. 1968.

intención iconoclasta y rompedora, propia de actitudes transgresoras, presentes no solo en las danzas que genera el Carnaval, sino también en otras manifestaciones del folklore popular. El divertidísimo, extrovertido, y sin embargo enigmático, "**Bobo**" de las danzas de Otxagabia es un personaje totalmente contrapuesto, en cuanto a actitudes físicas, a las elegantes figuras erguidas de la "**Soka Dantza**" del Duranguesado o a cualquier "**Aurrekulari**" guipuzcoano.⁴⁷

1.4.2.2.2 Actitud cinética

Resultante de la filosofía ético-estética⁴⁸ citada anteriormente, el danzante vasco estructura sus movimientos alrededor de una postura fundamental de parsimonia, solemnidad, lentitud. Es la ética de la "**gravitas**" en oposición a la de la "celeritas". Esto no quiere decir que todas las danzas vascas tengan un ritmo idéntico: el "**Orripeko**" o "**Fandango**", en compás ternario 3/8 o 3/4, es un género que tiende a la lentitud ("a lo bajo", "a lo pesado", "a lo grave"), en contraposición al "**Arin-Arin**", en compás binario 2/4 o 2/8, tendente a la rapidez y agilidad ("a lo ligero", "a lo agudo", "a lo saltón"). Tienen ambas en común, a pesar de su aparente contradicción, una tendencia a actitudes vitales de base fundadas en la "gravitas".

Las consideraciones precedentes no son obstáculo para que notemos en la danza vasca, una tendencia a separar actitudes formales según la diferenciación sexual de los participantes. Las danzas masculinas han desarrollado los aspectos más atléticos de la coreografía: el salto espectacular, bien sea sobre un solo pié "**Txingo**", bien sea sobre ambos "**Jauziak**"; el "**Paso Largo**" etc. revela una dinámica de expansión y apertura, dentro de la elegancia propia de las actitudes "Apolíneas" y de "Gravitas". La tendencia de las danzas femeninas es, en general, menos espectacular y atlética: las actitudes son "**cerradas**" y



"Gizon Dantza o Soka Dantza"

47. El aspecto "dionisiaco" del alma vasca en sus manifestaciones artísticas lo abordaremos en el apartado de este mismo capítulo sobre las "Artes Gestuales", que dedicaremos a las artes gestuales mímicas y teatrales.

48. Cfr. **Jorge Oteiza** : "la única actitud ética válida es la actitud estética "

"exclusivas"; en ellas la mujer se desliza por el suelo, sin apenas elevar sus pies, efectuando movimientos suaves que la religan a la tierra. Esta diferenciación por clases de sexo no es exclusiva del país vasco; se da en todas las culturas del mundo.⁴⁹

1.4.2.2.3 Coreografía

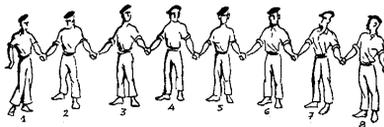
Las figuras que forman los danzantes vascos poseen varias características comunes. La primera es la tendencia, en una buena parte de ellas, a representar el espacio formando un **círculo** o **semicírculo**. La relación semicircular establece una actitud abierta, receptiva a las influencias del exterior, mientras que la circular, gracias a la relación simétrica y concentrada que establece con un punto central, es más exclusiva y centrada en sí misma.

El círculo es, en la mayoría de los casos, dinámico, con un giro preferencial en sentido contrario a las agujas del reloj, de **derecha a izquierda**, hasta tal punto que, en el caso de las "Mutil Dantzak" o "Jauziak", se progresa en avance en dirección contraria a las agujas del reloj y se retrocede en el otro sentido, pero sin que el ejecutante se dé la vuelta, progresando de espaldas. Así mismo y citando a **Miguel Ángel Sagaseta** en su libro "*Danzas de Valcarlos*" describe como una de las características de los Jauziak de Luzaide: " ... todas las medias vueltas se dan en dirección al centro del corro."

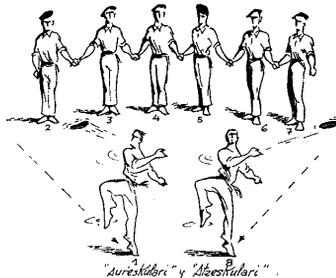
Recordemos que hicimos constataciones similares en el capítulo que dedicamos a estudiar las "Artes Plásticas": Giros de derecha a izquierda y tendencia al movimiento centripeto o introspectivo. Este diseño espacial circular se verá apoyado, como luego veremos, por una actitud similar en lo que a diseño temporal se refiere.

Veamos, a modo de muestra, un ejemplo típico de diseño espacial en una danza vasca de probada antigüedad: es una "**Soka Dantza**" procedente del Duranguesado. El autor divide su desarrollo en once fases diferentes.⁵⁰

1.- Presentación



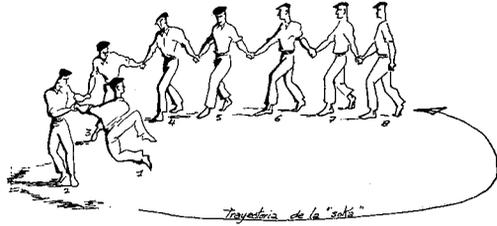
2.- "Aurrez-aurre" o desafío



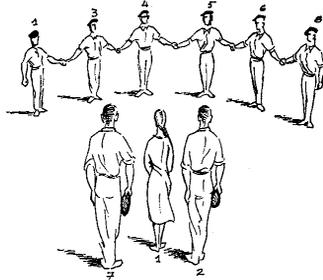
49. Curt SACHS : "Historia universal de la danza", citado por Juan Antonio URBELTZ en "Dantzak" artículo en la Enciclopedia, obra colectiva : "Euskaldunak" Vol. V pgs. 83 y ss. Ed. Etor. San Sebastian. 1985.

50. Ilustraciones procedentes del libro "Danzas de Vizcaya-Bizkaiko Dantzak" de José Luis de ETXEBARRIA Y GOIRI. pgs. 151-156. Ed. Vizcaina S.A. Bilbao. 1969.

3.- "Soka"

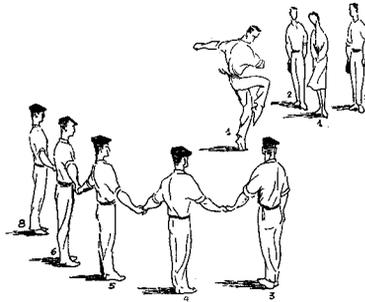


4.- "Presentación de la chica"

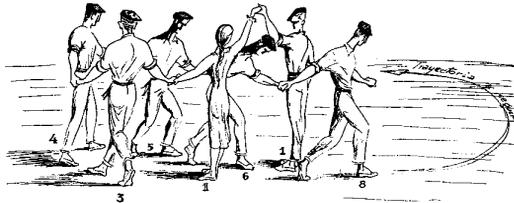


5.- "Banako zara"

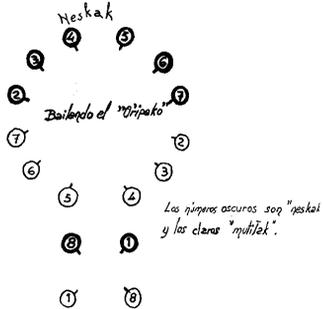
Baile en honor de la chica, efectuado por "Aurrekulari"



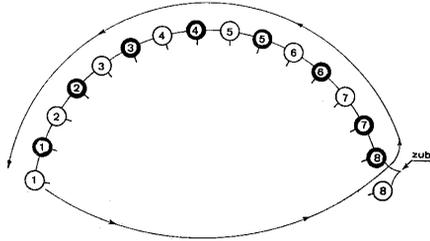
6.- "Zubia"
Puente



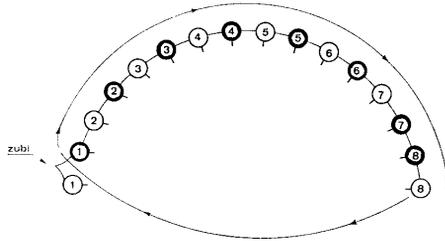
7.- Posición de baile para "Oripeko"



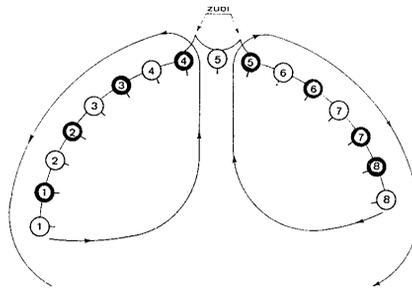
8.- 1ª "Biribilketa"



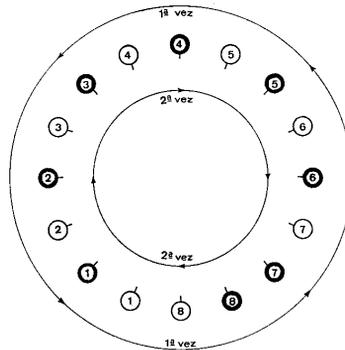
9.- 2ª "Biribilketa"



10.- 3ª "Biribilketa"



11.- 4ª "Biribilketa"



La tendencia a formar un diseño circular o semicircular es patente, aún en el caso de no llegarlo a completar en su totalidad, como es el caso de las figuras 1-2-4 y 5. El sentido del giro es, así mismo, de derecha a izquierda, aunque la diversidad de pasos aconseje –a modo de excepción– establecer alguna variante para recoger, en cuanto sea posible, el sentido de marcha dominante.

Otra característica, según la mayoría de los autores es la llamada “**Ley de simetría**”, que preside todo el diseño de movimientos en la danza que estamos analizando. El ya citado especialista del tema, Gaizka Barandiaran, en su obra “Danzas de Euskalerrri”⁵¹ señala –basándose en las descripciones de Juan Ignacio de Iztueta– los diferentes movimientos coreográficos en los que se verifica la citada ley.⁵²

– Movimiento de los **pies**: las evoluciones que el ejecutante efectúa con el pie izquierdo deberá repetir las con el derecho, en sentido opuesto.



Detalle de un paso de “Zubia”: Puente.

– Movimiento de las **evoluciones**, aisladamente consideradas: toda evolución ejecutada por el bailarín que encabeza la rueda de danzantes, “Aintzindari” o “Aurrelari”, deberá ser repetida por aquel que cierra la marcha “Azkendari” o “Atzezku”. Si uno de ellos toma la mano a una mujer o hace un puente “Zubia”, el otro repetirá, inexorablemente, la acción. Igualmente, en el caso de diversos desplazamientos: adelante, atrás, a los costados, etc.

– Movimiento de las **evoluciones en conjunto**: los compases se repiten de forma que estructuran una composición simétrica o “en espejo”. Veamos en este sentido un ejemplo, aportado por el propio Iztueta, que verifica esta teoría: “*El primer compás lo ejecutará con el pie derecho, el segundo con el pie izquierdo, el tercero con el derecho, el cuarto con el izquierdo, el quinto con el izquierdo, el sexto con el derecho, el séptimo con el izquierdo, y el octavo con el derecho*”.⁵³

51. Gaizka BARANDIARAN : “Danzas de Euskalerrri” Vol. II, pgs. 42-50. Ed. “Añamendi”. San Sebastián. 1963.

52. Juan Ignacio IZTUETA : “Viejas Danzas de Guipúzcoa. - Guipuzkoa'ko Dantza Gogoangariak”. Ed. “La Gran Enciclopedia Vasca”. Bilbao. 1968. (Primera edición bilingüe, elaborada con arreglo a la segunda, euskérica, publicada en Tolosa en 1895)

53. Juan Ignacio IZTUETA : Obra citada.

Según esta descripción, podemos establecer el siguiente esquema:

COMPÁS	PIE
1	DERECHO
2	IZQUIERDO
3	DERECHO
4	IZQUIERDO
5	IZQUIERDO
6	DERECHO
7	IZQUIERDO
8	DERECHO

Recordemos cómo una estructura similar, “**en espejo**”, fue estudiada en el capítulo de las artes narrativas y será, así mismo, objeto de una aplicación práctica a la escritura de un guión cinematográfico de largo metraje, en la segunda parte de nuestro estudio.

Sería muy prolijo –y ciertamente fuera de mis actuales conocimientos sobre la danza– analizar otros compases por lo que, acogiéndome al argumento de autoridad, señalaré que esta ley de simetría se repite en tantas ocasiones, que los estudiosos especialistas la consideran como característica de este tipo de danzas.⁵⁴

Si bien esta “ley de simetría”, se verifica en gran número de ejemplos, como acabamos de señalar, existen otras que componen su estructura según el principio contrario: la **asimetría**. Basando su diseño coreográfico –según los pertinentes análisis de Juan Antonio Urbeltz, el especialista más lúcido, hoy por hoy, en estas materias– en estrategias de cazador, este tipo de danzas “**bailan el caos**”, en una estructura laberíntica basada en el diseño del nudo irregular. Entrarían en esta categoría, danzas como las “Mutil Dantzak” o los “Jauziak”.⁵⁵



Detalle de un paso de “Soka”.

54. Gaizka BARANDIARAN : Obra citada, pgs: 45-50.

55. Juan Antonio URBELTZ : “Bailan el caos. La Danza de la Osa y el Soldado Cojo”. Ed. Pamiela. Iruña. 1994.

1.4.2.3 Diseño temporal en la Danza vasca

1.4.2.3.1 La noción de círculo temporal

La dimensión temporal –o desarrollo en el tiempo de las bases rítmicas, melódicas y coreográficas– es el otro elemento que las define. Las danzas vascas repiten la melodía y los pasos de baile. Si bien en algunos casos lo hacen de forma obsesiva –como en algunos bailes de tipo iniciático– que revelan un origen muy arcaico –en su función social de danza “para entrar en trance”– la mayor parte de las veces melodía y movimientos se repiten sin obsesión, aunque marcan claramente la tendencia citada. Esta repetición diseña, contemplada desde un punto de vista temporal, la figura plástica del **Círculo** con la carga simbólica que conlleva y que sugiere la noción de **infinitud**.

Es una dinámica hacia el **movimiento continuo** dirigida por los dos personajes clave que, aunque parezca una contradicción “in terminis”, abren y cierran el círculo cinético que forma la coreografía: **Aurrendari** y **Azkendari** intercambian constantemente sus funciones a través del ingenioso artificio coreográfico del “**Zubia**” (Puente).

Este itinerario encaminado a completar el círculo temporal se manifiesta, como regla general –que contiene, sin embargo, numerosas excepciones– en una tímida tendencia del vasco a finalizar sus períodos musicales de manera apresurada, de forma que el final de un período se confunda con el principio del siguiente, obligando a una especie de movimiento sin fin.⁵⁶

Esta característica “apresurada” en los finales es puesta en parangón con la actitud de los bertsolariak tradicionales que aceleran sus últimos “puntos” antes de dar paso al bertso siguiente.

1.4.2.3.2 Nota musical como metro de la acción

Si queremos reflexionar en el tema de la dimensión temporal en la danza vasca, deberemos determinar el tipo de figura musical que se erige como pauta para medir la unidad de tiempo. Opiniones autorizadas llevan a señalar a la **corchea** como unidad de tiempo musical más frecuente, matizando, sin embargo, que: *“... depende de la introducción de más o menos evoluciones en cada frase musical y de la intuición del dantzari...”*⁵⁷ o *“... aunque el dantzari vasco se mueve dentro de un reglamentación ritual y estética, posee una gran autonomía para la elección y distribución de las evoluciones. No es un autómatas nuestro dantzari en el desarrollo de su quehacer coreográfico. Si las evoluciones del comienzo deben ser lentas y más simples, a medida que avanza enriquece su acción con otras evoluciones cada vez más complicadas. En la reglamentación precisa y limitada de las barras del compás, su inspiración está cada vez más abierta y, en cierto modo, ilimitada.”*⁵⁸

56. Si bien la tendencia al movimiento continuo en las danzas más arcaicas parece clara, hay que señalar la presencia, al comienzo de cada baile, de la “**Deia**” o “Llamada”, que permite organizarse al grupo de danzantes. Son notas instrumentales o llamadas vocales, con finalidad puramente organizativa y que, a veces, no interfieren en la esencia misma del baile; pero que, otras veces, redundando en este mismo sentido del “Círculo Temporal”, unen los fragmentos coreográficos (“**Deiak**” de comienzo y “**Deiak**” de final) con connotaciones psicológicas que los ligan a nociones iniciáticas muy arcaicas. Juan Antonio URBELTZ : “**Bailar el Caos**” **La Danza de la Osa y el Soldado Cojo**, pg: 420. Ed.Pamiela. Pamplona. 1994

57. Gaizka BARANDIARAN : Prólogo a la obra de Juan Ignacio de Iztueta, citado.

58. Gaizka BARANDIARAN . : “**El folklore vasco**” dentro de la obra colectiva : “**Cultura vasca**” Vol. II. pg. 389. Ed. Erein. San Sebastián. 1978.

1.4.2.3.3 Sentido del ritmo

En la Danza vasca se dan algunas características que la separan del ballet clásico. El bailarín tradicional bate el suelo en las partes o tiempos fuertes del compás, al contrario que el ejecutante del ballet que se eleva en ellos. A modo de ejemplo, notemos como un "Orripeko" o "Fandango", con ritmo ternario, tiene un pie rítmico de una parte fuerte y dos débiles (— **uu**). En él, el ejecutante golpea el suelo en la parte fuerte. En el ritmo ágil de las Contradanzas "Arin-Arin" de ritmo binario, estructurado sobre una fuerte y una débil (— **u**), el bailarín golpea el suelo en la fuerte, elevándose en la débil.



Romería. Donostia. 1927. Baile de la "Trikitixa". Fotografía cedida por Fototeca Kutxa.

Desde las danzas más antiguas –que reenvían, en sus orígenes a ceremonias ligadas a las representaciones totémicas del pueblo vasco–⁵⁹ hasta las danzas con finalidad iniciática,⁶⁰ pasando por las danzas costumbristas (de trabajo, saludo, honra, celebración etc.)⁶¹ sin olvidar las más contemporáneas, extrovertidas y lúdicas ligadas exclusivamente a la fiesta itinerante (Romerías o similares) como las vitalistas "Trikitixak" o "Biribiletak", ("Pasacalles") o "Karrika dantzak", la Danza vasca, a pesar de su evidente diversidad tipológica, ha sabido mantener las constantes que señalábamos precedentemente y que vuelven a incidir en los temas claves de la visión rítmica del vasco: representación plástica y desa-

59. Juan Antonio URBELTZ : "Bailar el Caos. La Danza de la Osa y el Soldado Cojo". Ikerfolk. Ed. Pamiela. Iruña. 1994.

60. En relación con los estudios sobre el carnaval vasco y los roles iniciáticos de algunos de sus bailes, así como el estudio de cofradías iniciáticas en el pueblo vasco tradicional, son particularmente sugerentes los trabajos de Txema HORNILLA : "Zamalain, el Chamán y los Magos en el Carnaval Vasco" Ed. Txertoa. San Sebastián 1991. o "La Mujer en los Ritos y Mitos Vascos". Ed Txertoa. Donostia. 1989. entre otros.

61. Un catálogo bastante completo, dentro de un texto divulgativo, lo podremos encontrar en el artículo "Dantzak" de Juan Antonio URBELTZ, insertado en la obra colectiva "Euskaldunak". Vol. V. Ed. Etor. Donostia 1985, que recoge el más profundo estudio de la obra del mismo autor: "Dantzak". Ed. Caja Laboral Popular-Lankide Aurrezkiea. Bilbo. 1978.

rollo narrativo del **Círculo**; estructura **simétrica** y "**en espejo**" de las composiciones; incitación a considerar como punto fuerte aquel que relaciona a la persona con la tierra, que "**interioriza**", aunque con una tendencia a expandir al exterior aquello que primero se ha interiorizado; predominio de las estructuras racionales, ordenadas, que responden, estéticamente, a cánones clásicos, **apolíneos**, en contraposición a la otra corriente más libre y vitalista.

Este último aspecto, iconoclasta y dionisiaco, aparecerá como absoluto protagonista en el capítulo siguiente, dedicado a las **Artes Gestuales Narrativas**.

1.4.3 Artes gestuales narrativas

Tratándose del estudio de las Artes Gestuales, analizaremos a continuación aquellos aspectos **no verbales** de las **representaciones**. El teatro fundamentalmente hablado –como las "Pastorales", "Farsas Xaribáricas", "Sainetes religiosos", etc.– ligado a la narratividad más convencional, ya fue abordado en el estudio de las Artes Narrativas y parcialmente arrinconado, dado su alto índice de "contaminación" –aún reconociendo su indudable belleza, originalidad y carácter euskaldun– por apropiación de un estilo foráneo.

Aquí pretendemos analizar las representaciones realizadas, fundamental, aunque no exclusivamente, a partir del lenguaje gestual: Mimica y Movimientos coreográficos colectivos, que revelan un sustrato muy profundo ligado a ritos que ponen en escena, reviven los mitos primigenios y fundacionales. Así, nos detendremos especialmente en la representación de los espectáculos ligados al mundo del **Carnaval** que guardan, por un lado, en su aspecto formal, una íntima conexión con el mundo de la Danza –hasta tal punto que hubiéramos podido, con toda justicia, tratarlo en el capítulo precedente– y, en su fondo, revelan signos colectivos muy arcaicos que conectan con lo más esencial del alma o "**psijé**" vasca.

Soy consciente que abordo, en este capítulo más que en cualquier otro, un terreno lleno de interpretaciones antropológicas en las que lo más estricto y exclusivamente vasco se manifiesta con la opacidad del lenguaje de signos, cuyos referentes se han ido perdiendo en el transcurso de los años. El carácter, la mayoría de las veces secreto y exclusivo de las ceremonias, con un significado transmitido por tradición oral, unido al tardío acceso de los



Mamutxarroak. **Carnaval de Unanua** (Nafarroa)

estudiosos a la investigación antropológica de la realidad vasca ha producido que actividades, gestos, costumbres que hubieran podido desvelar las características más profundas del alma vasca, pervivan hasta nuestros días, pero habiendo perdido el código de referencia que nos hubiera permitido descifrar los signos escondidos.

Hoy en día, la presencia de antropólogos hermeneutas jóvenes, pone el acento no solo en la descripción, sino, sobre todo, en la **interpretación** de los signos, aún arriesgándose a la equivocación, atreviéndose a sugerir vías de interpretación para los hechos tan meticulosamente recogidos por los estudiosos de los fenómenos populares tradicionales de nuestro pueblo.⁶²

La fiesta del Carnaval constituye, desde muy antiguo, una costumbre universalmente aceptada y apreciada. La manera cómo se desarrolla y las motivaciones que mueven a sus participantes han variado substancialmente con el tiempo.

La influencia cristiana –con la habilidad que ha caracterizado, desde siempre, a la Iglesia para desviar y adaptar en su provecho los rituales preexistentes– ha permitido la celebración carnavalesca relacionándola con la fiesta de la Pascua y a su inmediata preparación: la Cuaresma. Cuarenta días antes de la Pascua –que coincide astronómicamente con la luna llena más próxima al equinoccio de primavera– comienza un período de ayuno, soledad y tristeza, preludio y preparación para el estallido jubiloso (liberación de la esclavitud para el pueblo judío; Resurrección-Triunfo sobre la Muerte en el contexto Neotestamentario cristiano) de la fiesta final. Ante los rigores que se avecinaban, la Iglesia toleraba unos días de relajación en todos los ordenes de la vida: ruptura de tabúes; subversión del orden social establecido; promiscuidad sexual e intercambio de indumentarias y personalidades; agresiones al orden establecido, etc. En una palabra, se entronizaba el **desorden, como la norma a seguir**.



Máscaras jocosas en un Carnaval moderno: Tolosa (Gipuzkoa).

62. Es de justicia reseñar la ingente tarea desarrollada, en condiciones de suma dificultad, por personalidades como Telesforo Aranzadi, José Miel Barandiarán, Julio Caro Baroja, Resurrección María Azcue, Manuel Lekuona, Juan Garmendia Larrañaga, por no citar más que algunos, en el terreno de las diversas ramas de la antropología y la lingüística. Sin ellos el País Vasco no conocería su propio ser como en la actualidad.

Esta última idea es el sustrato más antiguo de la celebración: sacrificar el **Caos** para que de él surja, más potente y pujante que nunca, el nuevo **Orden** que va a potenciar la renovación del grupo. Su "renacimiento", condición indispensable del primer y más potente instinto animal: el instinto de conservación y supervivencia como persona y, por lo tanto, como grupo.

El **Carnaval vasco**, en sus manifestaciones más genuinas y tradicionales remite, según una interpretación muy sugerente, a la representación colectiva de mitos y ceremonias de iniciación. En la puesta en escena carnavalesca, los grupos humanos escenifican las principales actitudes del clan ante sus mitos primigenios, aquellos que están en el origen de su fundación como pueblo diferenciado y específico, que los religan a sus númenes protectores (animales, plantas, elementos naturales, "totémicos"); que les posibilitan, reviviendo sus orígenes, reinventarse como pueblo y reafirmar las normas y orden social que les permitan sobrevivir. Esta ceremonia, basada en la dinámica de la "**Muerte Inicial**", entroniza el desorden, el caos, la muerte, para que de estos nazcan el orden y la vida.

Hablar de **Iniciación** en una sociedad moderna, fuertemente tecnologizada como la vasca, puede parecer sorprendente, ya que, a primera vista, parece una noción sólo aplicable a sociedades muy primitivas. Una vez más se produce, sin embargo, la constatación de una sorprendente pervivencia en el País de signos y ceremonias que han permanecido inmutables desde milenios, coexistiendo con la más sofisticada tecnología del progreso. Los antropólogos no salen de su asombro al constatar la inusual riqueza simbólica de los "**Carnavales de Lanz**" con sus personajes como "Ziripot", "Miel Otxin", "Zaldiko"...; los "**Zanpantzar**" de Ituren-Zubieta; el "**Marquitos**" de Zalduendo; las "**Maxkaradak**" de Zuberoa; los bailes de posibles animales totémicos: "**Hartza**" (Oso), "**Zamalzain**" (Caballo), "**Azeria**" (Zorro); la presencia de extraños seres mitológicos: "**Lamiak**" (presente con el mismo nombre en toda Europa como numen asimilado a las aguas), "**Jentilak**", "**Kukubiltxo**", "**Xamartiniko**", "**Kanilo Txiki**" y un largo etcétera no citado sólo limitado por la parvedad de este trabajo.

La ceremonia de **Iniciación** es la representación suprema de la supervivencia del clan. A semejanza de la generación física, supone el **nacimiento espiritual** de los nuevos miembros del clan. Los infantes, niños o niñas, no son miembros de pleno derecho hasta que



Carnaval de Lanz (Nafarroa)

pasan por esta ceremonia en la que morirán a la antigua vida para renacer a la nueva. Mueren a la niñez y resucitan, convertidos en adultos, conociendo los secretos que conforman la singularidad del clan, conscientes del tótem colectivo y responsabilizados del cumplimiento de las normas de convivencia social.

Estas ceremonias tienen, en todas las sociedades del planeta, unos esquemas de escenificación que, sorprendentemente, coinciden en sus planteamientos esenciales, aunque difieran en cuanto a ritmos de representación y otros detalles circunstanciales.

Coincidiendo con una época del año correspondiente a la estación de la renovación, (Primavera, en los países europeos; final de la estación de lluvias en los trópicos) los neófitos son separados con gran espectacularidad del entorno materno para ser encerrados en cuevas, chozas o receptáculos oscuros y siniestros, que simulan gigantescos y comunitarios úteros maternos. Con gran secretismo se comina al neófito a que todo lo que vaya a oír, ver y aprender, debe permanecer en secreto bajo pena de terribles castigos. La ambientación visual: oscuridad, resplandores, fuegos, máscaras, se ve completada por una panoplia de sonidos terroríficos que el novicio no sabe identificar y que incrementan su temor: gritos desgarradores, rugidos que imitan a los animales salvajes, bramidos extraños de procedencia desconocida, etc.⁶³ El neófito cree que un animal monstruoso se encuentra cerca: tal vez sea el mismísimo tótem de la tribu dispuesto a devorarlo. A continuación sufre varias pruebas que implican sufrimiento y que pueden ir desde la humillación moral hasta la agresión física o las mutilaciones rituales: sangre, escarificaciones, ablación del prepucio, del clítoris, infibulaciones o cosimiento de los labios mayores de la vulva, etc.

Simultáneamente, reciben un aprendizaje de las normas de comportamiento: conocen leyendas y mitos básicos del grupo al que pertenecen; se les prepara para la reproducción y vida activa dentro del clan. Una gran fiesta saluda el nacimiento de los neófitos como nuevos miembros del clan. Dejan el lugar de iniciación cuando la naturaleza que les rodea está llena de sabiduría y fuerza renovadas.

Ante la presencia de estas ceremonias resulta patente que tenemos al alcance de la mano uno de los ejercicios de representación más antiguos, genuinos y menos contaminados de la manera de sentir la escenificación vasca. A pesar de que el tiempo transcurrido ha llenado de opacidad la primitiva claridad significativa del signo, todavía hoy un espíritu



"Zanpantzar" en Zubietta-Ituren (Nafarroa)

63. En el País Vasco se ha encontrado un curioso instrumento musical que podría entroncarse con esta tradición: Se trata del llamado "Eltzaorra" o Bramadera (algún autor como Txema Hornilla aventura, con reservas, la derivación semántica de "Grito de Muerte"). Consiste en una placa de madera atada a una cuerda que produce un siniestro y grave sonido al ser agitada a gran velocidad por encima de la cabeza.

inquieto puede detectar, en filigrana, los principales vestigios de los antiguos ritos que revitalizaban, representándolos, los mitos primigenios.

Los puntos en común entre ceremonias tan diferentes entre ellas, en su sentido formal, como las "Maxkaradak" de Zuberoa, el Carnaval de "Lanz"; el "Marquitos de Zaldueño; o la representación de "Hartza" (Oso) en Arizkun –por no citar más que unas pocas manifestaciones del abundante Carnaval rural o tradicional– o fuera del Carnaval, en el contexto menos pastoril y más agrícola de las fiestas de verano, como el baile de "Bobo" en Otxagi; las representaciones del "Axeri Dantza"(Baile del zorro) de Aduna-Andoain etc. se refieren a una cierta recurrencia de símbolos más que a la presencia de esquemas formales representativos comunes.

El Carnaval tradicional supone, por lo tanto, la representación del gran rito –no solo ante los neófitos, sino ante toda la comunidad– en el que el clan escenificaba su propia esencia como pueblo. Reconocía su posición en el Universo –recreando su propia cosmogonía y aceptando reverencialmente la presencia, entre protectora y temible, del Tótem– y hacía renacer sus principios de orden, tras haber renegado de ellos, haciendo tabla rasa purifica-



Carnaval de Alsasua (Nafarroa). Los monstruosos y agresivos "Momotxorroak" manchan sus ropas de sangre.



En esta "Axeri Dantza" de Andoain (Gipuzkoa), notamos el curioso gesto de simbolizar el nacimiento a través del paso de los ejecutantes por debajo de las piernas abiertas de los bailarines. Las blusas de los dantzaris son sintomáticamente de color rojo.

dora gracias a la entronización del Caos como principio generador. Del **Caos** surgiría –en una dinámica de **Muerte iniciática**– el **Orden** que permitiría al pueblo reinventarse un año, un ciclo vital, más. El temible Caos sería, por lo tanto, domesticado y vencido gracias a la **Representación**. Esta ceremonia se celebraría año tras año bajo la dirección de un Especialista-conductor que conocería los detalles del rito y que se encargaría del correcto desarrollo ortodoxo de la ceremonia (Maestro de ceremonias, Buruzagia, Chamán, Alkatea, Hechicero, Sorgiña, etc.) coincidiendo con el momento culminante en la vida del clan: el del acceso de nuevos miembros.

Personajes de carga simbólica enigmática, aunque no opaca, de nuestro Carnaval nos hacen descubrir el principio mismo de la narratividad primigenia popular: la Narración fundamental, el “Libro” no escrito, que hace que nos reconozcamos como pueblo.

Nuestros antepasados nos legaron de esta manera sus modos de expresión, utilizando los sistemas de representación que les parecieron más adecuados al mensaje que deseaban transmitir. Hoy en día, en presencia de un medio joven (sólo cien años entre nosotros) y maravillosamente “contaminado”, se nos plantea de nuevo el reto de “**recrearnos como pueblo**” a través de los nuevos códigos de representación.

Cómo adaptar las estructuras tradicionales vascas a la modernidad que supone el cine, constituirá el empeño teórico –y esperemos que también práctico– de la segunda parte de este trabajo.



Carnaval de Urdiain (Nafarroa)



Friedrich Wilhelm Murnau: *"Nosferatu, una sinfonia del terror"* (1922)

Segunda parte:
TEMPO CINEMATOGRAFICO

Estoy íntimamente convencido de que el lector espera con verdadero interés esta segunda parte, ya que constituye el elemento más novedoso de nuestro empeño, erigiéndose en punto de llegada –con implicaciones directamente ligadas a la práctica– de las reflexiones teóricas precedentes.

En ellas han surgido numerosas sugerencias que se relacionaban con una aplicación al lenguaje cinematográfico de los aspectos más relevantes del Tempo Vasco en las Artes Narrativas (Lengua y Literatura), Musicales, Plásticas y Gestuales. La aplicación a la escritura del Guión y a la Estética Cinematográfica de constantes de la mentalidad vasca como **Tendencia a la Interiorización**, a percibir las circunstancias exteriores en un proceso de asimilación que va **de lo general a lo particular, del continente a lo contenido**; la presencia del **circulo** con dinamismo de **giro** de fuerza **centrípeta**; la tendencia a la **austeridad**⁶⁴, a mantener actitudes sobrias, sin florituras ni excesos y un gusto particular por el **tono menor** para el tratamiento de ciertos temas, (aunque esta consideración debe matizarse a causa del aspecto dionisiaco con el que el vasco se comporta en otros momentos); la estructura narrativa que parte del **final** para recorrer el proceso narrativo hasta construir el principio; las nociones conceptuales del **color** vasco y un largo etcétera, explicitado en la primera parte del estudio, nos hace presentir que estamos en el camino correcto al que solo le resta el último paso: el que decide llevarlo a la práctica aplicándolo a la narrativa audiovisual, aunque solo sea, en una primera etapa, en soporte escrito.

Soy por lo tanto consciente de que, en esta segunda parte se echará en falta –con más crueldad si cabe que en la primera– un aspecto **experimental** imposible de transcribir en su total riqueza en letra impresa. El lector o el aficionado al Cine reclamará, con razón, que no se le escamotee la posibilidad de ver un día plasmadas estas reflexiones teóricas en un producto audiovisual. Será la asignatura pendiente que nadie renuncia a abordar en un futuro, si las complejas circunstancias económicas y la sensibilidad de entes subvencionadores y estructuras privadas de producción se muestran con la suficiente carga de audacia para abordarlas.

La intención de esta segunda parte es analizar el hecho filmico y encontrar en él los diferentes puntos de engarce con los procesos mentales necesarios para su construcción. En dichos procesos entrará en juego todo el amplio bagaje intelectual, sensible y práctico que, tanto el realizador, como su equipo aportan. En él se desarrollará, no solo una dinámica **cultural individual**, sino también, tal vez de manera más sutil y oculta, será, así mismo, reflejo de una mentalidad **colectiva**.

Ya que la presencia de un realizador profundamente no contaminado, que utilizara estos elementos de cultura y mentalidad vascas primigenias de manera **intuitiva** es ilusión

64. La tendencia a la austeridad no quiere decir apatía o falta de dinámica interna. Recordemos la imagen tópica del bertsolari en plena creación poética : Aparentemente no mueve ni un músculo de su cara, ni de su cuerpo. Sin embargo si nuestra mirada se dirige a sus manos, que oculta anudadas detrás de la espalda o enfundadas en los bolsillos, descubriremos movimientos nerviosos que muestran la externa tensión interna del momento.

inalcanzable –y probablemente tal personaje sería incapaz de adaptarse, sin más, al nuevo lenguaje– si sería de desear que al menos fuéramos conscientes de la existencia de la “**via reflexiva**” para recorrer un sendero similar.

Esta segunda parte no pretende ser un manual, sobre las técnicas cinematográficas –la lectura del texto que seguirá supondrá, para ser correctamente comprendido, un previo conocimiento básico de la teoría y praxis cinematográficas–, ni un análisis de estilos –apenas encontrará el lector citas eruditas o ejemplos tomados de la historia del cine–, ni siquiera una descripción exhaustiva de los elementos de la gramática o sintaxis. Dejando de lado consideraciones accesorias, nuestra búsqueda se dirigirá al fondo del lenguaje cinematográfico, para allá encontrar sus componentes específicos, diferentes de las otras artes de donde proceden. Será precisamente en estas estructuras dónde se incarnarán los elementos más auténticos del ritmo interno que hemos analizado en la primera parte de este estudio.



Billy Wilder: “*El apartamento*”. (1960). La solidez estructural del guión de una obra clásica como “*To be or not to be*” de **Lubitsch** o “*El apartamento*” de **Wilder** u otros... cuya plasmación en escaleta ofrece un dibujo parecido a un trabajo matemático de delineante, no impide que tenga un desarrollo apasionante, en el que los hilos de la construcción están hábilmente disimulados. Recordemos, en este sentido, el esquema narrativo de “*Vertigo*”, analizado en la 1ª parte.

2.1 Estructura de Guión

Como primer paso en este caminar voy a partir de un ejemplo de **construcción narrativa** de una obra considerada en su totalidad.

Mucho se ha escrito y reflexionado sobre el tema. Los guionistas clásicos de la época dorada de Hollywood –por no ceñirnos más que a un ejemplo, particularmente significativo y extendido, por otra parte– acuñaron un sistema de estructuración de guiones perfectamente avalado por la solidez de su composición, reforzados, en gran número de casos, por una recia tradición literaria y teatral. Reflexiones similares podrían hacerse sobre otras corrientes cinematográficas adaptadas a otras **mentalidades**, otros **géneros** cinematográficos, **épocas** diversas o **escuelas** en la historia del cine.

El cine de Hollywood –no confinado al procedente de este espacio geográfico o cultural, sino depasando generosamente sus fronteras– busca, a través de una férrea estructura de guión, que el espectador se integre en la narración potenciando los elementales mecanismos psicológicos de “**identificación**” y “**proyección**” y esto a través de una estrategia informativa que reconocemos con el nombre de “**focalización**”. Los guionistas vascos han intentado –con mayor o menor fortuna– adecuarse a este estilo sin plantearse otras formas, ni otros procedimientos, basados en los principios de transmisión de mensajes, estudiados en el capítulo dedicado a las artes narrativas tradicionales.

Así mismo, las convenciones de la narrativa occidental –sistemizada desde antiguo por Aristóteles en su “Poética” y asimiladas, sin apenas cambios por los guiones clásicos– han establecido dos grandes distinciones en la estructura narrativa: La **historia** o el **referente** al que se vincula la trama y el **discurso** o **proceso dramático** por el que se articula la narración y que tanto en el teatro clásico, como en el cine de Hollywood combina los tres elementos fundamentales de **presentación, nudo y desenlace**.

Esta estructura de “**guión-programa**” (organización de la historia en una estructura dramática dispuesta para el rodaje) se sitúa en las antípodas de una tendencia más moderna o “**guión-dispositivo**”, basada en la improvisación bien sea total o parcial, abierta a los avatares del rodaje. Me centraré, para su análisis, en la primera de ellas.

Dejando de lado por un momento tan prestigiosa y probada escuela –cuyos mecanismos conocemos tanto por reflexiones teóricas, como, sobre todo por haberla llevado a la práctica en innumerables ocasiones– vamos dejar la reflexión teórica para sumergirnos en la práctica, haciendo el esfuerzo de salirnos de estos cauces narrativos componiendo un guión de largometraje basado en estructuras diferentes, según **técnicas de composición de la literatura oral vasca**.

Es un guión para largometraje titulado: “**Konkordunaren abestia**” (“La canción del jorobado”).

Ante la imposibilidad de transcribir un libro de 250 páginas, me limitaré a dar una sinopsis lo más amplia posible que permitirá las posteriores reflexiones que realizaremos sobre la manera cómo está construido.



Alfred Hitchcock: “*Con la muerte en los talones*” (1959). El suspense es un aspecto particularmente sugerente de la focalización.

Recomendaría, sin embargo, la lectura completa del mismo (que incluirá, como es lógico, elementos tan importantes para una comprensión global como: descripción detallada de ambientes, decorados, colores, accesorios, ambiente fotográfico, diálogos, efectos sonoros, música, etc...) para aquellos que deseen profundizar en las técnicas de construcción narrativa, descritas.

2.1.1 Konkordunaren abestia - La canción del jorobado

2.1.1.1 Descripción-Resumen del argumento

El filme se abre con una cita de la opera **Rigoletto** de **Giuseppe Verdi**. En ella, **Gilda**, la hija del jorobado, pregunta angustiada a su padre por sus raíces:

“Se non di voi,
almen chi sia
fate ch'io sappia
la madre mia...”

“Aunque no quiera hablarme
de usted mismo,
dígame, al menos
quién fue mi madre”.

1986. Primavera-Verano. En el caserío **Arantzamendi**, en el que viven: **Mainaxi** (75 años), **Pedro Mari** y **Elena** (35 años) y su hijo **Iker** (8 años), se recibe una carta de Venezuela. La encuentra el pequeño **Iker** en el buzón, colocado a la entrada del camino del caserío, cuando está esperando el autobús de la **Ikastola**. En ella, se anuncia la próxima llegada, en visita, de **Sebastián** (70 años) hermano de **Mainaxi**, que emigró a Sudamérica en **1926** cuando contaba 10 años de edad. Acompañado por su hijo venezolano **Héctor**, su deseo es visitar el viejo caserón, saludar a su hermana a la que no ve desde hace 60 años y conocer a su lejana familia.

Esta llegada va a tener un testigo de excepción, el pequeño **Iker**, fascinado por ese viejo para él desconocido, que representa un mundo exótico y lejano en el espacio. Pronto va a descubrir, también, que representa un mundo lejano en el tiempo; un pasado que no imaginaba.

Pasado el trámite del Aeropuerto, la familia se reúne alrededor de sus regalos. Entre ellos destaca uno que trae **Sebastián** y que su hermana reconoce inmediatamente: una bolsa de tela de la que extrae unas monedas de los años 20 y una foto antigua en la que se reconoce a la familia en aquellas fechas. En la foto, junto a la madre, un hueco notable; falta el hijo mayor **Tomás**.

Sebastián: - Me la dio **Tomás** antes de morir insistiendo en que os la entregara.

En la habitación vemos una jaula con un hámster, regalo de **Olentzero** para **Iker**. La abuela **Maiñaxi** insistió para que le llamaran **Ipurdigora**, nombre que ella puso a su vez a un grillo que tenían en el caserío cuando era pequeña. La foto y el nombre del hámster precipitan los recuerdos. El girar de la rueda del hámster nos envía a una vieja carretera, 60 años más temprano por la que circula un destartado autobús.

1920. Otoño-Invierno. En el autobús, de madrugada, un vendedor ambulante se dirige al caserío **Arantzamendi** para intentar vender un nuevo invento: un **Fonógrafo**. Su sistema de

venta es dejarlo en los caseríos con un disco a modo de prueba y pasar más tarde a cobrar si decidieran quedárselo. Simultanea su trabajo de vendedor con el de fotógrafo.

En Arantzamendi, el morroi **Emilio** (70 años) quien tendrá un aparente defecto físico –representando simbólicamente al jorobado Rigoletto– se levanta constatando que, en su jaulita, el grillo del caserío está muerto.

Emilio: - Ipurdigora, ha muerto... pronto llegará el invierno.

Comienza la actividad mañanera en el Caserío: **Tomás** (17 años), el hijo segundo se prepara para ir al monte con las ovejas, acompañado por **Koxk** el perro pastor. **Arri**, el otro perro, permanecerá en la casa. El resto de la familia despierta. **Teresa** (50 años), la madre, prepara morokilla (pan de maíz) del desayuno para **Joxé** (52 años), el padre, y para los hijos: **Lorentxo** (25 años), el mayor; **Felisa** (23 años), la mayor entre las chicas; **Maiñaxi** (13 años), la chica pequeña, y el menor, **Sebas** (10 años).

El vendedor ambulante llega al caserío cuando **Tomás** está ya a media ladera, rumbo al monte. **Arri** ladra un instante pero no insiste al reconocer al visitante. Instala su Fonógrafo y la melodía de “**Questa o quella ...**” de **Rigoletto** rompe el aire. **Tomás** y **Koxk** perciben sus ecos lejanos.

La llegada del vendedor ambulante y su carga musical supone la confrontación de la familia, anclada en la tradición y el pasado, con la modernidad simbolizada en las nuevas tecnologías: el **Fonógrafo** y la **Fotografía**. Una modernidad que va a revolver profundamente las costumbres y cuyas aguas turbulentas van a necesitar largos años antes de calmarse de nuevo. La **ópera** entrará en sus vidas llevando en su seno un mensaje de predestinación y tragedia. Tanto más apoyada cuanto que precisamente **Rigoletto** de Verdi, cuyos pasajes recorren el filme, subraya la inexorable ascensión de la tragedia de un padre ante su hija.

Apoyándose en su labia de vendedor y charlatán, consigue no sólo colocarles el fonógrafo sino también hacerles una foto de familia. **Teresa** insiste en dejar un hueco vacío como para significar que falta **Tomás**.

Teresa: - Le hacemos un hueco ... Aquí; a mi lado. Así siempre estará presente.

Tomás, en la txabola de pastor da de comer a un pájaro, encerrado en una curiosa y claustrofóbica jaula, al que habla con suavidad. El pájaro está voluntariamente cegado para que con su canto sirva de cebo para uno de los ingresos de la familia: la caza de pájaros vivos por el sistema de la “liga”. Los pájaros capturados serán vendidos en el mercado del pueblo.

En el caserío se preparan para ir a la ciudad poniéndose sus trajes y zapatos de domingo. Los padres acompañarán a **Lorentxo** en busca de trabajo en una explotación minera cercana. Charlan con el encargado que les comunica que no hay empleo libre, concluyendo la conversación cuando el capataz anuncia la voladura de un barreno en una galería próxima.

1986. Volvemos a la época contemporánea. El abuelo **Sebastián** está relatando estas historias a un **Iker** fascinado. Están en el jardín de la casa; **Iker** le enseña unas pequeñas construcciones a modo de túmulos que construye, jugando, cerca de un roble gigantesco (es el mismo roble joven que apercibíamos en el Caserío en 1920). **Sebastián** aprovecha para contarle cómo hacían para capturar a los animales.

Sebastián: - Tu abuela y yo siempre estábamos juntos cuando jugábamos a atrapar un animal ... Descubierta su escondrijo le cantábamos suavemente ... diciéndole que viniera a compartir su vida con nosotros ... Poco a poco se iba acercando ... (ante un gesto

divertido de duda de Iker) **Que sí chaval, que sí. Que funciona. ¡Haz la prueba !**
(Comienza a cantar muy, muy suavemente...) "**Sarean Zun-zun ... Sarean zun-zun...**"

A partir de este momento la relación entre **Iker** y **Sebastián**, abuelo y nieto se irá enriqueciendo y profundizando, tanto más cuanto, a través de sus anécdotas, el abuelo irá contando la historia de su familia en el caserío. Sus relatos tendrán un tinte especial de fascinación, mezcla de ironía y humor, ya que él los recuerda como los vivió de niño. En este sentido va a tener para **Sebastián** una importancia especial la figura del morroi **Emilio**, personaje imaginativo y tierno que cumplirá, con respecto al niño que fue, el rol de abuelo.

Para **Sebastián** acordarse de sí mismo en la niñez, (**Sebas**), es revivir, con respecto a **Emilio**, una relación de fascinación similar a la que él está ejerciendo hoy sobre el pequeño **Iker**.

Edificios, animales, costumbres, sueños, personas vivas y fallecidas van mezclándose con buena dosis de realismo fantástico en las mentes del abuelo y del niño.

Sebastián descubre así, que lo que para él empezó como una aventura personal y egoísta, se ha convertido, gracias a las exigencias e interés del niño, en una tarea reveladora de un pasado y mentalidad, en una búsqueda tranquila pero apasionada de sus raíces.

1920. Mientras matan y despellejan un conejo, ante la mirada de los dos hermanos **Sebas** y **Mainaxi**, los padres discuten sobre el futuro de los hijos. La familia es amplia y las posibilidades de desarrollo muy limitadas: **Felisa** puede ir a servir a una casa de la ciudad; **Lorentxo** intentará de nuevo encontrar trabajo. Nadie se atreve a llegar a una concusión que parece inexorable: **Tomás** deberá tal vez hacer las **Américas**, como tantos otros.

En la txabola del monte, **Tomás** recibe la visita nocturna de **Gabriel**, compañero pastor, que le anuncia su próxima partida a Venezuela. En la oscuridad de la noche ambos se despiden.

Sebastián: – Nunca he conseguido acostumbrarme al monte de noche. Desde que el sol se acuesta siento un miedo horroroso que me agarra las tripas ... Todo ese silencio ... De vez en cuando el bramido de un animal... En la sombra parece gigantesco ... Se diría que nos va a tragar ... (mira a **Koxk** que, totalmente inmóvil, refleja en sus ojos las llamas del fuego que arde en la txabola)

En el caserío, la noche y sus terrores oscuros se apoderan de la familia. Conjurando el miedo, **Maiñaxi** y **Sebas** cantan una canción de cuna.

Emilio tiene un sueño. En el cauce de un río extrañamente hermoso, pasean él y una mujer. Los dos son viejos. Agachándose ante una poza, ella recoge agua con sus manos y se la da a beber. **Emilio** bebe con mucha sensualidad, a pequeños sorbos, sacando la lengua como si fuera un animal. La impresión deberá ser muy erótica. Terminada esta operación ella se marcha diciéndole adiós con la mano sin que él, como extrañamente pegado en el suelo, pueda hacer nada para retenerla. Angustiado despierta.

1986. **Maiñaxi** despierta a **Sebastián**. Hablan de los recuerdos del pasado. Se ve que a ella no le gusta hablar del tema. Reconoce que nunca le ha contado nada a **Iker**.

1920. Prosiguen los recuerdos. Asistimos al trabajo comunitario de recogida de la manzana al final del verano. Se reúnen varias familias y en un ambiente magnífico, puntuado por el ritmo de unos trikitilaris, se recoge el fruto. En el transcurso de la faena se nos revela que **Felisa** tiene un novio **Rafael** con el que hace el amor y descubrimos que en todas las familias falta alguien que está en América. Al terminar el día, una cena popular cierra la jornada de

"hauzolan" (trabajo en común). **Joxe**, orgulloso de su Fonógrafo invita a sus amigos y vecinos a escucharlo: "**Bella figlia dell'amore**" resuena en el monte.

1986. Una cena reúne a toda la familia que ha venido a saludar a los recién llegados de Venezuela. En el transcurso de ella se entabla una agria discusión sobre temas políticos. **Iker** y **Sebastián** abrumados por el ambiente crispado se van a dormir.

Sebastián tiene un sueño en el que recuerda cómo su padre mató al conejo de un violento golpe en la nuca. Retrotraído a la niñez, como guiado por un impulso irresistible, sube al desván. Allí se acerca a una claraboya del techo y desde ella escucha aterrado el violento chasquido de un cepto de cazar que se cierra sobre **Arri**, haciéndole aullar de dolor.

En imagen real vemos, a un perro retorciéndose de dolor no es **Arri** sino **Koxk**, el perro del caserío en 1920 y a **Sebas** niño levantándose de la cama. **Koxk** tiene las patas traseras destrozadas. Se plantea matar al animal, pero **Emilio** lo recoge y lo lleva a su rincón de la cuadra.

1986. En una comida campestre se reúne la familia en torno a una paella. **Elena** hace descubrir a **Sebastián** y **Maiñaxi** la fascinación que las historias que cuenta está haciendo surgir en el niño.

1920. Con ocasión de la fiesta de Santo Tomás intentan convencer a los propietarios del caserío que viven en la ciudad que tomen a **Felisa** como criada. A estos les parece bien y aceptan pero, de vuelta en el autobús, **Feli** descubre a su madre que está embarazada, frustrando así la ocasión de tener una boca menos en casa.

Emilio prepara un extraño carricoche, cuya utilidad no revela a pesar de la curiosidad del los niños.

Sebas y **Maiñaxi** juntos ensayan el sistema para pescar cangrejos en el río, cantando "Sareak, zun-zun...". Se establece una peculiar complicidad entre hermanos.

1986. Sebastián y **Maiñaxi**, 60 años más tarde, recuperan la misma camaradería que entonces. Vuelven a encontrar, basándose en los olores y los sonidos, el camino al viejo cementerio del pueblo. Allí encuentran la tumba en la que reposan **Emilio**, **Joxe**, **Teresa**, **Lorentxo**, **Felisa**... . Debajo, una lápida: "**Con nosotros nuestros muertos para que nadie quede atrás...**"

1920. Teresa descubre a **Joxe** que se les acaba de cerrar la última puerta que hubiera impedido la partida de **Tomás**: revela a su marido que **Felisa** está embarazada por lo que no puede ir a servir a casa de los propietarios.

Emilio ha terminado el extraño artilugio que construía. Es una goitikbehera rudimentaria con dos ruedas que ha fabricado para **Arri**. Se la prueba y el inválido da torpemente sus primeros pasos entre el regocijo de todos. **Emilio** se la regala a **Sebas**.

Muerte de **Emilio**, junto al río en el que tuvo el sueño erótico.

Maiñaxi cuenta a **Sebastián** la historia de **Emilio**. Éste causó la muerte de su mujer y una hija pequeña que fallecieron de quemadas en el caserío en un fuego que él provocó, creyendo que así se desacía de un enemigo al que profesaba odio mortal.

1986. Iker que ha estado curioseando en el desván trae la vieja jaula de grillos y se la lleva al abuelo **Sebastián**. Éste, la toma en sus manos e invita al niño a seguirle.

Sebastián: Sígueme, te voy ha hacer un regalo.

Lo lleva a la montaña y, con solemnidad casi litúrgica, le enseña la técnica para cazar grillos, animal unido al campo y al caserío, que anuncia el día con su canto y el invierno con su silencio y muerte.

1920. Una cena reúne a la familia que ha tomado sus decisiones. **Tomás** partirá a **Venezuela** y **Felisa** se casará con **Rafael**. Al no poderlo pagar se devolverá el fonógrafo. Como última oportunidad antes de embalarlo, escuchan una última canción: “**La maledizzone...**” grita un desesperado jorobado.

1986. La narración precedente la está contando, como siempre **Sebastián**; a su lado, **Maiñaxi** escucha. Con ocasión de una pausa, **Iker** reclama la continuación. El abuelo mira a su hermana y le invita a seguir. **Maiñaxi** se da cuenta que ella, tal vez por que no la ha valorado como debiera, no ha sido capaz de transmitir su memoria histórica. Con humildad recupera el tiempo perdido retomando la narración en el punto en que la interrumpe **Sebastián**.

Así, poco a poco, casi sin darse cuenta, el tiempo pasa y se acerca el momento del retorno.

1920. En dos acciones paralelas asistimos a la caminata de la familia que acompaña a **Tomás** a tomar el autobús que lo llevará al puerto y a los preparativos del **Vendedor** ambulante del comienzo que recoge sus fotos y se dirige en el mismo autobús, que recogerá a **Tomás**, al caserío. Nieva copiosamente.

El encuentro ante el autobús parado sirve para las despedidas. El vendedor regala la única foto de la familia al emigrante y **Teresa** pone en manos de **Tomás** una bolsita con algunas monedas.

1986. Ante la foto de su familia venezolana **Sebastián** y su hijo **Héctor** anuncian en una carta sus planes de retorno, mientras que el pequeño **Iker** se levanta una vez más para ir, como cada mañana, a la Ikastola.

En el caserío solitario, sin embargo, se ha hecho realidad, de nuevo, el viejo proverbio yoruba:

“Cuando no hay viejos,
el pueblo se echa a perder...”



Wim Wenders: “*Paris, Texas*” (1984). La estructura narrativa propuesta aquí no debería extrañar a los aficionados al cine, acostumbrados a que ciertos guionistas adopten esquemas basados en patrones variados como pueden ser, entre otros: “el juego”, “los mitos”, “los comics”, “los géneros cinematográficos”, etc. El film de la ilustración está construido con una estructura basada en los arquetipos y desarrollos narrativos propuestos por el mito de la Odissea.

2.1.1.2 “Konkordunaren abestia”. Análisis estructural

En lo que se refiere a su **Estructura narrativa** se ha intentado construir el guión del largometraje según procedimientos de literatura oral vasca. La historia está estructurada como un “**Hamarreko Haundia**”, composición que ya conocemos por su análisis métrico y de rima en la primera parte del trabajo.

Consta de **10 capítulos** divididos, a su vez, en un bloque de **5 en la 1ª parte** y de **5 en la segunda**, estableciendo una estructura típica “**en espejo**”. Conteniendo en su mitad el punto de ruptura, el punto mediano, tan importante en la poesía tradicional vasca y que reconocemos con el nombre de “**etena**”.

Estos son los “**puntuak**” o **capítulos**, que, podrían definirse como Secuencias, en una clasificación no rigurosa ya que, a veces, un solo puntuak recubre varias de ellas:

1. **Prólogo.** Cita de la opera **Rigoletto**. Carta, anuncio de llegada. Camino a la Ikastola. **Primavera.** Llegada de Sebastián. Recibimiento en casa. Monedas.
2. **Recuerdos.** Presentación personajes a través de la foto. Personajes del recuerdo. Fonógrafo-ópera. “Se ha muerto el grillo” (anuncio del Invierno). Tomás en la chabola. Mina.
3. **Animales.** Matanza del conejo. Sensación global de desasosiego, miedo físico. Soledad.
4. **Sueño** erótico sobre abuela difunta.
5. Tema manzana. Recolección. Trabajo en común. **Cena campesina. 1920.** Humorismo. Camaradería.

Aquí se coloca el “**etena**”, punto de inflexión del filme, entre las dos cenas: la de **1920** y **1986**.

6. **Cena urbana 1986.** Conflictos. Desasosiego.
7. **Sueño** de muerte del abuelo. Mutilación del perro.
8. 1ª Toma de conciencia de los viejos de la necesidad de transmitir la **memoria popular.** (1986).
(1920) Intentos de encontrar salidas a la miseria: Miren a trabajar de criada, Tomás emigrante.
Cementerio, complicidad de los hermanos (1986).
Complicidad de los hermanos pescando cangrejos (1920).
9. **Animales.** Regalos: de Emilio a Sebas (carricoche para el perro inválido), de Sebastián a Iker (enseña a cazar el grillo anuncio de la primavera).
Transmisión definitiva de Sebastián a Maiñaxi. Sensación global de esperanza, dentro de la tristeza.
10. **Epílogo: Invierno** y Nieve. Desenlace de la ópera y de la vida. Foto, Monedas. La carta. Camino a la ikastola.

Proverbio yoruba.



Página tercera del cómic "Hemeretzirehun Hirurogeita Laugarrenko Uztaillean" dibujado por Antton Olariaga con guión de Andoni Egaña, según una estructura narrativa de "Zortziko Txikia" (7/6; 7/6; 7/6; 7/6) (publicado en la revista "Bertsolari" nº 22, Julio de 1996). El intento de aplicar a géneros audiovisuales no basados en la tradición vasca moldes narrativos basados en ella, supone una vía llena de sugerencias expresivas que, desgraciadamente, los cineastas no han explorado ni siquiera superficialmente.

Cada uno de estos capítulos o "puntuak" tienen elementos de Rima que se pueden clasificar en dos niveles:

a) Nivel temático:

- Temas relativos a la estación del año: grillo vivo - grillo muerto. Primavera-verano.
- Regalo del abuelo Emilio a Sebas. Regalo del abuelo Sebastián a Iker.

- Tema del sueño: erótico-amor; violencia-muerte.
- Monedas regaladas al emigrante, que vuelven también de la misma forma.
- Fotografía que circula por tiempos y espacios.
- Fonógrafo que puntúa rítmicamente el paso del tiempo, recordando el final operístico inexorable.

b) Nivel Estilístico.

La rima esta señalada por procedimientos estrictamente cinematográficos:

- Opción **fotográfica** y de **tratamiento tonal del color** que puntúan las diferentes épocas:
 - 1) 1986 primavera-verano: ámbar (calor-luminosidad).
 - 2) 1920, otoño-invierno: azules (frialdad-oscuridad).
- Opciones en **amplitud de campo, angulación de planos y movimientos de cámara** específicos: panorámicas, travellings, pano-travellings, etc. para cada momento que exija rima. No olvidemos, sin embargo, que la rima poética no implica igualdad repetida ("potto"bertsolarístico) sino similitud en avance narrativo, por lo que no se trataría de repetir maquinalmente los mismos movimientos sino de elaborar sugerencias de similitud.
- Opciones **rítmicas**, de "**tempo**", en cada uno de los bloques o capítulos. Así, el tratamiento de cada una de las partes del filme será diferente: reposado y solemne en la reconstrucción de los recuerdos; discontinuo y nervioso en lo que al presente se refiere.

Con respecto al proceso de creación se ha seguido, desde lo reflexivo, la técnica intuitiva propia de la literatura oral del "**atzekotz aurrera**" (de atrás hacia adelante). El proverbio yoruba que cierra el film está en la base de la construcción del guión marcando su línea temática fundamental, su mensaje primordial. El comienzo, con la ópera "Rigoletto", marca los desarrollos ideológicos y las pautas estilísticas de la idea. El centro, por último, plantea la estructura narrativa en la que los elementos de caracterización de personajes, diálogos, utilización simbólica de objetos, etc. estarán tomados de las técnicas tradicionales vascas.

Deseo salir al paso de la impresión que puede suscitarse de estas reflexiones, según la cual, todo estaría exageradamente medido y estudiado, subordinando el interés de la historia a las tesis que se pretenden demostrar. Nada más lejos, sin embargo, de la sensación que se percibe cuando nos acercamos al guión, antes de efectuar un análisis de su carpintería estructural. En una primera lectura, no se descubren los mecanismos de construcción, guardando dentro de su complejidad, una frescura evidente donde todos sus elementos se imbrican sin que la **solidez de la construcción** perjudique a la **vitalidad de la historia**. Me remito, una vez más, a su lectura completa por constatar dicho aspecto.

Este ejemplo es uno más entre las múltiples experiencias que podrían hacerse, adaptando la modalidad de literatura popular al **género cinematográfico** en que se enmarque la historia que queramos contar. Parece evidente que un género liviano exigirá un molde más saltarín y variado que otro que apueste, en sus características más esenciales, por la solidez argumentativa o la parsimonia de sus planteamientos. Será tarea de guionistas o realizado-

res encontrar los moldes idóneos que sintonicen con el tempo de la historia que se desea contar, de la misma manera que el poeta popular construye las estructuras adecuadas, diferentes unas de otras, para el mensaje que desea transmitir.

De la lectura precedente podría decantarse una sensación, que vendría, tal vez, a reforzar una idea muy extendida entre los consumidores del audiovisual vasco: El cine vasco siempre recurre en sus temáticas, casi obsesivamente, a temas del pasado en busca de una nostalgia tan desfasada como estéril y es incapaz de abordar problemáticas contemporáneas. Nada más lejos de mi propósito. El espíritu vasco, en el sentido profundo que estamos analizando, está capacitado, por encima de modas o planteamientos coyunturales, para tocar cualquier temática que un creador, incluso en el "cine de género", plantee. Si yo he elegido un guión como "**Konkordunaren abestia**" es porque el corazón me pedía escribir sobre la temática que allá aparece, pero he realizado una experiencia similar con otro guión de largometraje titulado "**Txantxangorri Irratia**", basado en experiencias de jóvenes viviendo, de forma alternativa, en una comuna.

En esta misma línea investigadora de las estructuras narrativas tradicionales adaptadas al lenguaje cinematográfico vamos a dar un paso adelante efectuando el camino inverso al que tomábamos en el análisis del Guión de "**Konkordunaren abestia**". En lugar de partir de un texto de libre creación al que imponemos una estructura narrativa inspirada en los modelos tradicionales, vamos a partir de un texto de narrativa tradicional e intentar darle la forma cinematográfica que su autor hubiera, hipotéticamente, soñado para él.



Ridley Scott: "*Alien*".(1979). Los creadores consiguen extraer del inconsciente colectivo los resortes que permiten elevar una narración aparentemente anodina hasta niveles de significación que reenvían a las pulsiones más profundas del ser humano. El tema central del guión de "*Alien*" es el cuerpo en el interior del cuerpo, la **angustia del cuerpo extraño**, la proliferación de la célula maligna. Bajo la forma de una obra de "género", se plasman los terrores colectivos de la sociedad desarrollada ante el cáncer u otras enfermedades inexplicables para la ciencia contemporánea.

2.1.2 Brodatzen ari nintzen

Tomemos un famoso romance originario, en su versión labortana del siglo XVII, pero con múltiples versiones en toda Europa. Una historia, por lo tanto, de origen foráneo, pero cuyos moldes narrativos han sido puestos en Romance por el anónimo autor popular vasco.

Son 15 bertsoak que conocemos por el título de “**Neska Ontziratua**” (“La Muchacha Embarcada”) o, más comúnmente, por el enunciado de la primera estrofa: “**Brodatzen ari nintzen...**” (Estando bordando...”)

He aquí las 14 estrofas del Romance completo, con su correspondiente traducción, libre al castellano.

“NESKA ONTZIRATUA”

1. Brodatzen ari nintzen
ene salan jarririk
aire bat entzun nuen
itsasoko aldetik
itsasoko aldetik
untzian kantaturik.
2. Brodatzea utzirik
gan nintzen amagana
hean jaliko nintzen
gibelego leihora
gibelego leihora
itsasoko aldera.
3. Bai, habil, haurra, abil
erron kapitainari
jin dadin afaitera
hemen deskantsatzera
hemen deskantsatzera
salaren ikustera.
4. Jaun kapitaina, amak
igortzen nau zugana
jin zaiten afaitera
hantxet deskantsatzera
hantxet deskantsatzera
salaren ikustera.
5. Andre gazte xarmanta
hoi ezin ditekena
iphar haizea dugu
gan behar dut aintzina
ezin ilkia baitut
hauxe da ene pena.
6. Andre gazte xarmanta
zu sar zaite untzira
gurekin afaitera
eta deskantsatzera
hortxet deskantsatzera
salaren ikustera.
7. Andre gazte xarmanta
igaiten da untzira
han emaiten diote
lo belharra papora
eta untzi handian
lo dago gaixo haurra.
8. Jaun kapitaina, nora
deramazu zuk haurra?
Zaluxko itzulazu
hartu duzun lekura
hartu duzun lekura
aita-amen gortera.
9. Nere mariñel ona
heda zak heda bela
bethi nahi nuena
jina zaitak aldera
ez duk hain usu jiten
zoriona eskura.
10. Jaun kapitaina, nora
ekarri nauzu huna?
Zalu itzul nezazu
hartu nauzun lekura
hartu nauzun lekura
aita amen gortera.
11. Andre gazte xarmanta
hori ezin egina
hiru ehun lekhotan
juanak gira aintzina
ene meneko zira
orai duzu oreña.
12. Andre gazte xarmantak
hor hartzen du ezpata
bihtzetik sartzen ta
hila doa lurrera
aldiz haren arima
hegaldaka zerura.
13. Nere kapitain jauna
hauxe duzu malurra.
Nere mariñel ona
norat aurthiki haurra?
Norat aurthiki haurra?
Hortxet itsas zolara.
14. Hiru ehun lekhotan
dago itsas leihorra.
Oi Ama anderea
so egizu leihora
zure alaba gaixoa
uhinak derabila.

LA CHICA EMBARCADA

1. Estando bordando, situada en mi estancia, escuché un canto proveniente de un barco que bogaba en el mar.
2. Dejando el bordado, me dirigí hacia mi madre pidiéndole permiso para asomarme a la ventana de atrás, la que da al mar.
3. –“Sí hija sí. ¡Vé! Di al capitán que está invitado a cenar. Que descanse y entre en la alcoba.”
4. –“Señor Capitán, madre me envía para invitarle a que entre en casa a cenar, descansar y visitar la alcoba”.
5. –“Encantadora muchacha, no puedo hacerlo. Tenemos viento del Norte. Debemos irnos a lo lejos y no puedo abandonar el viaje. No creas que no me apena”.
6. –“Chica: entra en el barco, a cenar con nosotros, descansar y visitar nuestros camarotes”.
7. La muchacha sube al barco. Allá le dan a beber un somnífero hecho de hierbas. En el enorme bajel se queda dormida la pobre chica.
8. –“Señor Capitán, ¿dónde lleva usted a la niña? Devuélvala rápidamente al sitio donde la tomó. Devuélvala al regazo de su padre y de su madre”.
9. –“Mi buen marinero, ¡despliega las velas! Lo que siempre he querido, al fin ha venido a mí. No nos viene tan a menudo la felicidad a la mano”.
10. –“Señor Capitán, ¿a dónde me ha traído usted? Devuélvame, por favor, al sitio donde me tomó, al regazo de mis padres”.
11. –“Chica, no puedo hacer tal cosa; son ya ya tantas leguas que nos hemos alejado de la costa... ¡Estás en mis manos!”
12. La chica toma una espada y, con ella, se traspasa el corazón. El momento en que su cuerpo cae a tierra, muerta, se confunde con su alma que vuela hacia el cielo.
13. –“Mi buen Capitán ahí tienes tu desgracia”
– “Mi buen marinero hacia dónde se ha dirigido la niña?”
–“Hacia allá... Hacia el fondo del mar”
14. La tierra firme está a 300 leguas. ¡Oh señora madre!; estate atenta junto a la ventana, verás cómo a tu pobre hija la llevan las olas.

Aún siendo consciente de la diferencia esencial que existen entre los géneros literarios –que afecta de manera decisiva al modo de narrar– vamos a efectuar un experimento que colocaría al anónimo autor del Romance en la hipotética tesitura de tener que escribir un **guión de cine**, a propósito del drama de la muchacha raptada por un marino.

Comenzaremos analizando las grandes líneas narrativas en un **Guión Literario**, para efectuar, a continuación, un desglose en **Guión Técnico** basándonos, sistemáticamente, en los planteamientos que muestra el Romance.

Título:

El autor dudaría entre 4, según el impacto que quisiera causar en el espectador. Podría ser: **“La muchacha raptada”** si deseara subrayar el carácter dramático o de acción; **“La mujer embarcada”** si pretendiera un impacto menor insistiendo, tal vez, en una cierta aquiescencia

por parte de la chica a la aventura que se le presenta: **"Mientras bordaba..."** plantea una realización intimista, de ambiente, en la que tanto personajes como decorados se confrontan como entes opuestos: la madre, el marino, la chica, el mar adentro, la tierra firme, etc.: por último, sacando la temática principal de la última estrofa, la visión entre onírica y desesperada de la madre viendo a su hija muerta podría colocar el misterioso título de **"Llevada por las olas"**. El autor escoge, pues, entre las diferentes opciones que se le plantean, su opción estilística concreta y, según ella, el molde narrativo que le conviene. Basándonos en el ambiente que se desprende del texto vamos a atribuirle como título y opción narrativa el de **"Brodutzen ari nintzen..."** (**"Mientras bordaba..."**).

2.1.2.1 Guión Literario

- Sinopsis:

La historia pone en escena 4 personajes: en tierra firme una madre y su hija; en alta mar, un barco, que se aleja, con el que navegan un capitán y su marinero. La hija está bordando en una estancia de la casa. Oye un canto proveniente del mar. Habiendo consultado con su madre, ésta le propone que invite al capitán del barco a casa. Así lo hace.

El capitán, sin embargo, no acepta aludiendo a los vientos favorables que hay en ese momento. Propone, por el contrario, que sea la chica la que entre en el barco. Acepta confiada. En el interior del camarote, el capitán le hace beber un somnífero y, sin hacer caso de los lamentos de la madre, secuestra y fuerza a la muchacha. Consciente de su situación, la chica se suicida clavándose una espada en el corazón. El marinero y su capitán arrojan el cadáver al fondo del mar.

En una última visión, la madre, llorosa, se acerca a la ventana que da al mar. A lo lejos, divisa, cómo las olas se llevan, para siempre, el cuerpo de la muchacha.

- "Brodutzen ari nintzen..."

Guión Literario

Secuencia 1 Presentación de los personajes. La situación y actitudes de todos ellos.

Escena 1 Habitación de Muchacha. Int. Atardecer.

Una alcoba en una casa solariega. Sentada frente a un armazón de bordar, una muchacha joven. Está trabajando su labor, iluminada por la luz que entra por una ventana. A través de la ventana descubrimos un jardín en el que sopla la brisa del norte.

Como fondo sonoro, se escucha el ruido de las olas de un mar que no se ve, pero se adivina cercano.

De esta procedencia surge la melodía de un canto masculino, que hace reaccionar a la muchacha. Deja la labor y se dirige a la habitación contigua.

Escena 2 Habitación de Madre. Int. Atardecer.

Excitada, se acerca a la habitación de su madre; desde una de sus ventanas se divisa el mar. Allí descubrimos que el canto proviene de un marinero que canta desde el puente de un barco que, ayudado por la brisa del Sur⁶⁵, se aleja mar adentro.

65. Recordemos el refrán: "Hegoaizea, emazte haizea". "Viento sur, viento de mujer".

La chica lo mira desde la ventana, sintiendo cómo crece en ella la fascinación por el cantante. Suplicante, sin decir nada, mira a su madre como pidiéndole permiso.

MADRE: SÍ, HIJA. SÍ. VETE Y DILE AL CAPITÁN QUE VENGA; QUE ES INVITADO DE BUENA GANA A CENAR; QUE DESCANSE Y QUE VISITE LA ALCOBA.

Secuencia 2: Encuentro entre Muchacha y Capitán.

Escena 1: Mar adentro. Barco y txalupa. Ext-Anochecer.

Sin solución de continuidad, valiéndose de una elipsis temporal y espacial, nos encontramos a la Muchacha, ante el Capitán en el barco. Él se asoma por la borda; ella le mira desde una pequeña txalupa.

En el otro extremo del puente, un marinero observa la situación y escucha la conversación entre ambos:

MUCHACHA: SEÑOR CAPITÁN: MADRE ME ENVÍA CON SUS MEJORES DESEOS. OS INVITA A CENAR A CASA. A DESCANSAR Y VISITAR LA ALCOBA.

CAPITÁN: (Con delicadeza) NO PUEDO, BONITA. NO PUEDO PERDER EL VIENTO DEL NORTE. NO TE CREAS QUE NO LO SIENTO... (Mirándola fijamente) QUÉDATE TÚ CON NOSOTROS...SUBE AL BARCO ENTRA: ACOMÓDATE, CENAREMOS JUNTOS; VISITAREMOS EL CAMAROTE.

Tras un breve instante de duda, Muchacha sube, por la escalera, hasta cubierta.

Escena 2. Camarote del Capitán. Int.Noche.

Sobre la mesa del camarote del Capitán una serie de platos con restos de comida indican que, tanto él, como Muchacha han cenado. Con el último vaso de vino Capitán hace un gesto al Marinero que les sirve, para que ponga polvos de somnífero en el vaso de la chica. Ella se duerme recostada sobre la mesa.

Secuencia 3: Secuestro y desenlace.

Escena 1: Mar adentro. Exterior-Noche cerrada.

Llevando a Muchacha dormida, el barco se pierde dejando su estela en la noche.

Escena 2: Mar adentro. Exterior-Noche

Aparece la imagen de Madre en medio de la inmensidad del Mar. Podríamos hacerla entrar como una aparición en medio de las olas negras puntuadas por el reflejo de la luna o tomarla en la cama de su alcoba planteando a Capitán su queja.

MADRE: "SEÑOR CAPITÁN, ¿A DÓNDE LLEVA USTED A LA NIÑA? DEVUÉLVALA INMEDIATAMENTE AL SITIO DONDE LA TOMÓ... AL REGAZO DE SU PADRE Y DE SU MADRE"

Escena 3: Cubierta del barco. Exterior-Noche

Capitán, sobresaltado por la aparición, se dirige al marinero.

CAPITÁN: "MARINERO: ¡DESPLIEGA LAS VELAS! ¡ALEJÉMONOS. NO VOY A PERDER LA OPORTUNIDAD QUE SE ME BRINDA! LO QUE SIEMPRE HE QUERIDO, ¡AL FIN HA VENIDO A MÍ!"

Escena 4: Camarote de Capitán. Interior-Noche

Capitán seduciendo sobre la cama a Muchacha profundamente dormida. Terminada su acción se vuelve mirando al techo del navío.

CAPITÁN: (Para sus adentros) "...NO TENEMOS, A MENUDO, LA FELICIDAD TAN CERCA DE NOSOTROS..."

Escena 5: Camarote de Capitán. Interior-Amanecer.

Capitán se está vistiendo. Sobre una silla permanecen sus calzas y la espada. Amanece a través de la ventana del camarote.

Muchacha se despierta y se da cuenta de la situación.

MUCHACHA: (Suplicante) "CAPITÁN, ¿DÓNDE ME HA TRAÍDO USTED? DEVUÉLVAME, POR FAVOR, AL SITIO DONDE ME TOMÓ, AL REGAZO DE MIS PADRES".

CAPITÁN: "MUCHACHA, NO PUEDO. HACE YA MUCHAS LEGUAS QUE NOS HEMOS ALEJADO DE LA COSTA... ESTÁS EN MIS MANOS.

En ese momento con un gesto rápido de desesperación, la Muchacha toma la espada del Capitán y se la hunde en el corazón. Ante la inmensa tristeza del capitán, cae al suelo muerta. La caída de la chica sobresalta a una blanca gaviota apoyada en la ventana, haciéndole levantar el vuelo hacia el cielo.

Secuencia 4: Dolor y Conclusiones

Escena 1: Puente del navío. Exterior-Amaneciendo

Capitán, desesperado, mira como el marinero arroja el cuerpo de Muchacha al mar.

MARINERO: "CAPITÁN, ¡AHÍ TIENES TU DESGRACIA!

CAPITÁN: "MARINERO, ¿A DONDE SE HA DIRIGIDO MI NIÑA?"

MARINERO: "(Señalando un punto lejano) HACIA ALLÁ... HACIA EL FONDO DEL MAR"

La cámara iniciará un recorrido hacia el punto señalado por Marinero por encima del agua.

Escena 2: Alcoba de Muchacha. Interior-Día.

El recorrido sobre el agua, da paso a una imagen de Madre acodada en la ventana, cerca del bastidor de bordado de Muchacha. Nos acercamos a ella que mira al infinito. En off, sobre su rostro, se escucha:

Voz en off: ¡OH SEÑORA MADRE! ESTATE ATENTA JUNTO A LA VENTANA, VERÁS CÓMO A TU POBRE HIJA LA LLEVAN LAS OLAS.

Escena 3: Mar adentro. Ext.-Día.

En fundido encadenado, sobre el rostro de Madre, el cuerpo de Muchacha flotando muerta, boca abajo, entre dos aguas.

Fundido de cierre en negro.

He intentado en todo momento vencer la tentación de hacer una obra personal, obedeciendo a las múltiples sugerencias que la historia sugiere a mi propio universo intelectual, sentimental, emocional o estético. Con rigor, las sugerencias plasmadas en el romance están vertidas al lenguaje cinematográfico. No cabe duda de que el resultado final no sólo es coherente sino sugerente.

Este análisis de las estructuras narrativas del Romance, podría completarse con un desarrollo de las técnicas estilísticas empleadas (sucesión de planos, elementos sonoros, ritmos de montaje). Para ello elaboraré un **Guión Técnico**, basándome en las sugerencias inspiradas en la forma de narrar e intentando ocultar, en lo posible, mi propia subjetividad, de acuerdo con el procedimiento puesto en marcha en el desarrollo de Guión Literario que precede.

Cada elemento descrito en el romance tendrá una manera específica de ser plasmado: encuadre, angulación, iluminación, movimiento, etc. que desarrolle al máximo sus potencialidades, según la intención descrita por el autor en su texto; hoy escrito, antes oral.

No podemos, sin embargo olvidar que indisolublemente unido al texto oral se encuentra el **ritmo y melodía sonoras** que determinan el tempo de la acción y que, por razones obvias, no puedo plasmar en estas páginas, pero que deberían tenerse en cuenta, ya que serían determinantes en una eventual operación de montaje cinematográfico.

Para desarrollar el guión técnico emplearé el sistema más habitual, denominado "**dos columnas**", complementadas por un **story board**.

2.1.2.2 Brodatzen ari nintzen: Guión Técnico

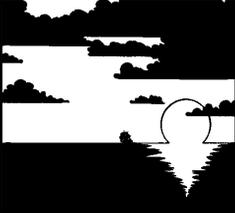
		<u>GUIÓN TÉCNICO</u>	IMAGEN	SONIDO
1	P.P.		Manos de Muchacha que bordan un paño tendido sobre un bastidor.	En el ambiente, pájaros. Destacando sobre ellos el ruido del hilo, pasando a través del tejido.
2	P.A.		Sala de estar. En ella aparece Muchacha, en pie, ante un bastidor de bordar. Por una ventana, se vislumbra un jardín. Cae la tarde.	Ambiente jardín. Surge, lejano, un sonido de canto masculino.
3	P.P.		Rostro de Muchacha que reacciona al oír el canto. Su sonido le remueve las entrañas.	Ambiente jardín. Se hace más fuerte la presencia del canto, como si el oído de Muchacha fuera más selectivo hacia tal estímulo.
4	P.G.		El mar, en un espléndido sol poniente. A lo lejos, a penas perceptible, un barco. En 3 planos fijos, en "acercamiento según eje", aislamos el barco	Sube el canto. Desaparece el ambiente jardín para dar paso a ambiente marino.
5			y con él al Capitán cantando, mientras trabaja en el puente.	
6.				

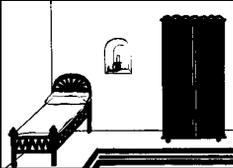
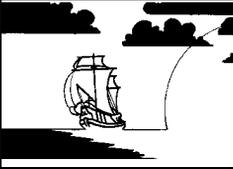
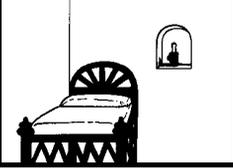
			IMAGEN	SONIDO
7	P.P. a P.G		Alcoba de Muchacha. Deja el bordado. Se levanta y, en plano corto, la seguimos. Sale de la habitación y, <u>atravesando pasillos</u> , llega a otra alcoba: la de Madre.	El canto con presencia se aleja un poco al aparecer Muchacha y va subiendo de volumen a medida que nos acercamos a la ventana que da al mar.
			Esta alcoba tiene una ventana que da a otra orientación de la casa. Desde la ventana de atrás se ve el mar. <u>Hacia allá se dirige Muchacha</u>	
			La cámara, en su seguimiento, se ha parado a la puerta de la alcoba de Madre, ofreciendo una visión de conjunto de la pieza.	
8	P.A		En "acercamiento según el eje", nos encontramos en la ventana con Muchacha, de espaldas, mirando hacia el lugar de procedencia del canto.	Sube el canto. Desaparece el ambiente jardín para dar paso a ambiente marino.
9	P.G		Mar con sol poniente y barco.	
10	P.M		Madre dirigiéndose a su hija.	<u>Madre:</u> Sí, hija, sí. Vete y di al Capitán que venga. Que le invitamos de buena gana a cenar,
11	P.G.		Visión de la alcoba con la <u>cama</u> . Será una visión muy sugerente (simbólica de nido de amor).	descansar y visitar la alcoba.

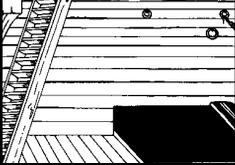
			IMAGEN	SONIDO
12	P.M. Picado		Con un cambio total de localización, descubrimos a Muchacha en una barca al pie del barco. La vemos en picado, desde el punto de vista del Capitán en	<u>Muchacha:</u> Señor Capitán, mi Madre me envía con sus mejores deseos. Os invita a cenar a casa. A descansar, a visitar la alcoba.
13	P.G		el puente del barco. Está anocheciendo.	
14	P.M. Contra picado		Capitán desde el puente, respondiendo a Muchacha	<u>Capitán:</u> No puedo, bonita. No puedo perder el viento del Norte. No creas que no lo siento. (La mira fijamente) ...
15	P.P picado		Muchacha acusa la mirada.	<u>Capitán:</u> Quédate tú con nosotros... Entra, acomódate, cenaremos juntos y visitaremos el camarote. ¡Sube al barco!
16	P.G		Camarote Capitán-cama	
17.	P.P. Contra picado		Capitán prosigue. (Las invitaciones a "visitar la alcoba" de Madre y Muchacha y "a visitar el camarote" de Capitán tienen un ambiguo sentido erótico.)	

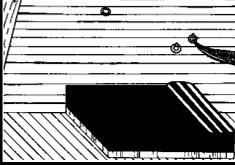
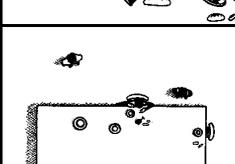
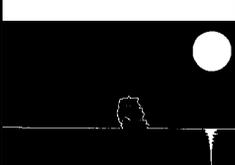
			IMAGEN	SONIDO
18	P.G.		Muchacha sube al barco. Sobre el puente el capitán la recibe. Al fondo, un Marinero mira la escena.	
19	P.G		Camarote capitán-cáma	
20	P.A.		Camarote de Capitán. Es de noche. Sobre una mesa, restos de una cena. A la mesa Capitán y Muchacha. Al servicio Marinero. A un gesto	
			de Capitán, Marinero -de espaldas a Muchacha- vierte unos polvos somníferos en la copa de ésta. Bebe y se recuesta sobre la mesa, quedándose profundamente dormida.	
			El encuadre seguirá en plano secuencia las diferentes acciones, enmarcando sólo lo necesario para la correcta comprensión de la acción.	
21	P.G. picado		Subrayando la gran amplitud del barco vemos a Muchacha dormida, recostada sobre la mesa. El plano será lo más amplio posible.	
22	P.G		Fundido encadenado sobre el ancho mar, de noche, por donde se aleja el barco	

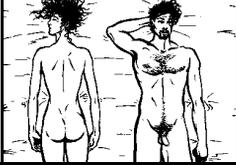
			IMAGEN	SONIDO
23	P.A.		Prosigue el fundido encadenado. Sobre el mar, aparece la imagen de Madre que permanece en sobreimpresión	<u>Madre</u> : Señor Capitán: ¿A dónde lleva usted a la niña? Devuélvala inmediatamente al sitio donde la tomó... Al regazo de su padre y
24	P.P.		Acercamiento en el eje al rostro en la alcoba. Desaparece la sobreimpresión.	de su madre Ambiente jardín.
25	P.A.		En corte brusco, sobre el puente del barco, entra Capitán. Le seguimos hasta que alcanza al marinero, cerca del mástil con las velas. Marinero obedece.	<u>Capitán</u> : (sobresaltado) Marinero: ¡Despliega las velas al viento! Alejémonos. No voy a perder la oportunidad que se me brinda.
26	P.P.		Capitán reflexivo, como diciéndoselo a sí mismo.	<u>Capitán</u> : Lo que siempre he querido, al fin, a venido a mí.
27	P.M.		Camarote de Capitán. Este seduce a Muchacha dormida. Terminada su acción se vuelve, mirando al techo del navío.	<u>Capitán</u> : (sigue el tono íntimo de la frase precedente): "No tenemos, a menudo, la felicidad tan cerca de nosotros".
28	P.G.		En el Camarote, Capitán vistiéndose. Sobre la cama, desnuda, Muchacha. Poco a poco, se despierta, dándose cuenta de la situación. Amanece.	
29	P.A.		Muchacha se incorpora y se dirige a Capitán	<u>Muchacha</u> : (Horrorizada y suplicante): Capitán, ¿dónde me ha traído usted? Devuélvame, por favor, al sitio donde me tomó; al regazo de mis padres

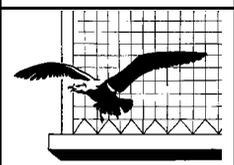
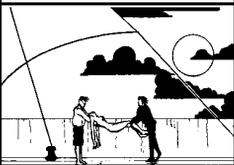
			IMAGEN	SONIDO
30	P.P.		Acercamiento, en el eje, a cara de Muchacha	
31	P.A		Capitán vistiéndose. Sobre la silla, vemos el correaje con la espada.	<u>Capitán</u> : Muchacha, no puedo. Hace ya muchas y muchas leguas que nos hemos alejado de la costa. Estás en mis manos.
32	P.A.		Muchacha se levanta bruscamente y antes de que nadie pueda impedirlo toma la espada del correaje y se la hunde en el pecho, cayendo muerta sobre la cama.	
33	P.G.		Una gaviota, desde la ventana del camarote, levanta el vuelo hacia el cielo.	
34	P.G.		Puente del barco. Amanece. A las primeras luces, Capitán y marinero llevan el cuerpo de Muchacha desnuda y lo arrojan al mar.	
35	P.A. Plano		Plano del Marinero dirigiéndose al Capitán, que mira al mar con tristeza.	<u>Marinero</u> : Capitán: ¡ahí tienes tu desgracia"
36	P.A. Contra plano		Contraplano del Capitán	Capitán: Marinero, ¿a dónde se ha dirigido mi niña?

			IMAGEN	SONIDO
37	P.P.		Acercamiento, en el eje, a Capitán, quien repite obsesionado.	<u>Capitán</u> : ¿A dónde se ha dirigido mi niña?
38	P.M		Marinero, mirándole fijamente y señalando el mar. En panorámica, vamos de la cara a la mano, para terminar en las aguas iluminadas por el sol naciente.	<u>Marinero</u> : Hacia allá... hacia el fondo del mar...
39	P.M.		Tomada desde el exterior, vemos a Madre acodada a la ventana que mira en dirección al mar, con expresión de infinito dolor.	En off se escucha. <u>Voz en off</u> : ¡Oh señora Madre! Estate atenta junto a la ventana. Verás cómo a tu pobre hija la llevan las olas.
40	P.P. y P.G.		En fundido encadenado sobre el rostro de Madre, el cuerpo de Muchacha muerta, flotando boca abajo, entre dos aguas. Fundido cerrando. Fin	

2.1.3 Diseño rítmico en la narración de “Ama Lur”

Analizadas estas dos experiencias precedentes, con resultados más o menos concluyentes, pero siempre sugerentes, me gustaría efectuar una **tercera**, que consiste en aplicar técnicas de escaleta de guión y diseño de curvas de interés a una película vasca que el espectador conozca y pueda valorar. El dibujo que de ellas resulte, pretende ser una manera plástica de medir el **ritmo narrativo** que la cinta plantea.

Retomo estas ideas y su correspondiente diseño, del trabajo efectuado por mí en relación a la película **Ama Lur** y que fue publicado por Filmoteca vasca⁶⁶, con ocasión de la celebración del 25 aniversario del estreno de tan emblemática película.

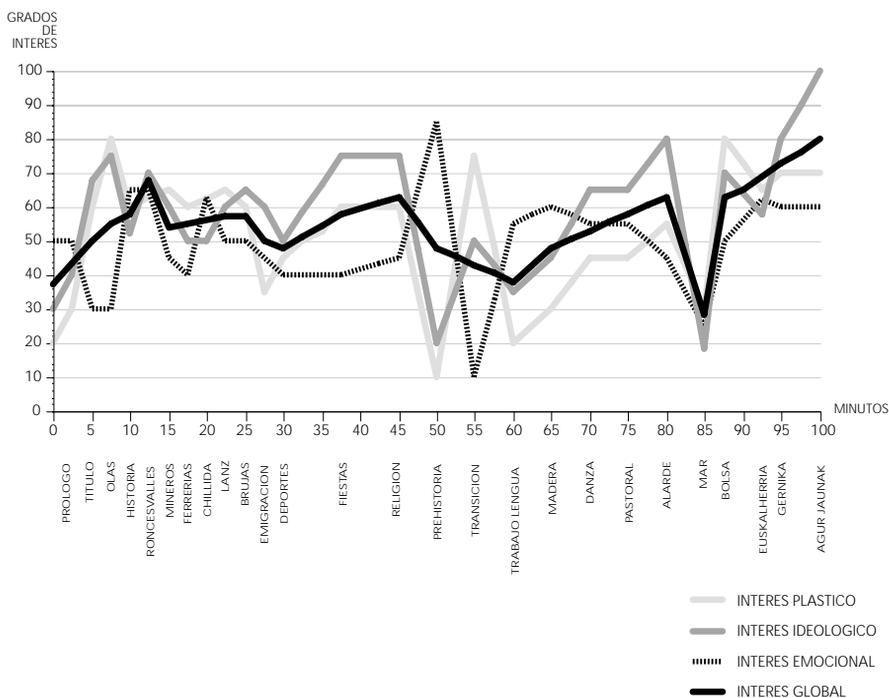
El deseo inicial era plasmar el grado de interés que la película ofrecía y eso a través de unas curvas que lo midieran y que dibujaran las grandes corrientes que recorrían la narración. Tratándose de una película de género documental, determinamos fijarnos en tres parámetros fundamentales.

66. Juan Miguel Gutiérrez : “Haritzaren Negua- Ama Lur y el País Vasco de los años 60” Pgs 130ss dentro de la obra colectiva del mismo título en edición coordinada por José M^o Unsain

Por un lado, reconocimos la atracción que ejercían las cualidades **plásticas** de las imágenes y sonidos representados; por otro, computábamos el interés **sentimental**, la capacidad de emocionar que cada secuencia planteaba y, finalmente, valorábamos el interés **ideológico**, la calidad, claridad y novedosidad de la información que el documental transmitía.

Con un procedimiento que los lectores de este libro conocen desde la primera parte, dibujaremos un **eje de coordenadas**: En abscisa, minutaremos el film, haciendo un breve enunciado de la línea temática de la secuencia correspondiente. En ordenada, un índice de valoración según los grados de interés que suscita tal secuencia en el espectador. Lógicamente, todas las secuencias no tienen índices similares en los tres parámetros indicados anteriormente por lo que será necesario calcular una media que determine el **interés global** de la secuencia.

Las consideraciones y la adjudicación de valores a cada uno de los aspectos señalados serán inevitablemente **subjetivos**, ya que no estamos ante una ciencia exacta, sino ante una disciplina humana con un margen de tolerancia en la medida, grande.



No pretendo sacar conclusiones definitivas del análisis de estas curvas, y mucho menos dar recetas que permitan diseñar una serie rítmica vasca a modo de fórmula invariable. Mi tarea se limita, desde el principio de este análisis, a indicar sugerentes **vías teóricas de interpretación**, con evidentes repercusiones en la **experimentación** y **praxis** cinematográfica.

2.2 El continuo Espacio-Tiempo

El Cine delimita el **Espacio** y estructura el **Tiempo**. Desde el punto de vista formal el film es una sucesión de **fragmentos de tiempo** y **fragmentos de espacio**. Estos dos parámetros fundamentales de la gramática y sintaxis cinematográfica serán los puntos nodales para nuestro acercamiento al estudio de la manera vasca de pensar el Cine.



Roberto Rosellini: "Paisà" (1946)

2.2.1 El Espacio

La especificidad espacial del Cine consiste en ofrecer un marco fijo en el interior de cuyos márgenes se desarrolla una acción poseedora de **dinámica** propia; ésta puede ser, bien **interna**, resultado de sus propias pulsiones dinámicas –por su encuadre, punto de vista, anchura de plano, relación entre lo realmente enmarcado y lo presentido “fuera de campo” etc.– bien **externa**, generada por los movimientos de personajes u objetos dentro del cuadro y por aquellos que desarrolla la propia cámara.

Según esta delimitación dinámica del espacio, podemos analizar la composición del encuadre cinematográfico de acuerdo a tres criterios:

- La **anchura**.
- El **punto de vista**.
- Los **movimientos**.

2.2.1.1 Anchura del Encuadre

Viene determinada por la **relación** que se establece **entre el tema principal** y las **circunstancias** que le rodean. Según sea mayor o menor la preeminencia de uno de los elementos con respecto al otro, la escala de encuadres acogerá una denominación específica. Vulgarizando y simplificando, la escala de planos establece la relación entre el personaje principal y su decorado –entendiendo este último término en el sentido amplio de “entorno”– bien sea natural o reconstruido.

A pesar de la abundante bibliografía que existe sobre el tema –en la que sorprende la disparidad de criterios para establecer una denominación de los diversos planos según su anchura– desde mi punto de vista de estudioso y dedicado a la realización cinematográfica, no considero necesario más que una clasificación que estableciera cuatro posibilidades en anchura:



Stanley Kubrick: "2001: La Odisea del Espacio" (1968). La combinación de una anchura de plano, en este caso un plano general, con la elección de un formato de encuadre amplio: Cinemascope 1 x 2'55 mt, permite desarrollos de tempo lento y de lectura reposada.

– Plano general

Determina una relación del decorado o circunstancias con el personaje o tema principal, en la que los **elementos circunstanciales** –aquellos que marcan lo general, lo amplio, lo que determina al tema principal– priman con respecto a éste. Potencia, por lo tanto, las grandes corrientes espaciales que recorren el plano y las especificaciones ambientales, apoyando –como regla general– el aspecto locativo de la narración, en el espacio y en el tiempo.

Si bien pudiera existir una tendencia a atribuir a la escala de planos una significación e intenciones psicológicas precisas, éstas dependen, en último término del realizador. El cine basa su dinámica narrativa en la sucesión de encuadres y es en ella, y solo en la relación de unos planos con otros, donde las interpretaciones psicológicas funcionan, dependiendo de la intencionalidad que el realizador establezca.



Jean Renoir: "Une partie de campagne" (1936). El primer plano supone, a veces, una postura moral ante la realidad que refleja: Permite adentrarse en el misterio de la persona más allá de la anécdota que lo justifica. Algunos cineastas de vanguardia: Renoir, Bergman, Dreyer, Casavetes, Dvoskin, Doillon, etc... han basado sus dinámicas narrativas en la exploración de esta anchura de encuadre.

– Primer plano

La relación entre el tema principal y elementos circunstanciales se decanta a favor del **tema principal**. El decorado, por su escasa presencia física, cede ante el personaje, centrándose exclusivamente en él.

Las reflexiones efectuadas en la primera parte sobre el dinamismo interno del encuadre en la Artes Plásticas se aplican perfectamente a la escala de planos que estamos analizando.

– Plano Medio y Plano Americano

Son los planos de la mitad de la escala. Mantienen una relación de **equilibrio** entre personaje y decorado, en la que ninguno de ambos elementos se decanta a favor del otro, pudiendo perfectamente su preponderancia oscilar entre ambos según los sutiles elementos con los que se armoniza la narración. La adjudicación de una u otra nomenclatura responde a la idoneidad del plano **Medio** para establecer relaciones de equilibrio con el decorado para una o dos personas, mientras que el **Americano** lleva a cabo esa misma función para grupos de personas.



Fritz Lang: *"M: El vampiro de Dusseldorf"* (1931). Los planos de la mitad de la escala son particularmente sugerentes en la creación de "tempo", ya que, por su propia composición, mantienen una relación dialéctica entre tema principal y circunstancias del mismo.

2.2.1.2 Punto de vista del Encuadre: Las Angulaciones

La cámara, o cualquier sistema de captación o fuente de imágenes, adopta para plasmar la realidad, una posición, un punto de vista, físico con respecto a ella. En la línea antropológica que caracteriza nuestro estudio, las angulaciones forman parte del encuadre y son complementarias a la anchura del mismo y, si bien en la escala de planos se insistía sobre la relación –en tamaño– entre tema principal y circunstancias que lo rodean, aquí nos centramos en el **punto de vista** desde donde se aborda el tema principal y sus circunstancias.



Tod Browning: *"Freaks"* (1932). El plano americano es adecuado para presentar grupos de personas en equilibrio con su decorado. Es así mismo el encuadre ideal para caracterizar a personajes colectivos. En este caso a los entrañables y, al mismo tiempo temibles, monstruos de *"Freaks"*.



Kenji Mizoguchi: *"El intendente Sansho"* (1954). Tanto en la obra de Mizoguchi como en la de Ozu, Imamura o Naruse -con temáticas radicalmente diferentes- notamos ciertas características (como la utilización del punto de vista "desde el tatami"; la inserción de los llamados "planos vacíos" que favorecen la reflexión; el uso del espacio "en 360°", en oposición al empleo del "180°", típico del cine europeo o americano, etc.) propias de su cultura de origen más allá de sus opciones autorales personales.

Según esta opción, vamos a dividir las angulaciones en tres grandes categorías:

– Angulaciones desde la vertical

Las variaciones verticales de angulación toman un punto de referencia que llamaremos, arbitrariamente, “normal”. Basándonos en conceptos de psicología o antropología antropocéntrica, la denominación de normal implica la colocación del dispositivo de captación o generación de imágenes a una altura centrada en la persona y, en ella, en lo que una mentalidad racionalista considera su parte más importante y noble: **la cabeza**. Colocada la cámara por encima de ella, captando la realidad desde un punto de vista situado encima –de arriba hacia abajo–: **Picado**. En el caso contrario, situada la cámara por debajo del ángulo normal –de abajo hacia arriba–: **Contrapicado**.

– Variaciones de Angulación según el Eje

Menos frecuente es la denominación que se aplica a las variaciones de angulación según el **eje de toma**, considerado éste como la línea virtual que une cámara y tema de filmación. Creo, sin embargo, que revisten tanta importancia como las ya consagradas en el sentido vertical.

Partiendo de la posición denominada “Normal” que capta al sujeto principal en una posición **frontal**, la cámara puede tomar diversas posturas o ángulos alrededor del eje principal: Por detrás o “**de espaldas**”; “**de perfil**”; en posición intermedia: “**escorzo**”, “**tres cuartos**”, etc.



Michelangelo Antonioni: “L'avventura” (1960). Un encuadre inhabitual, incluso proscrito por los “clásicos” tradicionales, como el de espaldas puede ser empleado, con grandes posibilidades expresivas, por cineastas de talento.

– Angulaciones desde la horizontal

Representan posibilidades de variación con respecto a la horizontal, siendo considerada como “normal” o “**equilibrada**” la posición que respeta la perfecta verticalidad de la persona ante la línea de horizonte y reseñando el **ángulo inclinado** –llamado “aberrante” según

algunos autores– como el punto de vista que no respeta las normas de horizontalidad expresadas en la definición precedente. La utilización de ángulos inclinados, frecuente en películas vanguardistas o experimentales, ha pasado como moda estética al mundo de la publicidad y, a través de ella, al mundo del lenguaje narrativo más moderno aplicado a productos estándares.

Estas clasificaciones que definen al encuadre se ven complementadas por los movimientos de cámara.

2.2.1.3 Movimientos

Al encuadre estático –dotado sin embargo de dinamismo interno– se le añade indisolublemente unido a él, la noción de movimiento externo, físico, bien sea de personajes dentro del encuadre, bien sea de la cámara sobre o en torno a ellos.



Theo Angelopoulos: *"El viaje de los Comediantes"* (1975). Decisión autoral, el empleo de movimientos de cámara, condiciona fuertemente la dinámica narrativa y su ritmo. Los largos y sofisticados travellings del autor griego son el vehículo para sus reflexiones sobre los cambios en el tiempo y en el espacio.

– Panorámica

La cámara efectúa un movimiento de **rotación alrededor de su eje**, en sentido **horizontal** o en sentido **vertical**. Desde el punto de vista narrativo tiene una utilidad fundamentalmente **descriptiva** aunque puede suponer implicaciones de **relación**. El hecho de incorporar no solo las **variaciones de encuadre** que supone el movimiento, sino también el parámetro de la **velo-**

idad hacen que, tanto la panorámica como el travelling, tengan una importancia capital en la especificación del ritmo y tempo del film.

– Travelling

La cámara se **desplaza** en el movimiento de travelling. Según la relación que el movimiento establezca entre la cámara y el tema principal, se pueden distinguir varios tipos:

– **Travelling hacia adelante**, también llamado “**de acercamiento**” o “**en profundidad**”: comienza en una visión de conjunto para ir aislando progresivamente de su entorno al tema principal.

– **Travelling hacia atrás**, también llamado “**de alejamiento**” o “**en retroceso**”: inicia en el tema principal para ir integrándolo progresivamente en su entorno.

Tanto los travellings de acercamiento, como los de alejamiento se realizan de manera progresiva, conjugando movimiento y velocidad. Reestablecen la misma dinámica de relación entre tema principal y entorno o circunstancias que analizábamos en el estudio de la Escala de Planos y están sujetos a las mismas reglas y consideraciones, en cuanto se refiere a sus implicaciones psicológicas o de significación.

– Travelling lateral

La cámara se desplaza con respecto al sujeto principal, bien sea **acompañándolo** en su eventual desplazamiento, bien sea **recorriéndolo** en un discurso paralelo, sin que se produzca variación de escala de acercamiento a él.

La narrativa cinematográfica casi nunca utiliza estos movimientos en estado puro, sino que los **combina** de manera armoniosa al servicio de la significación que el lenguaje exige;



Bernardo Bertolucci: “*El último emperador*” (1987). El plano-secuencia es un medio privilegiado y específicamente cinematográfico para superar la limitación del “encuadre-cache” - opuesto al “encuadre-cadre”, según la feliz nomenclatura de **André Bazin** para diferenciar el cine de la pintura-, que indica o sugiere lo situado “fuera de campo”, para colocarse en una situación de ubicuidad dentro de un respecto a la continuidad temporal

tanto más, cuanto que las nuevas tecnologías han hecho de los movimientos de cámara –que tanto costó dominar en los orígenes del cine– una moneda de utilización corriente, no mediatizada por las antiguas dificultades de manejo. Hoy en día, Grúas, Steadicams, estructuras de “cabeza caliente” y demás tecnologías sofisticadas establecen puntos de vista con respecto a la realidad muy alejados del considerado “normal”.

Este análisis del plano, considerado como unidad aislada, deberá complementarse con el estudio de la **continuidad espacial** que se desarrolla en el **montaje**; las reglas que hacen posible que la narración se desarrolle en continuidad (o en discontinuidad, previa conculcación de los mismos) según las tres uniones básicas de la sintaxis cinematográfica: **Raccord** de **mirada**, de **posición** y de **dirección**.

Otra consideración, igualmente importante en el análisis del continuo espacial es la relación que se establece a nivel narrativo e ideológico entre lo que está **“en campo”** y lo que está **“fuera de campo”**, entre la imagen o el sonido **“in”** y **“off”**, **“desde dentro”** y **“desde fuera”**. La citada relación condiciona una serie de posibilidades creativas, en las que se determina, de manera nítida, la personalidad de cada autor.

Estas reflexiones que preceden nos colocan ante los ojos uno de los aspectos más esenciales de la narrativa cinematográfica: El que relaciona, a nivel espacial primero y a nivel significativo posteriormente, pero indisolublemente unido a él, el **tema principal** y sus **circunstancias**; estableciendo la preminencia de uno de los parámetros con respecto al otro; determinando las relaciones que se anudan entre ellos. Regula, por consiguiente, la dinámica narrativa.

2.2.2 El Tiempo

La realización cinematográfica emplea la dimensión temporal en el desarrollo de sus mensajes. Más allá de la contabilidad en la duración de cada plano –aunque este parámetro tenga su importancia– el análisis de la dimensión temporal adquiere toda su potencialidad en el montaje, organizando –simultaneando esta operación con una similar que concierne al espacio– la **continuidad** o **discontinuidad** del tiempo a través de la sucesión de planos.

Distinguiremos –sin que ello suponga calificación alguna para ellas– dos actitudes fundamentales ante el tratamiento de la dimensión temporal en la narrativa cinematográfica; la dicotomía existente entre el “tiempo filmico” (la duración real del film) y el “tiempo diegético” (la duración de la historia narrada): **Respeto** y **Manipulación**.

2.2.2.1 Respeto a la continuidad temporal

Por medio de planos diferentes, el tiempo es transcrito en su estricta duración, respetando la sucesión temporal. Un ejemplo típico de este caso, son los planos en los que una persona habla y otra escucha restituyendo la integralidad de la situación y respetando la regla de unión o “Raccord” –en sus tres variantes ya citadas anteriormente–, en la dinámica del continuo espacio-tiempo, denominada **campo-contracampo**.

2.2.2.2 Manipulación del tiempo

Nada más corriente, en la literatura o el cine, que la manipulación del tiempo. La continuidad no es respetada en aras de consideraciones rítmicas –perfectamente asimiladas por

el espectador, cuando se realizan dentro de unas normas- hasta tal punto que pueden llegar a ser percibidas como más respetuosas con la noción subjetiva de paso del tiempo, que el estricto cumplimiento de la continuidad temporal.

La manipulación puede producirse de varias formas:

- Supresión del tiempo: Elipsis

Es la operación por la que una parte del tiempo es eliminado -sin que ello suponga merma en cuanto a la comprensión del desarrollo temporal de la narración- en función de un mayor control del ritmo narrativo. Esta figura -que tardó bastante tiempo en ser comprendida en los orígenes del cine, pero que hoy es moneda corriente- necesita ajustarse a unas leyes precisas para asegurar su correcta comprensión, entre las que citaremos: la presencia de un elemento que asegure la continuidad y la necesidad por parte del espectador de completar mentalmente el fragmento de tiempo sustraído.



Alain Resnais: "*Providencia*". (1976). Este cineasta ha sabido manejar con gran libertad de espíritu -y confianza en la comprensión de sus propuestas por parte del espectador- las más sofisticadas elipsis, que suponían continuas dislocaciones en la dimensión temporal.

Las elipsis pueden ser **instantáneas**, perfectamente definidas en el espacio y en el tiempo o **indefinidas**. Cuanto más indefinida sea una elipsis, más necesitará de elementos externos para su correcta comprensión. Así, una elipsis de varios años podría estar precedida por un letrero explicativo -"Tres años más tarde..."-, indicación de fecha, caída de hojas de un calendario, etc.-, en las opciones más simples y directas, o por sugerencias más sutiles que dependerían de la capacidad artística del director.

- Alargamiento del tiempo

Es la operación contraria a la elipsis. No solamente no se respeta la duración real sino que el tiempo se estira, prolonga, alarga, con finalidades estéticas o narrativas. Este alargamiento se puede producir bien sea por la utilización de procedimientos de montaje, que



Sergei Michail Einsenstein: *"Acorazado Potemkin"* (1925). Antes de la puesta a punto de trucajes que estiraban el tiempo como la cámara lenta -que cineastas como Sam Pekinpah emplearon con singular eficacia - el maestro soviético encontró en el montaje un medio privilegiado para manipular el tiempo, bien sea acortándolo, bien alargándolo.

repite planos, o que producen en continuidad acciones que en realidad son simultáneas o, fuera ya de los artificios de montaje, por la utilización de efectos especiales como **cámara lenta**, **cámara rápida** o **imagen congelada**.

- Dislocación del orden cronológico

Considerando como "normal" un orden en la progresión de secuencias que tomara como pauta el presente y, dentro de él, un discurrir del tiempo lógico según una cronología sucesiva, existen diversas manipulaciones de esta norma: la vuelta hacia atrás, al pasado o "**flashback**", intercalado en una continuidad de presente; el paso hacia adelante, hacia el futuro o "**flash-forward**", asimilado a la elipsis indefinida; la utilización en montaje de secuencias simultáneas según el "**montaje en paralelo**" etc.

Es clásico en análisis cinematográfico la manera creativa cómo realizadores de talento, enriqueciendo progresivamente las posibilidades expresivas del lenguaje, manipulan estas dimensiones en direcciones a veces imprevisibles. Esta dislocación de la realidad y la impresión estética que unas y otras opciones conllevan nos revelan la personalidad individual y su substrato de mentalidad popular que forman parte del bagaje intelectual que cada creador aporta.



Lars von Trier: *"Rompiendo las olas"* (1996). Dreyer fue capaz de desvelar lo espiritual a través de lo cotidiano, gracias a las singulares atmósferas que consiguió crear. Hoy en día, un cineasta como Lars von Trier logra un efecto similar valiéndose una dinámica plástica más moderna.

En este sentido reenvió a las consideraciones que se efectuaron, en este trabajo, sobre la gramática textual vasca y sobre la manera con que la literatura oral o escrita vasca organiza su dinámica textual y narrativa.

El conocer el encuadre, tiempo y ritmo exactos que necesitan un gesto, una mirada, una descripción, una sonrisa, una frase, un silencio, para lograr transmitir emoción y revelar lo más profundo del sentimiento de los personajes, en una palabra: conseguir *"atmósfera"*, es la gran apuesta que el creador debe efectuar a través de la manipulación, entre otros, de los parámetros espaciales y temporales de la sintaxis cinematográfica.

Esta creación de **tempo** deberá ser complementada por una **estructura sólida** que haga que el desarrollo del guión y de la historia coloque de manera clara sus elementos en un desarrollo armónico. Aunar ambos es el gran reto que plantea la consecución de toda obra de calidad. No olvidemos que las cualidades que determinan toda obra artística son la perfecta adecuación de los valores de **Inteligencia** (claridad, estructura sólida); **Sensibilidad** (emoción, implicación); **Estructura formal**, que implica adecuación de la forma al tema, al mensaje que se desea transmitir y que incluye entre sus elementos esenciales la elección del ritmo preciso. A través de ellos, el creador da testimonio de su ser personal y colectivo.

2.2.3 El Montaje

Es la operación en la que se conforma definitivamente todo el proceso de estructuración narrativa y dramática. Todos los mecanismos puestos en marcha durante la etapa de rodaje, encuentran en el montaje su sitio adecuado para el correcto desarrollo del continuo narrativo.

El montaje persigue una doble finalidad:

- **Ordenar** lógica y cronológicamente los parámetros de Espacio y Tiempo que constituyen la narración.
- Imprimir estilo, **ritmo**, tempo.

Esta doble finalidad primordial señala las dos grandes tendencias del montaje –que recubren, no solo opciones estilísticas, sino también éticas– con respecto a la postura del realizador ante la reconstrucción de la realidad que supone el hecho fílmico.

- **Montaje Sintético.** Pretende reproducir la realidad en “un solo plano”, desde un único y privilegiado punto de vista, respetando, asimismo la continuidad temporal.
- **Montaje Analítico.** Tiende a fragmentar la realidad, contemplándola simultáneamente o en continuidad desde diversos ángulos o momentos temporales.

O, utilizando otra nomenclatura:

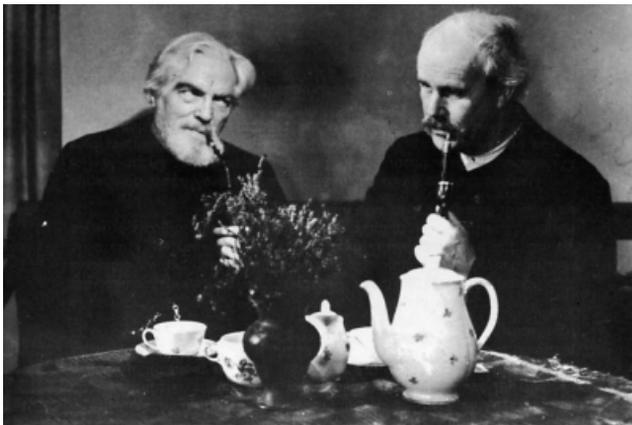
- **Montaje Continuo.** Respeta el tiempo o el espacio reales.
- **Montaje Discontinuo.** Fragmenta, disloca, desordena, la dimensión temporal o espacial.

La manera cómo espacio y tiempo se relacionan, con respecto a la continuidad o discontinuidad, puede dar lugar a múltiples combinaciones, que determinan el estilo narrativo escogido:

- Espacio Continuo - Tiempo Continuo
- Espacio Continuo - Tiempo Discontinuo
- Espacio Discontinuo - Tiempo Continuo
- Espacio Discontinuo - Tiempo Discontinuo.

Nos encontramos aquí en el meollo de la sintaxis narrativa cinematográfica específica; es el punto esencial al que deberían dirigirse todos nuestros afanes cara a la construcción de una manera vasca de narrar a través del cine.

Unido a las consideraciones espacio-temporales precedentes y formando parte asimismo de la más genuina sintaxis cinematográfica nos ocuparemos, a continuación, del tema de los encadenamientos en un doble aspecto: entre pequeñas unidades y entre secuencias.



Carl Theodor Dreyer: “Ordet” (1945). El punto de vista “único”, privilegiado, casi divino, desde el que abarcar toda la realidad ha sido objeto de búsqueda por parte de todos los cineastas del mundo. Todos ellos reconocen que es algo que sólo se adquiere con la experiencia, en la mayoría de los casos, solamente al final de una vida dedicada al cine: Kieslovski, Lang, Ford, Huston...

2.2.3.1 Encadenamiento entre planos: Raccord

La palabra "Raccord" ya ha aparecido en numerosas ocasiones aplicada al análisis de la continuidad espacio-temporal en la narración. Volvemos aquí a retomar el tema, esta vez desde el punto de vista de la plástica o de la estética del montaje. Distinguiremos dos tipos de raccord, o uniones dinámicas entre planos que, no lo olvidemos, ya poseen en su interior la estructura interna propia de la composición del encuadre. Serán, por lo tanto, sistemas de engarce entre dos "totalidades encuadradas".

– Raccords estáticos

La creación de ritmo –en el interior de la secuencia y entre secuencias diversas– está determinada por la manera cómo el cineasta une composiciones estáticas hasta lograr una composición global. Para conseguir este propósito los creadores han dispuesto, cara a su engarce en la unidad secuencial, de todos los elementos que componen el encuadre. Es tarea específica suya la correcta y armoniosa dosificación de todos ellos:

- Anchuras de planos y manera cómo se combinan
- Angulaciones diversas
- Estilo de iluminación y distribución en el encuadre de las masas luminicas
- Decoración y distribución de elementos en el espacio
- Tratamientos monocromáticos o coloreados
- Relaciones fotográficas entre lo nítido y lo desenfocado
- Relación entre lo colocado en "primer plano" del encuadre y lo que está al fondo del mismo.
- Estructuración de la perspectiva y profundidad de campo, etc.

La **composición** es, pues, el arte de organizar todos estos elementos del encuadre de tal manera que respondan a exigencias plásticas, expresivas y rítmicas.

Retomando los análisis de la historia del arte, desde los orígenes del cine se han atribuido **intenciones psicológicas** a los diversos tipos de composiciones. Así, citaremos –con todas las reservas que este tipo de clasificaciones conlleva– que composiciones donde abundan las líneas de fuerza **horizontales** sugieren calma y relajación, mientras que las **verticales** subrayan tensión, entusiasmo, exaltación; las **oblicuas**, inestabilidad, desasosiego y las **curvas**, armonía, equilibrio, etc.

Composiciones "en diagonal" introducen sentimientos de inquietud, pero mezclados con un cierto impulso vital. La formas "en pirá-



Federico Fellini: Autógrafo y diseño de vestuario para el personaje de "Gelsomina" en la película "La Strada" (1954). La composición en pirámide resultante, resalta la espiritualidad de la figura, en la línea del: "Bienaventurados los pobres de espíritu... cristiano.

mide" suponen estabilidad, sólido asentamiento y anclaje en la base terrenal, con una mayor o menor escapada hacia el cielo según la punta de la pirámide este más o menos afilada... Las composiciones **"en elipse"** muestran sobriedad y tranquilidad; **"en espiral"** dinamismo y fuerza arrolladora; **"en círculo"** determinismo e ineluctabilidad, etc.



Francois Truffaut: Composición en pirámide en este fotograma de *"L'enfant sauvage"* (1970).

– Raccords en el movimiento

Considera al movimiento como uno de los elementos esenciales para la construcción del Tiempo cinematográfico. La combinación de todos ellos tiene que tener en consideración tres parámetros fundamentales:

- La **dirección** del movimiento
- La **velocidad** del mismo
- La peculiar relación e **interacción** entre los **movimientos de cámara**, los generados por los **personajes** en el interior del encuadre y los propios de una **composición** en perpetuo cambio, debido a que los encuadres y su estructura cambian con los desplazamientos antes citados.

2.2.3.2 Encadenamiento entre secuencias

2.2.3.2.1 Figuras de montaje.

Dentro de lo que podríamos llamar el **montaje ideológico**, podemos distinguir varias formas o **modos de expresión** que han sido empleados en la historia del cine. Cineastas tan dotados intelectual y experimentalmente como los primitivos rusos los definieron, con propiedad y detalle, desde los inicios del nuevo arte. No citaré más que algunos, consciente de que su lista no se limita a los estudiados en las obras de Einsenstein, Vertov o Kouleshov, sino que

está en perpetua creación hoy. Como veremos en el estudio que seguirá sobre las transiciones, más allá de las opciones individuales, la lista revela profundas pulsiones colectivas:

- **Montaje en paralelo.** Muestra, en alternancia, dos acciones simultáneas y ligadas entre ellas, que se desarrollan en lugares diferentes. En la variantes llamadas **Montaje convergente** y **divergente** las acciones en lugar de mostrarse estrictamente paralelas, efectúan un movimiento convergente o divergente que tiende a unir o disgregar personajes y acciones en su conclusión.
- **Montaje por analogía.** Marca una relación o correspondencia entre dos escenas similares aunque, en realidad, no exista un nexo firme entre ellas.
- **Montaje por antítesis:** Lo contrario de la precedente. La unión se efectúa por la contraposición entre dos situaciones que transmiten contenidos opuestos.
- **Montaje por leitmotiv.** Una imagen o sonido recurrente que, funcionando a manera de pulsación periódica, une las diferentes secuencias con un nexo común.
- **Montaje por atracciones.** Particularmente creativo, el montaje por atracciones consiste en producir de la unión de dos imágenes –cada una de ellas con su particular carga significativa– una impresión diferente de las precedentes

Así, las imágenes de la máquina para fabricar mantequilla de “**Lo viejo y lo nuevo**” (1929) de **Eisenstein** en las que –en medio de planos de campesinos expectantes y de insertos sobre la máquina girando– introduce, sin que aparentemente tenga relación con planos precedentes, varios chorros de agua que se elevan majestuosos. La impresión global es de exaltación, de subida exultante, de explosión de entusiasmo.

Sensación que no estaba en las dos series de planos que formaban originariamente la secuencia.



Andrei Tarkovski: “*Andrei Rublov*” (1967). En el caso del cine, que se extiende en el tiempo y el espacio, la composición no solo se encuentra en el caso del fotograma aislado - imagen instantánea, no dotada de movimiento externo- sino que abarca a toda la duración del **plano**, la **escena**, la **secuencia** o la **obra completa**.

2.2.3.2.2 Transiciones

El encadenamiento entre dos secuencias puede emplear la imagen del último plano de una para, estableciendo una relación con el primero de la siguiente, conseguir un punto de

unión con la secuencia que le sigue. Es la figura denominada: **Transición**, que plantea, a nivel estilístico y rítmico, posibilidades interesantes, en lo que respecta al análisis que estamos realizando.

Desearía distinguir dentro de las transiciones lo que yo llamaría –adaptando un símil literario–: Los **Signos de Puntuación**, para diferenciarlos de las **Transiciones ideológicas** que serán el punto central del estudio que seguirá.

– Signos de Puntuación

Marcan la manera –en principio sin connotaciones ideológicas o significativas– cómo se cohesionan los planos unos con otros.

- La unión puede ser **por corte**. Estática o en movimiento, pero siempre de manera brusca.
- **Por fundido**. La aparición o desaparición del plano no se realiza de modo brusco sino progresivo. En el **Fundido de apertura** la imagen surge del negro o de cualquier otro color para ir apareciendo gradualmente. La operación contraria es el fundido que hace desaparecer la imagen:

Fundido de cierre. En el caso de que la aparición o desaparición se realice combinando dos planos de imagen, el fundido recibe el nombre de **Encadenado** y representa una modalidad de transición suave en la que se produce una **Sobreimpresión** –pervivencia simultánea de los dos planos que la componen– en la que uno va progresivamente desapareciendo mientras que el otro aparece dando la impresión plástica de “disolución” de uno en el otro.

La velocidad de aparición y desaparición de los planos que lo componen y el peculiar encuadre –fugaz en el tiempo– que se genera en el momento en que ambas imágenes se encuentran en este proceso, tiene gran importancia plástica.

- **Por Cortinilla**. Gracias a los **Efectos especiales**, la transición puede efectuarse de formas variadas, en las que las nuevas tecnologías están imprimiendo una impronta estilística específica (Mosaicos, Volteos, Desenfoques, Enmarques, Chroma Key, etc...)

– Transiciones ideológicas

Asimiladas a las figuras de montaje, pero aplicadas a bloques más pequeños, tienen una importancia capital porque constituyen un elemento particularmente determinante en la ligazón, no solo plástica sino ideológica, entre secuencias, con la influencia que esto supone en la creación del “**Tempo**” o ritmo interno de la obra global.

En la primera parte de nuestro estudio hicimos alusión a la peculiar forma con que la literatura popular vasca organizaba las Transiciones ideológicas. No existen, como lo hemos constatado crudamente, demasiados ejemplos en los que cineastas vascos hayan experimentado sobre el empleo de técnicas narrativas, o elementos de estilo vascos, aplicados al lenguaje cinematográfico. Sin embargo, los autores **Fernando Larruquert** y **Néstor Basterretxea** hicieron un intento de estructurar las transiciones de “**Ama Lur**” según las técni-

cas citadas. Nos vamos a detener en el estudio de las mismas tal y como aparecen en la mítica película⁶⁷.

Estrenada el 10 de Julio de 1.968, la película "Ama Lur" tuvo un impacto excepcional en la sociedad vasca, ya que supuso un revulsivo radical en el tratamiento de las reivindicaciones políticas del hecho cultural vasco, en una época en que tales manifestaciones estaban radicalmente prohibidas. Todos los cineastas del país la recordamos como una "Muga" (su productora fue curiosamente, **Frontera Films**) que marcó un punto de inflexión en la actitud de los cineastas vascos ante el compromiso político. Pocos la recuerdan, sin embargo, como un intento de elaborar un cine vasco desde premisas nuevas, frescas, auténtica y profundamente vascas.

Desgraciadamente el proceso innovador inaugurado por ella no tuvo continuadores y, exceptuando alguna producción aislada, nadie ha investigado en los senderos que abrió.

A primera vista, un análisis estructural de la película revela una serie de incoherencias y aparente desorden. Nadie fue capaz de negarle un gran poder emotivo de arrastre y convencimiento, ya que los mecanismos dirigidos a motivar la sensibilidad funcionaban a la perfección. Por el contrario, los encaminados a potenciar la inteligencia, la claridad y el orden argumentativo, aparecían aparentemente como menos definidos y claros, sobre todo cuando se ponían en comparación con los documentales al uso en la época.

Recorriendo la historia del cine documental nos encontramos con que éste había tenido siempre una línea lógica que determinaba su estructura narrativa, organizada en uno u otro caso, según diversos criterios:

1. Estructura cronológica

El primer hilo conductor que se estableció para determinar un orden fue el cronológico: seguir paso a paso una historia, un pueblo, una persona, a través de los cambios provocados por el paso del tiempo. El modelo acuñado por **Walter Ruttmann** en "Berlin, die Sinfonie der Grosstadt" ("Berlín, sinfonía de una gran



Robert Flaherty: "Nanuk" (1922)

67. Recomiendo el visionado de la película, en su versión cinematográfica o, en su defecto, por medio del video editado por la Filmoteca Vasca, completado por el análisis plano a plano que de ella hice en el libro "Haritzaren Negua: Ama Lur y el País Vasco de los años 60". Edición al cuidado de **José María Unsain** con estudios de **Juan Miguel Gutiérrez**, **Gurutz Jáuregui** y **Felix Marañá**. Ed. Euskadiko Filmategia-Fimoteca Vasca. Donostia, 1.993.

ciudad"-1.928) o por **Robert J. Flaherty** en "Nanook of the North" ("Nanuk, el esquimal"-1.921) o "The Mann of Aran", ha tenido innumerables seguidores. En el País Vasco, una cinta como "Sinfonía Vasca" (1.936) del operador alemán **Trotz Tichauhuer** seguía miméticamente este camino, incluso en su título.



Maurice Champreux: "Au Pays des Basques". (1930).

2. Estructura espacial

Es similar a la estructura cronológica, pero tomando la dimensión espacial como hilo conductor del ordenamiento. En ella, el documental se articula a partir de diferentes localizaciones que forman el hilo conductor para determinar las diferentes partes en que se divide el film. Son ejemplos de esta estructura aquellos documentales que recorren un país parándose en cada una de las regiones representadas, circulando por las riberas de un río, describiendo las etapas de un viaje, etc. En la historia del cine vasco, "Au Pays des Basques" de **Maurice Champreux** (1.930), primer documento cinematográfico donde se escucha el euskara, es una muestra de esta tendencia.

3. Estructura temática

La presencia de temas fuertes, básicos, forma la línea maestra del documental: La vida, el amor, la muerte, el trabajo, ya sea en documentos monográficos o en politemáticos, pueden constituir los puntos culminantes que, a modo de capítu-



Fernando Larruquert: "Euskal Herri-Musika" (1978).

los, formen la columna vertebral de la obra. “Euskal Herri-Musika” de Fernando Larruquert, (1.978) es una muestra de esta actitud.



Joris Ivens: “El pueblo y sus fusiles”. (1966).

4. Estructura temática ideológica

Considerada como una variante de la anterior, toma –como punto de partida e hilo conductor– una idea madre, que entroniza como tesis que conviene mostrar, defender o denostar. Experimentos como los de Leni Riefenstahl en “El poder de la Voluntad” o los del soviético Dziga Vertov en “La Sexta parte del Mundo” (1.926) o del holandés Yoris Ivens, defienden, sus respectivas concepciones políticas. En Euskadi, cintas como “Guernika” de Nemesio Manuel Sobrevila (1.937) o “Euzkadi” de Teodoro Erandorena (1.933) son los ejemplos más claros de la época.

5. Estructura poética

Rompe con la lógica racional, en el sentido citado precedentemente, para adentrarse por los caminos más libres de una estructura que vamos a denominar **poética**. En ella, las relaciones no se efectúan de forma transcendente (de causa a efecto; de todo a parte; de idea a idea) sino más bien “**de forma sensible a forma sensible**”.

“Ama Lur”, en los titubeos del comienzo pudo tomar una forma clásica de ordenamiento cronológico o temático:

- Ordenamiento según el paso de las cuatro estaciones
- Estructura temática a partir de los cuatro elementos primigenios (según la cosmología presocrática de Empédocles): Fuego, Aire, Agua, Tierra; con el añadido –según la clasificación oriental– de la Madera;
- Organización alrededor de temas-fuente como el hierro, las fiestas, la muerte, etc.

De ello quedan abundantes vestigios, no solo en el guión previo que, a efectos de censura se envió al ministerio español, sino también en la propia cinta.

Supo, sin embargo, vencer la tentación de la lógica cartesiana, para adentrarse en el mundo más arriesgado pero más sugerente de la **estructura poética**. Con ello consiguió, no solo aunar ciertas técnicas de la más arcaizante literatura popular vasca, sino también sintonizar con los experimentos más avanzados y menos contaminados de las artes audiovisuales.

Detengámonos en algunas de sus características:

– La técnica del “**Atzekotz Aurrera**” (De atrás hacia adelante) tan querida por los Bertsolariak está presente en la génesis del film. **Fernando Larraquert** narró a este cronista una charla que mantuvo con el pastor-bertsolari **Fernando Aire**, inolvidable “**Xalbador**”: *“Cuando me han señalado un tema, dispongo de pocos segundos para improvisar. Primero se me ocurre el final y dentro de él la rima con la que finaliza la última palabra. Más tarde pienso cómo comenzaré. Muchas veces recojo alguna idea que el contrincante ha dejado en su intervención y la empleo como pie de apoyo. Comienzo a cantar, sin más. El medio no lo he pensado todavía, pero no me preocupa. Voy encadenando frases, casi sin saber cómo, y el bertso llega, inexorablemente, al final que tenía previsto”*.

“**Ama Lur**” está construida de esta manera. Desde la gestación misma del proyecto, **Néstor Basterretxea** y **Fernando Larraquert** tuvieron claro que el tema **Gernika** –sus fueros– el juramento de los reyes españoles, el árbol como símbolo de la independencia vasca, etc., tenía que ser el punto de llegada hacia el que había que dirigirse. Hacia esa singladura encaminaron las argumentaciones, guiños, sensaciones, juegos y símbolos que componen el film.

Ya en el prólogo, antes de los títulos de crédito, esboza los temas del final, de forma menos explícita, más tibia y ambigua. La parte central no es más que el desarrollo del tema presentado al comienzo: somos vascos, formamos parte de un pueblo singular, con costumbres y lengua bien definidas. Pero ¿qué es eso de “Pueblo singular”, que se ha anunciado como postulado?. El final retoma el punto de partida, enriquecido con la parte mediana, y saca la conclusión a la que se quería llegar. Conscientes, por inteligencia y sensibilidad, de nuestra condición de vascos, afirmamos la voluntad de exigir que se respete nuestro derecho a la singularidad.

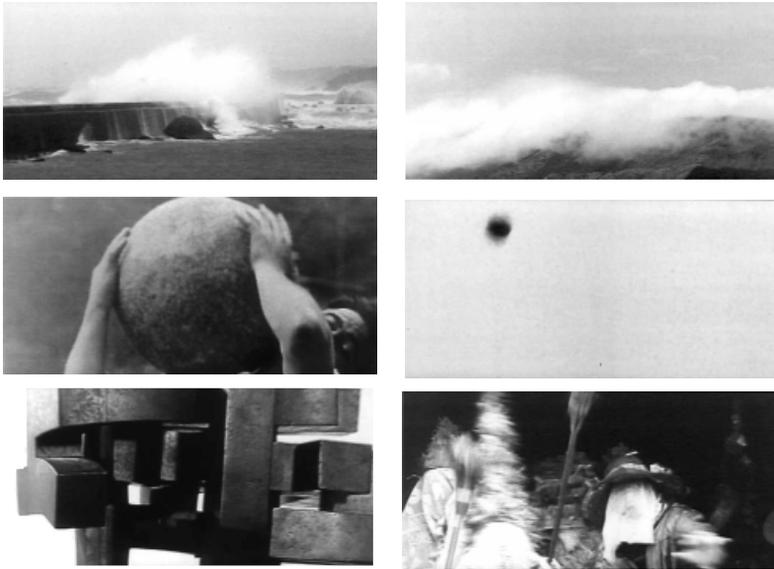
– Otra técnica de literatura oral utilizada en la construcción de “**Ama Lur**” es la ya citada de utilización de la **lógica poética** en los encadenamientos o **Transiciones**, propia de las **Kopla Zaharrak**.

Recordemos –invitando al lector a que se refiera al estudio, en profundidad, efectuado en la primera parte– que el peculiar estilo de los encadenamientos en las **Kopla Zaharrak**, rechazaba una relación puramente racional o de orden transcendental, para centrarse en la relación, no de idea a idea, sino de imagen a imagen, **de impresión sensible a impresión sensible**. Es la **lógica poética**, aquella que funciona por relaciones sensibles, por conexiones y asideros perceptibles a la sola imaginación y a los sentidos. Es un “saltar de rama en rama”, al abrigo y amparo de relaciones no intelectuales sino sensibles.

El enunciado de estas definiciones subraya la sorprendente modernidad audiovisual de esta técnica primitiva. Es evidente que encantó a unos autores tan abiertos a la modernidad como Fernando y Néstor:

- Un espigón marino, con una ola explotando en su extremo se convierte en una cadena montañosa con su cresta coronada de niebla que, a su vez, se transforma en un Alto Horno chisporroteante.
- Ventanas cuyas líneas verticales enlazan paisajes donde predominan árboles en pie.

- Pase del tema mineros al tema muerte, por simple relación sensible.
- Una piedra esférica de Harrijasotzaille (Levantador de piedras) que se transforma en la pelota de un pelotari.
- Negros pliegues o recovecos de esculturas y cuevas o graneros oscuros desde donde salen los ejecutantes de danzas del Carnaval.
- Remeros agotados y niños jugando entre las olas.
- Sol reflejado en estanques salinos translúcidos y sol intentando desgarrar el velo de brumas.
- Golpes de la gubia artesana sobre la madera y sonos de txalaparta ...



Fotogramas de "Ama Lur" (1968).

Y un largo etcétera –que invito de nuevo a descubrir y degustar en el visionado del film– a través del que podemos vislumbrar cómo **Ama Lur**, más allá de las opiniones que la tildaron de producto desordenado y anárquico, transmitía una lógica profundamente vasca y, lo que es más curioso, una lógica cinematográfica de sorprendente modernidad.

Mi no disimulado entusiasmo por esta obra no debe hacernos perder la perspectiva ante un posible juicio que pudiera calificarla de obra perfecta y redonda (su tono grandilocuente y el empleo de la música en la banda sonora son sus puntos más débiles). "**Ama Lur**" es una obra viva y compleja, a veces con algunas incoherencias o faltas de rigor en el momento de llevar a la práctica los propósitos iniciales, pero que guarda, todavía hoy, el gran mérito de efectuar una aproximación al hecho cinematográfico desde unas perspectivas vascas y plantea, a todo el que se acerque a ella sin prejuicios, el grave problema de pérdida de identidad cultural que tenemos los cineastas de esta tierra.

2.2.4 La paleta sonora

Empleo un símil pictórico para describir la utilización del sonido en el todo unitario (Imagen y Sonido) que conforma la obra audiovisual. Es, sin embargo, la comparación que define con mayor precisión cómo, lejos de ser un parámetro simple y monolítico, el sonido está lleno de matices y coloraturas, de hermosa y rica complejidad.

Hasta la aparición del “merchandising” que ha sobrevalorado como producto comercial la música del film –aislada incluso del que debiera ser su soporte natural e inseparable, la imagen– el sonido fue, y en gran medida lo es todavía hoy, desde siempre, el “**pariente pobre**” subordinado a la imagen.

Serán, sin embargo, los cineastas de talento los que comprenderán que el sonido no solo es un acompañante más o menos privilegiado de la imagen, sino que su rango es de categoría similar y mantiene con la imagen una **relación dialéctica**.

Los pioneros del cine, en un momento en que la tecnología no permitía un sonido síncrono, intentaron por todos los medios paliar estas carencias por diversos métodos. Algunos, los más primitivos, recurrieron a la presencia de “Narradores” o Intérpretes musicales. Otros imaginaron métodos más sofisticados, como la utilización de la sugerencia sonora de la que habla **Eisenstein** en sus “**Montajes Tonales**”, en los que la imagen era montada según atmósferas o tempos musicales que, aunque no fueran físicamente escuchados, eran sugeridos a través del ritmo de las imágenes. Todos orientaron el estilo interpretativo de los actores hacia un expresionismo que sugiriera que la imagen generaba sonido y éste era escuchado.

Vamos a intentar comprender mejor el fenómeno sonoro en el Cine. Para ello partiremos del momento en que, superadas las barreras tecnológicas que lo impedían, el cine pudo acceder al registro y reproducción sonoras liberándose así de la servidumbre que suponía, en lo que respecta a la planificación, la necesidad de restituir en imagen la dimensión que faltaba.

2.2.4.1 La materia sonora

La percepción del sonido se realiza de manera global después de las sabias dosificaciones de los diversos elementos que lo integran (volumen, timbre, combinación de frecuencias, planos sonoros ...) resultado de las decisiones creativas de un realizador y llevadas a cabo por un equipo específico, altamente especializado.

El sonido mantiene, tanto en lo que concierne a las características físicas como de percepción fisio-psicológica, sus propiedades de **Intensidad** (Amplitud, Volumen), **Altura Sonora** (Frecuencia, Graves o Agudos) y **Timbre** (Color sonoro, coloratura).

Dejando de lado los componentes físicos antes citados –que son parte integrante de toda emisión y percepción sonora– nos detendremos, a continuación, en un análisis de los elementos significativos, que intervienen en la elaboración de la banda sonora, los componentes de lo que denominaremos la “**Paleta Sonora**”.

Ésta se compone de los siguientes elementos:

- **Palabra**, en forma de monólogo o diálogo.
- **Ruidos**, ambiente.
- **Efectos** especiales, musicales o ruidos.
- **Música**, en forma de composición musical.
- **Silencio**.



Robert Bresson: *"Mouchette"* (1966). La importancia adjudicada al sonido en las películas de Bresson, hace que éste y no la imagen sea el verdadero motor, tanto de la linealidad de la narración, como de su ritmo.

Una primera gran distinción separa el sonido procedente del propio encuadre de imagen o **Sonido "IN"** y aquél cuya procedencia no es percibida en el encuadre o **Sonido "OFF"**.

– **Sonido "IN" (desde dentro)**

El que surge directamente de lo que vemos en la imagen. Tiene su origen en la narración y sus fuentes se perciben claramente en la pantalla: unas personas que dialogan en el cuadro, los ruidos expresivos que allá se generan, el peculiar ruido de fondo, ambiente o color sonoro (Reverberación, Eco, y otros) del decorado, silencio, etc. Este sonido puede a su vez dividirse en **Sonido Síncrono Directo** (cuando vemos claramente la fuente que lo emite: personaje que habla encuadrado de frente) y **Sonido Síncrono Indirecto** (personaje de espaldas que responde)



Jacques Doillon: *"Ponette"* (1996). El "Plano sonoro" permite un acercamiento sensorial a la proximidad sonora. La adecuación de ésta al sentimiento que se desea transmitir será componente esencial de la idiosincrasia de cada pueblo. Por poner un ejemplo, algunos pueblos sólo conciben, en su lenguaje comunicativo un cierto tono o volumen de voz, otros, consideran una extravagancia el susurro, otros las inflexiones cantarinas, etc.

– Sonido “OFF” (desde fuera)

No tiene justificación desde la realidad que se percibe en el plano. Son sonidos artificialmente añadidos a aquellos “in” que ya lo poblaban: voz del narrador; ruidos que se generan en un espacio fuera del encuadre; músicas no provenientes de una fuente musical presente en escena; efectos especiales añadidos; silencio expresivo, etc.

Por regla general, el sonido “in” tiende a ser testigo de la realidad sin manipulación específica (aunque para crear esta impresión de “respeto a la realidad” sea necesario manipular), mientras que el “off” se emplea habitualmente para subrayar, exagerar y manipular la realidad. No aplico ningún juicio de valor, positivo o peyorativo a una u otra opción, ya que, como todos aceptamos, tanto la noción de manipulación en cine, como la relación objetividad-subjetividad, implican mecanismos muy complejos, exentos “a priori”, en sí mismos, de toda valoración moral o estética.

En lo que se refiere a la técnica, el Sonido IN se crea por regla general, hoy en día, a través del **Sonido Directo**, aunque todavía sigue utilizándose el sistema de grabar sonido de referencia, cara a un posterior doblaje. Si bien en cuanto a la estética tiene su importancia y algunos autores lo defienden, con razón, como actitud moral básica en su concepción del cine como reflejo de la realidad, tal distinción entre sonido directo y sonido reconstruido en estudio es cada vez más difícil de discernir y valorar.

Sonidos IN y Sonidos OFF van a colocarse en varios canales, en sincronismo con la imagen. La tarea del Técnico de Sonido y del Realizador consistirá en dosificar cada uno de ellos.

En la dinámica que plantea esta dosificación, se basan no pocas de las innovaciones en el lenguaje cinematográfico más moderno. Cineastas de talento como **Bresson**, **Angelopoulos**, **Bergman**, **Resnais**, **Dreyer**, **Delvaux**, **Welles**, **Kaurismaki**, etc. han basado buena parte de sus películas en una utilización inteligente de la relación “dentro y fuera” del sonido en el encuadre. Es así mismo una de las claves para discernir estilos artísticos, dependientes tanto de la personalidad de cada autor, como de su telón de fondo popular en que su creación personal se enmarca.

Similar a la reflexión que hicimos con respecto a la diferente escala de planos en la imagen enmarcada, el sonido efectúa un nivel de relación entre la “**presencia**” del tema principal y los ambientes donde éste se coloca. Así distinguiremos para el sonido los **planos: Alejado, Medio y Cercano**.

2.2.4.2 Relaciones entre Imagen y Sonido

1. Conjunción:

– Imagen y Sonido van, ambos, en la misma dirección. Son indisolubles, ya que, con toda naturalidad, el uno indica lo que el otro expresa y viceversa:

Es el caso de la **conjunción realista** que se produce en el Sonido IN en el que tanto imagen y sonido coinciden.

– La **conjunción** puede ser también **emocional** ya que las potencias sensibles, sugeridas por sonido e imágenes coincidentes, se ven apoyadas por sonidos “off” que van en la misma dirección. Un caso típico de esta conjunción emocional es la utilización de música para subrayar ciertas situaciones.

La utilización de sonidos "off" con capacidad de sugerencia emocional, tan empleados en cine, es, en algunas ocasiones, un recurso excesivamente facilón, que contrasta con las escasas ocasiones en que su empleo es verdaderamente creador.



Jean Pierre Melville: "*Le Samouraï*" (1967). La compleja trama de sonidos suaves y algodinosos que envuelven al personaje del asesino a sueldo, contribuyen a acrecentar la impresión de inmensa soledad, casi mitológica, que rodea al personaje.

2. Disyunción:

Imagen y Sonido van en direcciones opuestas, sugiriendo relaciones contrapuestas entre ellos.

En esta categoría conviene distinguir aquellos cuya relación es francamente opuesta y aquellos que sólo lo son, aparentemente.

– Relación de **oposición**: La banda sonora expresa otra cosa que lo que la imagen representa. Esto puede tener un doble efecto:

- **refuerza** la imagen por contraposición (música alegre sobre imagen triste; niño muerto sobre cantos alegres de juegos infantiles...)
- **destruye** totalmente la imagen entrando en el dominio del absurdo o "non sens", tan en boga en época surrealista.

– La relación de disyunción puede encubrir, sin embargo, una **oposición aparente** o, al menos, descubrir una relación de conjunción no visible a primera vista.

Es el caso de la **relación simbólica**, en la que la conexión no se efectúa a un primer nivel inmediato, sino a un nivel segundo o simbólico.

Veamos un ejemplo simple:

Imagen: Conejo, surcando veloz un prado.

Sonido: Tren lanzado a plena marcha.

Sugerencia: Sensación de velocidad pura.

2.2.5 Otros Aspectos

Cerramos aquí el análisis del fenómeno fílmico, considerado en sí mismo, en sus aspectos más genuinos y esenciales, desligados de toda consideración práctica que pudiera unirlos a una escuela, época o característica autoral. A nadie se le escapa, sin embargo, que podríamos prolongar estas reflexiones introduciendo consideraciones sobre los siguientes elementos presentes en toda textura fílmica:

- Ambientación del espacio a través del diseño de **decorados**
- **Iluminación** o tratamiento del **color** como determinantes de la creación de atmósferas
- Caracterización de los personajes gracias al **vestuario**, **maquillaje**, **peluquería**
- Estilo interpretativo de los **actores** (sugiero, en este sentido, profundizar en estudios sobre las características psico-sociológicas del vasco: cómo se relaciona con los otros; sus claves de humor; sus valores en cuanto a sexualidad; hábitos alimenticios; aficiones; juegos; deportes; principios filosóficos que rigen su vida, etc., abordadas en la primera parte de este libro, en el estudio de las Artes Gestuales)
- Elección o creación de **música** para la banda sonora, etc.

Todos estos componentes de la narrativa cinematográfica son elementos esenciales sin los cuales el discurso fílmico no tendría lugar, pero **no** son elementos **específicos** de este lenguaje. Es por ello que su correcta colocación en la dinámica expresiva que plantea el film, responde más a una adecuación a las características narrativas externas de la historia y a la necesidad de crear atmósfera, que a las pulsiones más profundas, creadoras de ritmo interno, que plantean los otros elementos específicos de la gramática y sintaxis cinematográfica, analizados en las páginas precedentes.

No olvidemos, sin embargo, la importancia que puede tener la correcta utilización de estos parámetros circunstanciales. A modo de recuerdo, reenvío en este sentido a la primera parte de nuestro estudio y, en ella, a las reflexiones sobre el tratamiento del **color** en la mentalidad tradicional vasca; el dinamismo interno vasco en las **composiciones decorativas**; el **estilo gestual** según los roles sociales y de representación, etc. Un cineasta preocupado por el tema sacará de dichas consideraciones motivos de reflexión cara a la práctica cinematográfica.

Un vestuario adecuado a la persona y época; un estilo de interpretación acorde con las características personales y sociales del personaje; un decorado documentado y



Victor Erice: "El espíritu de la colmena" (1973). El ambiente lumínico -tratamiento del color y de las sombras- determina la peculiar atmósfera que recorre esta película. Luis Cuadrado, su director de fotografía, describía de esta manera a Fernando Larruquert sus relaciones con la luz: "La luz no se ve, se huele. La luz de Levante es "zas", la de Castilla "chas", la vuestra es maternal, es una luz de útero". (Declaraciones recogidas en 1983 por Santos Zunzunegi en "El cine en el País Vasco" pg 232.)



Etham y Joel Coen: *"Fargo"* (1995). Bien utilizar decorados, vestuarios, ambientes luminicos, maquillaje, etc... es esencial para que el mensaje se ubique en la época correcta. A partir de esta justeza de tono se edificará la narración con su tempo específico.

plasmado fielmente, etc. pueden perfectamente ser determinantes de una época, lugar, y personalidad personal y colectiva. A veces, conformarán las **señas de identidad** más aparentes para determinar que una película sea considerada propia de una cultura o de otra. No me cabe la menor duda, sin embargo, que son sus signos más superficiales y que, si sólo nos fijáramos en ellos, terminarían por decantarnos en favor de las posturas folkloristas que priman un cine superficialmente nacionalista, obsoleto y anclado en el pasado.

Decir que una película es japonesa porque aparece el monte Fujiyama con su cima nevada y porque sus protagonistas tienen los ojos rasgados, es reducir su condición nacional a los rasgos y tópicos más superficiales –aunque auténticos– olvidando el ritmo interno, el **Tempo** propiamente japonés que gente como Ozu, Mizoguchi, Naruse o Kurosawa han sabido dar a sus historias y ambientaciones, más allá de sus características personales de autor.

En este sentido, y retomando el hilo central de nuestro estudio, vamos a recordar una vez más, las principales características del vasco ante los ritmos narrativos que ya fueron analizadas en la primera parte. De este recuerdo surgirán sugerencias de actuación en el diseño narrativo y estético directamente ligadas al hecho cinematográfico vasco, determinando a niveles profundos el tantas veces repetido desde estas líneas, **Ritmo interno** o **Tempo vasco**.



Yasujiro Ozu: *"Tokio monogatari"* (1953). Los elementos de diseño o decorado pueden ir más allá de la simple representación naturalista o realista de lo cotidiano, erigiéndose, por su propia composición, en elementos de estilo marcantes de una personalidad autoral. En esta ilustración, el paso del tren a vapor por entre las casas del barrio portuario de Onomichi, dibuja en la pantalla -"hoja de papel", "página en blanco"- una auténtico trazo caligráfico de clara inspiración tradicional japonesa.

- 1- **Tendencia a la síntesis:** A no separar tema principal y circunstancias que lo rodean.
- 2- Tendencia a subrayar con elementos visibles y audibles las **temáticas activas** en contraposición a las **reflexivas** o **interiorizantes**.
- 3- Sutiles cambios de orden de narración entre las **circunstancias positivas y negativas**.
- 4- Tendencia a narrar en primer lugar las **circunstancias** para ir después a centrarnos en el **tema** que las provoca. El camino se realiza **de lo general a lo particular, de continente a contenido**.
- 5- Tendencia a colocar el tema importante que se desea subrayar hacia el **final de la narración**.
- 6- **Círculo** y **composiciones circulares** en el diseño estético y narrativo.
- 7- El círculo no es figura estática e inmutable. Genera un dinamismo que le lleva a **replegar, interiorizar en su centro, las fuerzas que recoge del exterior**.
- 8- En el dinamismo que genera la rotación, vemos una tendencia del vasco a **girar de derecha a izquierda**, en sentido contrario a las agujas del reloj.
- 9- **Austeridad** y preeminencia del **Signo**, y éste estilizado, sobre la imaginería. **Sobriedad** en las posibilidades de variación.
- 10- **"Gravitas"** y gusto por el **tono menor**, en algunas ocasiones o **vitalismo** exacerbado, en otras.
- 11- Tendencia a primar estéticamente los momentos débiles o de **"hueco"** sobre los fuertes o de **"cresta"**.



Yilmaz Guney: "Yol" (1981). Encarcelado por sus ideas políticas, **Guney** entregaba desde su celda, diariamente el plan de rodaje de "Yol" a sus colaboradores, que habían asimilado el estilo del malogrado cineasta turco, más preocupado por el mensaje colectivo que por su autoría personal.

No ha sido mi intención ofrecer recetas que unan con pié forzado **Mentalidad tradicional y Cine Vasco**. Consciente de la inutilidad de llevar a cabo, de manera **rigida**, tal empeño, mi propósito es menos ambicioso. Me limito a ofrecer algunas consideraciones que pudieran abrir sugerentes líneas de investigación.

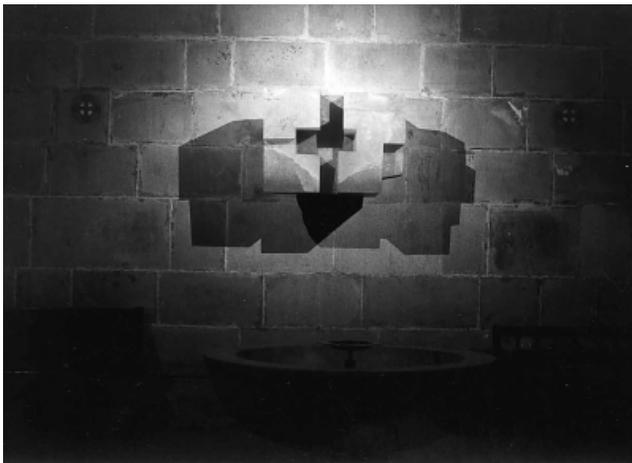
Me daría por satisfecho si a toda decisión sobre: cómo estructurar una narración; dónde colocar la cámara; qué focal o tipo de objetivo utilizar; qué movimiento de cámara preparar; cómo organizar los espacios y colores en decoración; qué estilo de interpretación pedir a los actores; qué ritmo imprimir al montaje, etc., los realizadores tuviéramos un recuerdo hacia éstas consideraciones, para mí tan importantes.

Esta mirada sobre el pasado para mejor interpretar el presente y construir el futuro, no está exenta de riesgos, entre los que destacaríamos una actitud excesivamente volcada sobre una nostalgia estéril de los valores de un tiempo pretérito al que se dota de una aureola idealista, irreal, por otra parte.

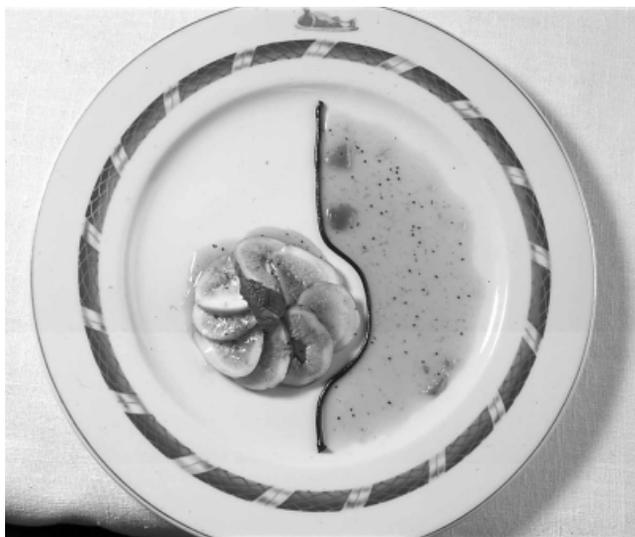
Nada más nocivo para nuestro cine que la consideración de "**Cine de aurreku y pospolitik**" que pudo haber tenido en una época no muy lejana. Esta postura folkloricista puede convertirse en coartada cultural, (a veces vista con singular complacencia por los poderes públicos, ya que da una visión idílica, muy exportable, de un país ajeno a las difíciles coyunturas actuales), que exime de reflexiones y tomas de postura más profundas y actuales.

Adentrándonos en este campo, no podemos olvidar que el cine, en las obras de sus creadores más avanzados, ha apostado por la **modernidad**, reivindicando para su lenguaje los principios más radicales de ésta.

Los cineastas vascos deberán lanzarse a construir su camino por estos derroteros como lo han efectuado, con honestidad y aceptación universal, representantes de otras



Eduardo Txillida: *"Gurutz III"* (1975). Escultura ante la pila bautismal de la iglesia de Santa María en Donostia. "Haizeen orrazia"; "Abesti gogorak"; "Oinarri"; "Einkatu"; "Illarik"; "Ikara haundi"... Los nombres de las esculturas de Txillida y su rotunda afirmación, extraída de la banda sonora de "Ama Lur": *"Euskaraz egiten det... nere lanak ere euskaraz egiten du..."* muestran la unión de modernidad y tradición en la creación artística.



Tarta de higos y castañas con salsa de nispero. Postre elaborado, en el Restaurante Arzak, por el repostero Javier Gutiérrez Márquez. La nueva cocina ha entrado de lleno en la modernidad, amalgamando las influencias más dispares, pero sin perder de vista las bases sensitivas autóctonas, que nos condicionan desde la más tierna infancia. Incluso en sus maneras de presentar el plato podemos encontrar diseños y composiciones plásticas basadas en ritmos tradicionales. (Fotografía Mikel Alonso).

artes. Hoy en día, nadie pone en duda que **escultores** como Beobide, Oteiza, Txillida, Basterretxea, Mendiburu, Jauregi, Ugarte...; **pintores** como Zumeta, Balerdi, Goenaga, Arteta, los Zubiaurre, Arrue, Sistiaga, Ameztoi, Regoyos, Lekuona...; **músicos** como Aita Donostia, Ravel, Bernaola, De Pablo, Escudero, Sorozabal, Usandizaga, Guridi ...; **cantautores**, (versión moderna de un género musical, a caballo entre la poesía cantada juglaresca y la representación teatral) como Mikel Laboa, Xabier Lete, Joxean Arze, Antxon Valverde, Benito Lertxundi, Imanol, Txomin Artola, Iñaki Salvador, Pascal Gaine, Negu Gorriak, M-ak, Ruper Ordorika... en épocas y contextos bien diferentes, han conseguido transmitir un profundo sentimiento propiamente vasco a sus obras, sin renunciar por ello a la modernidad, a veces con un radicalismo vanguardista sin concesiones.

Otras facetas artísticas menos reconocidas y estimadas por los estudiosos de la historia del Arte, pero no menos importantes en la vida cotidiana como la **moda**; el **diseño del hábitat** en interiores, jardines, arquitectura; el **cómic**; la **cocina**, etc. han sabido entrar en una dinámica de búsqueda de un ritmo vasco en sus creaciones. Por no citar más que un ejemplo, recordemos la sorprendente y universalmente reconocida investigación de nuestros **cocineros** más creativos quienes, haciendo gala de una rabiosa modernidad y universalismo, han sabido rastrear en sus raíces vascas para establecer de manera sensible –apelando a los 5 sentidos: Gusto, Olfato, Tacto, Vista, Oído– su peculiar interpretación de “**lo crudo, lo cocido, lo asado**” según las categorías alimentarias del antropólogo Levi-Strauss.

Una y otra vez, –ya que comprendo el peligro de posturas estético, filosófico y políticamente paseístas– he rechazado la idea de un cine vasco calcado, sin más, sobre las maneras del pasado, con la misma fuerza con que abomino las copias de productos foráneos. La

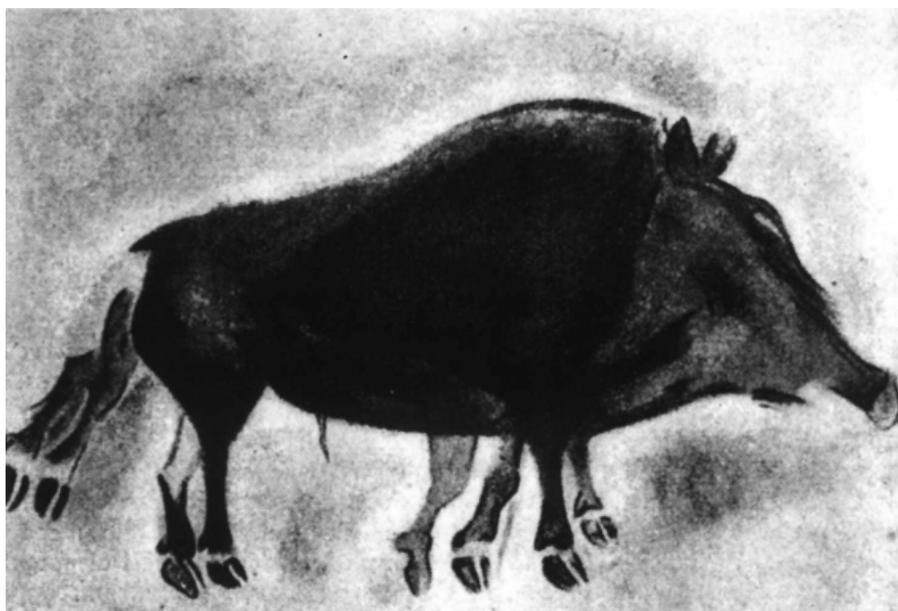
necesidad de referirnos a las formas más profundas de la manera vasca de contar y estar en el mundo deben armonizarse con “**los signos de los tiempos**”, no solo en sus representaciones más aparentes y superficiales que determinan gustos públicos, (diseños visuales, paisajes, vestidos, ambientes sonoros, maneras de expresarse, etc.), sino también, en sus claves filosóficas y narrativas más **modernas**.

Esto, lejos de ser una contradicción, es la condición “sine qua non” para conseguir que “**lo viejo y lo nuevo...**” se muevan en la misma longitud de onda, esencial para preservar nuestra identidad como pueblo, aquí y ahora.

Verá así la luz el **Año 101 de nuestro Cine**.



John Ford: “*Las uvas de la ira*” (1940). La adecuación a los signos de los tiempos conlleva también un compromiso con la realidad del país del que se forma parte, bien sea siendo reflejo de lo que es, bien comprometiéndose con un análisis de su pasado, presente y futuro.



Bisonte en la cueva de Altamira. (Identificado como jabalí por el Abbé Breuil). "¡Aquí se inventó el cine!", exclamó a modo de "boutade", con el humor y espíritu de provocación que lo caracteriza, el escultor **Jorge Oteiza** cuando vio una representación que sugería un desarrollo secuencial en las cuevas de Altxerri (Aia, Gipuzkoa).

Tercera parte:
CINE VASCO

3.1 Consideraciones previas

En el largo camino que hemos recorrido, apenas se ha hecho mención a la **Historia del Cine Vasco**, tal vez por un deseo de no polarizar excesivamente las reflexiones teóricas precedentes con condicionamientos personales. Creo, sin embargo –sobre todo dirigido hacia aquel lector no excesivamente familiarizado con los nombres y fechas de nuestro cine– que sería conveniente efectuar un recorrido que lo delimite, reseñando sus hitos y épocas más significativos, desde la óptica propia de nuestro estudio.

De esta manera, el lector podrá contemplar los nombres de la historia de nuestro cine, no a través de la erudición arqueológica del investigador –simple testigo, no hermeneuta o interprete– sino a través de las interpretaciones, explicaciones o criterios que ayuden a comprender el porqué de las decisiones tomadas, tanto en lo que se refiere a los condicionantes de producción, como a la aceptación de opciones que conciernen a la estética, elección de actores, etc. Así intentaremos explicar cómo los avatares de la historia, las decisiones políticas, los vaivenes de la economía o de la concienciación política de personas o grupos han condicionado nuestro cine. Creo que es un enfoque nuevo, diferente de los que actualmente se han efectuado sobre este fenómeno cultural.

No es mi intención, por lo tanto, ser exhaustivo en la nomenclatura; para ello están las excelentes publicaciones que rebuscan en la historia de nuestro cine, a las cuales me remito, aunque todas ellas concluyan su investigación en los años 80⁶⁸. Mi tarea consistirá en ofrecer un marco de referencia en el que ubicar, desde la práctica, las reflexiones que componen la primera y segunda parte de este estudio.

A través del recorrido histórico tendremos ocasión de analizar hasta que niveles nuestro cine ha sido capaz de convertirse en un reflejo del pueblo en que ha surgido y hasta que punto, tanto cineastas, como poderes públicos, han colaborado a un desarrollo –positivo o negativo– del fenómeno denominado **Cine Vasco**.

El Cine Vasco, considerado como fenómeno cultural con personalidad propia, es tomado en consideración a partir de la década de los 70. La desaparición del general Franco marcó el inicio de un potente resurgir de diversas manifestaciones de autoafirmación entre

68. Entre las historias del Cine Vasco, destacaría por la abundancia en documentación y rigor en la investigación, la publicada en 1985 por de **José M^o Unsaín**: “**El Cine y los Vascos**”, en colaboración entre la Sección de Cine de Eusko Ikaskuntza y Euskadiko Filmatagia-Filmoteca Vasca.

En lo que se refiere a la década de los 90 y finales de los 80, la tesis doctoral : “**La Producción cinematográfica en el País Vasco (Desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días)**” presentada por el navarro **Carlos Roldán Larreta** en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, desgraciadamente no publicada, que ofrece una visión muy documentada de este período.

En preparación y próxima publicación, detectamos un completo léxico enciclopédico del Cine Vasco, magna obra en la que están trabajando los historiadores de nuestro cine **Koldo Larrañaga** y **Enrique Calvo**.

De reciente aparición reseñamos el estudio “**100 años de Cine en el País Vasco**” (1996) de **Santiago de Pablo**.

los pueblos de España. De manera imparable todos aquellos rasgos de identidad, que pervivían ocultos o semiescondidos en reducidos círculos clandestinos o minoritarios, reivindicaron su derecho a ver la luz.

Si bien ciertas manifestaciones artísticas de singular madurez como la pintura, escultura, música, poesía, etc. ya habían declarado su conciencia de pertenecer a un rasgo cultural directa y prioritariamente ligado a la personalidad del pueblo vasco, en el caso del Cinematógrafo, por condicionantes que luego tendremos ocasión de analizar, no se identificó, en su día, a las escasas obras existentes con unas señas de identidad vascas. Existía cine hecho por vascos y en el País Vasco, pero no se consideró necesario aventurar una definición del fenómeno.

Hubiera sido tarea prácticamente imposible dada la escasa producción existente y la mediatización que los condicionamientos políticos de la época exigían. La conclusión a la que sistemáticamente llegaban los que intentaban abordar el tema era siempre similar: "Esperemos a que la producción crezca, tal vez entonces podamos hallar un común denominador a las diversas creaciones ..."

Hoy en día, con el paso del tiempo, gracias a la labor de la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia y a la ampliación del bagaje cinematográfico, en cuanto a obras, autores y técnicos vascos se refiere, podemos hablar, por fin, de la existencia de un Cine Vasco denominado como tal y que, por encima de casos individuales, cambios y modas, podría mostrar una cierta personalidad propia.

Varios podrían ser los **criterios** para aceptar una u otra obra bajo la denominación genérica de **Cine Vasco** :

Una primera clasificación, la más amplia, es la que hace englobar en la definición de cine vasco a todas aquellas películas en las que aparezca algún aspecto del país vasco, **humano, paisajístico, lingüístico, costumbrista** y un etcétera lo más amplio posible. Bastaría que se viera, aún fugazmente, una panorámica de un pueblo de nuestra geografía o que el más humilde maquinista que empuja un carrito de travelling fuera vasco, para que el film pudiera obtener dicha calificación.



Alex de La Iglesia: *"El día de la Bestia"*. (1995).

Este criterio casi cuantitativo (que deberá ser el que adopte una **Filmoteca** para completar sus archivos, o el investigador cara a la confección de una **Enciclopedia**) sin dejar de ser legítimo, muestra únicamente los aspectos más superficiales y anecdóticos de la definición que perseguimos.

El otro gran criterio de clasificación es el **industrial-económico** basado en los orígenes de la infraestructura industrial o humana y de sus fuentes de financiación. A nadie se le escapa, sin embargo, la enorme carga de ambigüedad que pueden suponer las modernas coproducciones, auténticas "Torres de Babel", que, sin connotaciones peyorativas, constituyen el mosaico actual del cine.



Montxo Armendariz: *"Secretos del Corazón"* (1997). Esta película, inequívocamente vasca, es resultado de una coproducción entre Francia, Portugal, España y Euskal Media del Gobierno Vasco.

El tercer criterio, variante significativa del citado en primer lugar, hace alusión al aspecto lingüístico: la **utilización del euskara** como lengua empleada en la banda sonora del producto. Aunque ofrece una separación, a veces irritante y llena de contradicciones con respecto a productos realizados en francés o castellano, responde a una opción comúnmente aceptada para otras ramas del arte narrativo. Así, la expresión Literatura Vasca, que enmarca a los escritores en euskara es separada, en estudios y clasificaciones, de la denominación "Literatura Vasca en Castellano".

Por último, situada en el nivel más profundo que nos religa a las pulsiones vitales, expresivas y narrativas más primigenias, obra vasca sería aquella que llevara en sus entrañas y fuera capaz de transmitir, lo que tan largamente hemos intentado analizar en las páginas precedentes: el **Ritmo - "Tempo" - interno vasco**.

Recogeremos en nuestro recorrido trazos diversos de todas estas definiciones, filtrados por una buena dosis de sentido común y generosidad en cuanto a la determinación de fronteras. Notaremos, en todas las películas que serán citadas, unas inequívocas señas de identidad en cuanto a localizaciones geográficas, humanas y folklóricas vascas; técnicos y

actores salidos de nuestra tierra; estructuras de financiación radicadas en los siete territorios; incluso (desgraciadamente en pocos casos) un empleo del euskara como lengua vehicular.

Serán los signos más superficiales, aunque auténticos, que avalan la pertenencia a una cultura. Rara vez encontraremos, por el contrario, un deseo de trascender la superficialidad para buscar las raíces profundas que condicionen una manera de contar propia e intransferiblemente nuestra.

Antes de adentrarme por el apasionante sendero de la historia, vaya la recomendación de no limitarse a recorrer estos datos a través de su simple lectura, sino a visionar las cintas citadas, en el soporte que sea, recogidas todas ellas y a disposición del público en la **FilMOTECA Vasca-Euskadiko Filmategia**.

3.2 Euskal Zinea. Rebuscando en la historia

Sin perder la perspectiva, no cabe duda de que el cine vasco es un enclave muy pequeño en la historia del cine español y prácticamente inexistente en la gigantesca andadura del Cine en general. Humilde, a veces a remolque y con retraso con respecto a los grandes movimientos que conforman el 7º Arte, tiene, sin embargo, una trayectoria histórica que voy a analizar sin pretender compararla con las grandes corrientes antes citadas.

Considero importante esta reflexión preliminar para no incurrir en el defecto frecuente de magnificar en exceso todo lo que lleva nuestra huella, perdiendo de vista el contexto internacionalista del mundo que nos rodea, más aún en un Arte dominado por tendencias artísticas y comerciales foráneas.

Esta consideración no pretende, sin embargo, menospreciar al cine hecho aquí, con dificultad y pasión, sino ser capaces de encontrar en él, lo que constituye su especificidad humilde y pequeña pero nuestra y por ello valiosa.

Dividiremos la historia del Cine Vasco en **5 etapas** históricas.

1. **“Los inicios del Cine Vasco”:**
Desde los orígenes hasta la Guerra Civil.
1895-1939
2. **“Los años de plomo”:**
Desde la Guerra Civil al estreno de Ama Lur.
1939-1968
3. **“La estela de Ama Lur”:**
Cine Militante.
1968-1975
4. **“Autonomía política”:**
Cine subvencionado.
1975-1990
5. **“El nuevo Cine Vasco”:**
La rebelión de los jóvenes.
1990-1996



Imanol Uribe: *"Días contados"* (1994).

3.2.1 "Los inicios del Cine Vasco"

De los orígenes a la Guerra Civil
1885-1939

El 28 de Diciembre de 1895, un acontecimiento inusual había conmovido al mundo cultural y social de la capital francesa. En el Salon Indien del "Café de Paris" , sito en el Boulevard de Capucines nº 14, se efectuaba la primera proyección pública del maravilloso invento, puesto a punto por los hermanos **Louis y Auguste Lumière**, llamado: **Cinematógrafo**.

Habría que esperar hasta el 1 de Agosto del año siguiente (1896) para reseñar las primeras proyecciones públicas en el País Vasco. Tuvo lugar en Biarritz, en un local de la casa: "**Photographie Maurice**" de la Avenue du Palais. Junto a vistas del "**Rocher de la Vierge**" (Primera vez que aparece el País Vasco en pantalla), las cintas exhibidas recogían los actos sociales de la época como "**Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián**", "**Coronación del Czar en Moscú**", unidas a las películas costumbristas que los Lumière filmaron, a modo de experimentos, al principio de su carrera "**El desayuno del Bebé**", "**La salida de los obreros de las Fabricas Lumière**", "**Llegada de un tren a la Estación de La Ciotat**", etc.⁶⁹

Los vascos ya conocían, sin embargo, a través de su presentación en ferias, los ilustres precursores del Cinematógrafo: **Linterna Mágica**, **Panoramas**, **Dioramas**, **Kinetoscopio**, **Vitascopio**, **Kinetógrafo**, etc. Así, por no citar más que un ejemplo entre muchos, el **Kinetoscopio** fue estrenado, de la mano de unos periodistas franceses, el 5 de Julio de 1895 en el "**Salón Edison**" situado en la Alameda donostiarra.

69. Hubo dos proyecciones en fechas diferentes, con programa diverso : 1 y 29 de Agosto.



Louis Lumière: "Le déjeuner de bébé" (1895). Aparecen en escena, **Auguste Lumière**, su mujer y la hija de ambos, **Andrée**. Lo que más impresionó a los espectadores de la época fue el movimiento de las hojas del "decorado" del jardín que se ve al fondo y que constituía la gran innovación con respecto al espectáculo teatral o a los logros vibratorios de los pintores impresionistas.

Aunque el historiador del Cine **Carlos Fernández Cuenca** señala la fecha del 24 de Junio de 1896 como el momento de la primera proyección pública del Cinematógrafo en **Donostia**, el hecho de que la prensa local no haga mención de un acontecimiento de tal calibre nos lleva a sospechar que, si bien pasó por la ciudad un equipo de filmación de la **Maison Lumière** (el operador **Alexandre Promio**) en tareas de rodaje a la familia real española, no hubo, sin embargo, proyecciones cara al público como el historiador pretende. Tendríamos que trasladarnos al 6 de Agosto de 1896 para encontrar en el diario guipuzcoano: **La Voz de Guipúzcoa** el anuncio del grato acontecimiento. Tuvo lugar en Alameda 19 (antigua Calle del Pozo), frente al quiosco del Boulevard. El programa, de una duración de 20 minutos, estaba compuesto por las cintas incluidas en el llamado "**Catalogue Lumière**".

La reacción de la prensa que asistió al acto fue entusiasta: "*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 ... aprécianse todos los detalles y no se pierde un solo movimiento. Causa admiración ver cómo se mueven aquellas gentes, cómo corren los tranvías y pasan los coches. No es descriptible el efecto y, por mucho que encareciéramos el espectáculo, no diríamos todo lo que se puede decir acerca de tal 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*" (La Voz de Guipúzcoa, 7 de Agosto de 1896.)

En el resto de las capitales vascas, el 8 de Agosto se inauguraba en **Bilbao**, en los bajos del **Teatro Arriaga**, en el **Salón Mercantil**, el **Kinetógrafo** de los hermanos Lumière; en

Pamplona el 24 de Octubre de 1886, en el **Teatro Principal** (Plaza del Castillo) con un aparato de patente Edison y, finalmente, en **Vitoria**, el 1 de Noviembre del mismo año, en el **Teatro-Circo** de la calle Florida.

Para encontrar noticia de las primeras imágenes rodadas en el país vasco sur por operadores vascos hay que esperar hasta 1897. En dicho año, sin concretar la fecha exacta, pero con toda seguridad, antes del 12 de Junio el fotógrafo gazteiztarra **Antonio Salinas** y su socio **Eduardo de Lucas**, ruedan, con una Cámara Lumière recién adquirida, vistas de la actual Plaza de la Virgen Blanca, conocida entonces por el nombre de **Plaza Vieja**. Esta fecha, conocida gracias a las investigaciones de los estudiosos **Ion Letamendi** y **Jean-Claude Seguin** en su libro inédito: "**Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros**", cuestiona la opinión generalizada, que sitúa el nacimiento del cine español en las imágenes de "**Salida de Misa de doce en el Pilar de Zaragoza**", fechada el 12 de Octubre de dicho año, o, según investigaciones más recientes, en las imágenes del "**Entierro del general Sanchez Bregua**", rodadas por el francés afincado en la Coruña **José Selier** el 20 de Junio.

Las primeras exhibiciones del **Cinematógrafo** marcaron el punto de partida para la instalación de salas especializadas. Primeramente localizadas en locales polivalentes como cafés, teatros, centros culturales, **Palacio de Bellas Artes**, o los cafés **Del Rhin**; **Marina**; **Norte**; **Kutz** en Donostia; **Salón Varietés**, **Quo Vadis?**, **Salón Cinematógrafo**, **Café Colón**, etc. en Bilbao; estuvieron, posteriormente, ubicadas en locales estables dedicados exclusivamente, o al menos prioritariamente, a la proyección cinematográfica.

Han permanecido para la historia nombres como los de los feriantes **Sanchís** y **Farusini**, o el empresario **Rocamora**, que recorrieron con sus barracas toda la geografía de Euskal Herria y que fueron los precursores de los locales de proyección estables que jalona- ron nuestros pueblos y ciudades, algunos, hoy en día, con el mismo nombre y ubicación que entonces.

En lo que se refiere a la producción estable, el cine mudo contempla en Euskadi un corto número de obras, debido, fundamentalmente, a que ninguna de los siete territorios fue considerado sede de productoras de relieve, confinadas éstas en los centros de poder de los países respectivos: Barcelona, Madrid, París, Lyon.

Iniciativas aisladas hacen, sin embargo, que hayan llegado, hasta nosotros, varios títulos de ficción como el largometraje "**Edurne, modista bilbaína**" (1924) de **Telesforo Gil del Espinar** (sus verdaderos apellidos eran Gil García) (Espinar, Segovia, 1896 - Madrid, 1977), producido por la Academia de Cinematografía: "**Hispania Films**" con imágenes de una ingenuidad y fuerza lírica asombrosas.

Poco podemos decir de **Edurne** ya que las escasas imágenes que conservamos proceden de algunos descartes aislados, ya que los fotogramas originales fueron troceados y repartidos como regalo en los envoltorios de una fábrica de caramelos.

Antes de la aparición de este filme, los espectadores vascos habían tenido la oportunidad de disfrutar con "**El Golfo**" (1919) de **José de Togores** (primer largometraje rodado en San Sebastián), "**Lolita la huérfana**" (1924) de **Aureliano González** ("**Shylock**") (Cerezo de Abajo, Madrid, 1874), "**Un Drama en Bilbao**" (El Crimen de Castrejana) (1924) y "**Martintxu Perugarria, en día de romería**" (1925) ambas de **Alejandro Olavarría** (Erandio 1896-Sevilla, 1958), etc., o las obras de los hermanos **Víctor** (Fitero, 1905- Bilbao, 1994) y **Mauro Azcona** (Fitero, 1903- Moscú, 1979) quienes –después de algunos ensayos como: "**Los Apuros de**



Telesforo Gil del Espinar: *"Edurne, modista bilbaina"*. (1924).

Octavio (1926) y **"Jipi y Tilín"** (1927), primer film publicitario vasco- culminarían su carrera con el largometraje **"El Mayorazgo de Basterretxe"** (1928).

Adaptación libre de la novela del escritor labortano **Pièrre Lhande "Mirentxu"**, el film muestra una complaciente mirada hacia el País Vasco rural y los valores que ese mundo representa; valores puros e incontaminados, en abierto conflicto con los que el nuevo aire industrial introducía en las grandes ciudades. Personajes arquetípicos, símbolos de actitudes extremas y ejemplares ante la vida, el film marcaba pautas de conducta para los espectadores. En el programa de mano se retrataban con claridad, las premisas morales que determinan la escala de valores que el film proponía: "En esta película se retratan, fielmente, sencillas y patriarcales costumbres vascas del siglo pasado: Amor al Caserío. Pasión por el mar. Dulces idilios. Contra la avaricia y la ruindad".

"El Mayorazgo de Basterretxe" supuso la cima cualitativa en el cine de ficción de este período, no solo por sus cualidades formales (ambientación, actores, calidad fotográfica etc.) sino también por la opción tomada, que supuso, en cuanto al mensaje transmitido, el acceso a temáticas vascas y a personajes reconocibles por el público del país.

Será, sin embargo, la corriente documental la que más informaciones aporte sobre lo que fue la vida cotidiana de los vascos en aquella época: Operadores venidos de Francia como los de **Productions Lumière Frères**, **Pathé Frères** u originarios del país como **Producciones José María Martiarena**, en San Sebastián; **Reportajes Mezquiriz de última hora**; **Documentales Hispania Films**, en Vizcaya, o los reportajes de **Teófilo Mingueza** en Álava, recorren ciudades y pueblos recogiendo con sus rudimentarias cámaras los actos sociales, festivos y costumbristas.

Títulos como **"La Sociedad Atlético en el Campo de Lamiaco"** (1905), **"Carnavales de San Sebastián"** (1908), **"Fiestas de San Fermín"** (1909), **"Del Roncal a Uztarroz"** (1911), **"San Sebastián en Tranvía"** (1912), **"Irún"** (1912), **"Revista Cinematográfica Local"** (1928), por no citar más que unos pocos ejemplos, son algunos de los acontecimientos que conforman la



Victor y Mauro Azcona: "El Mayorazgo de Basterretxe". (1928).

memoria colectiva audiovisual de aquella época, gracias al trabajo de aquellos admirables pioneros.

Particularmente interesante para el estudio etnográfico resulta la iniciativa llevada a cabo por la **Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza**, –respondiendo a una resolución de su Congreso de Oñate en 1918– que llevó a cabo un ensayo de Noticiario Antropológico titulado "**Eusko Ikusgayak**" (1923-1928). En los ocho capítulos –intertitulados en euskara, castellano y francés– que llegaron a realizarse, el operador **Manuel de Inchausti** (Manila, Filipinas, 1900- Ustaritz, 1961) recoge diversos aspectos del folklore y costumbres del país.

Esta primera época ve asimismo la proliferación de escuelas o academias cinematográficas estructuradas según los probados modelos de enseñanza. Así: **Kardec**, curioso donostiarra –mitad embaucador, mitad hombre de escena– que monta en 1925 una **Academia Cinematográfica**, de la cual surge un único producto: "**El Milagro de San Antonio**" (1925), drama sentimental en ambiente urbano.

La escena vasca proporcionaría, entre otros, al cine mundial actores y actrices de la talla de **Silvia Mariategi**, **Blanquita Suárez**, **Pièrre Etchepare**, **Cristina Montenegro**, **Carmen Larrabeiti**, **Juan de Landa**; productores como **Julián de Ajuria**; directores de fotografía como **Carlos Pahissa** (Donostia, 1903), que efectuaría lo mejor de sus trabajos en Hollywood; realizadores como **Sabino Antonio Micón** (Bilbao, 1890): "**La maté porque era mía**" (1935); **Henry Roussell** (Bayonne, 1875- París, 1946): "**L'Âme de Bronze**" (1918"); **Harry D'Abbadie D'Arrast** (Buenos Aires, 1897- Montecarlo, 1968): "**La Traviesa Molinera**" (1934), que desarrollarían sus carreras en el cine español, francés y norteamericano respectivamente.

En 1929, una reseña en la prensa local hace referencia al estreno de una película rodada en San Sebastián titulada "**Fatal Dominio**", producida por la casa **Omnia Films**. El resumen, que de su argumento hace el cronista, es un fiel reflejo de los gustos sociológicos y costumbristas de la época, tan ligados a la novela romántica de finales del siglo XIX: "*La vida llena de peripecias de una modistilla donostiarra acabada de llegar de un caserío de*

Astigarraga, para dejarse envolver en el torbellino de la ciudad, donde va perdiendo, uno a uno, todos sus ensueños de amor y felicidad “.

Volviendo al terreno del documental y ya con la llegada del sonoro, el presidente del Euzko Gaztedi (rama juvenil del Partido Nacionalista Vasco) de San Sebastián, **Teodoro Ermandorena** (Zizurkil, 1898 - Donostia, 1992), decide filmar el Aberri Eguna que iba a celebrarse en Donostia en 1933. Estas imágenes constituirían la base de un film de propaganda nacionalista titulado **“Euzkadi”**, de gran impacto, y que fue un ejemplo en el que se fijaron otros productos documentales que proliferaron durante la República y Guerra Civil españolas. Lamentablemente, el film fue destruido por las tropas fascistas en la toma de San Sebastián en 1936.



Teodoro Ermandorena: “Euzkadi” (1933).



Cartel de “Au pays des Basques”. (1930). Maurice Champreux.

En ella, imágenes de los mítines de **José Antonio Agirre**, **Telesforo Monzón** o el propio **Ermandorena**, cohabitaban con poéticas descripciones paisajísticas, deportivas, culturales y con imágenes cargadas de intención política, como la tumba de Sabino Arana en Sukarrieta o las visitas a las cárceles de Larrinaga y Ondarreta.

Antes, en el País Vasco Norte, **Maurice Champreux** concluía una obra documental, **“Au Pays des Basques”** (1930), en la que por primera vez se oía el euskara en la banda sonora. En los 90 minutos que dura la cinta, el realizador recorre el folklore, las fiestas y el trabajo campesino, centrado, sobre todo en la parte Norte del País. Los vecinos del País Vasco Sur lo pudieron ver bajo el título **“Alma vasca”**. Son particularmente hermosas las imágenes y sonidos de la Pastoral **“Napoleón”** que aparecen allá en todo su ingenio esplendor.

Simultáneamente, rodado por el operador alemán **Trotz Tichauhuer**, se estrena en San Sebastián y Bilbao el cortometraje "**Sinfonía vasca**"(1936), compuesto en la línea de las producciones del documentalista alemán **Walter Ruttmann**.

La larga y experimentada línea documental adquiere una mayor fuerza, si cabe, en la época de la guerra civil: "**Noticiarios**" de guerra, como los producidos por la sección de Propaganda del Gobierno de Euskadi, o las aportaciones a los documentales "**Laia Films**" para la Generalitat de Catalunya.

Fue en esta época sin embargo, cuando surgió el más importante documento sobre la historia de Euskadi, equiparable, en calidad cinematográfica y testimonial, a las mejores intervenciones documentalistas de la historia del cine: "**Guernika, au Seccours des Enfants d'Euzkadi**"(1937) de **Nemesio Manuel Sobrevila** (Bilbao, 1899 - Donostia 1969), que supo aprovechar las maravillosas imágenes que le entregó el operador aragonés **José María Beltrán**. Recuperó, asimismo, en el montaje algunos fragmentos de "**Au Pays des Basques**". Todavía hoy, su visionado nos sobrecoge de emoción.

A través de sus imágenes éramos testigos de las angustias de la población civil corriendo a los refugios ante el inminente ataque aéreo anunciado; descubríamos el dolor de los padres despidiendo a sus hijos antes de montar en los barcos que los conducirían al exilio; veíamos pasar las interminables filas de refugiados que, en improvisados vehículos, transportaban sus patéticas pertenencias y un largo etcétera, que forma parte de nuestra memoria colectiva más trágica y reciente.

Nemesio M. Sobrevila, entrañable arquitecto y cineasta –"peliculero bilbaino" como le gustaba denominarse– continuó produciendo reportajes como "**Elai Alai**" (1938) o el titulado "**Las Maravillosas Curas del Doctor Asuero**" (1930) documental, recientemente recuperado por la Filmoteca Vasca, que relata la experiencia del famoso doctor donostiarra, que prometía espectaculares curaciones por la simple estimulación del nervio trigémino. Destacó, sin embargo, después de un singular y espectacular golpe de timón en su trayectoria artística, con una importante obra experimental y vanguardista en la línea de los mejores surrealistas franceses: "**El Sexto Sentido**" (1926), "**Al Hollywood Madrileño**" (1927), etc.

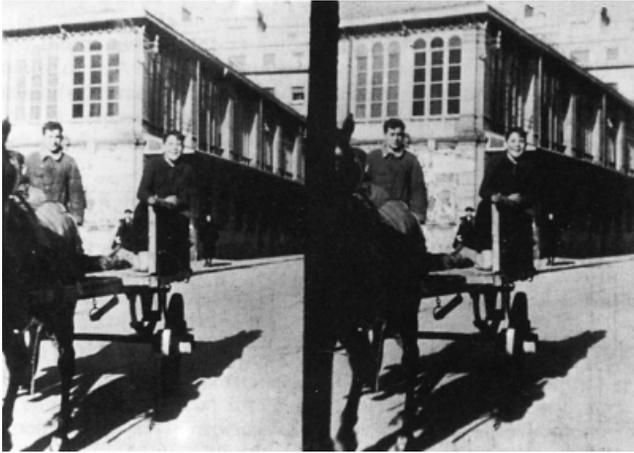
El cineasta vitoriano precedentemente citado: **Teófilo Mingueza** (Avila, 1895- Gasteiz 1980), desarrolló, asimismo, una importante faceta de inventor, poniendo a punto entre otros ingenios un revolucionario sistema de tomas de imágenes en estereoscopia, convirtiéndose, de esta manera, en uno de los precursores del cine en relieve. La falta de financiación para



Nemesio Manuel Sobrevila: El autor de la emblemática "*Guernika*" dando los últimos toques a una maqueta que utilizó en el rodaje de "*Al Hollywood madrileño*" (1927).

desarrollar industrialmente el invento hizo abandonar unas experiencias que se adelantaban varias décadas a su época.

Fue un período de creatividad e ilusión brutalmente interrumpido por la victoria fascista en la Guerra Civil.



Fotogramas acoplados para un experimento de Cine en Relieve de Teófilo Mingueza.

3.2.2 “Los años de plomo”

De la Guerra Civil al estreno de Ama Lur
1939-1968

La represión, manifestada en forma de feroz censura en el terreno cinematográfico, fue la tónica de los años que siguieron a la Guerra Civil. El bando de los vencedores impuso la prohibición de abordar no solo aspectos lingüísticos, sino todo lo relacionado con una Euskal Herria con especificidad cultural. La producción cinematográfica de esos años, fue mínima o confinada al simple marco individual o privado. Fuera de las fronteras de Euskal Herria Sur, el general **M. Madré** (Hasparne, Laburdi) realiza un documental titulado “**Sor Lekua**” (1956) en el área de influencia, al menos ideológica, de **Teodoro Erandorena**, y se tienen noticias de un largometraje documental titulado “**Euzkadi, 1936-39**” (1955), producido por la diáspora vasca en Buenos Aires, cuyas imágenes no han llegado hasta nosotros.

Otro excelente producto, financiado y realizado en el exilio vasco, fue el documental rodado por **Segundo Cazalis** en Venezuela en 1970: “**Los Hijos de Gernika**”. En él se podían ver junto a secuencias del “**Guernika**” de **Sobrevila**, imágenes del reprimido Aberri Eguna de 1967 en Pamplona rodadas clandestinamente.

Sin embargo, en la década de los 60, comienza tímidamente una corriente cinematográfica que reivindicaba “el hacerse oír”, en medio del silencio impuesto al pueblo vasco. Fueron, como las citadas anteriormente, iniciativas privadas amparadas en instituciones culturales (Sociedades Fotográficas, Cine Clubes, Certámenes de Cine Amateur) las que reu-

nieron un cierto número de cortometrajes, casi todos ellos documentales, sobre el país. Entre líneas, un espíritu atento podía leer timidas nosturas de denuncia v reivindicación.

El Cine Club San Sebastián y la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, en San Sebastián; el Vizcaya Club Cine Foto o el Cine Club Fas, en Bilbao; el Cine Club Vitoria y la Sección de Cine del Consejo de Cultura de la Diputación de Álava, en Gazteiz; el Cine Club Lux, en Pamplona; el Foto Cine Club Basque, en Bayona –entre otros– aglutinaron todas estas inquietudes.

Destacamos los nombres de los cineastas **Juan José Franco** (Donostia, 1934), con una obra en la que la defensa del euskara se mezcla con una plástica a veces deudora de las corrientes más vanguardistas y experimentales: “**Nere Herria**” (1968), **Felipe Gurrutxaga**, **Ángel Lerma**, **Juan Mari Camino**, en Gipuzkoa;

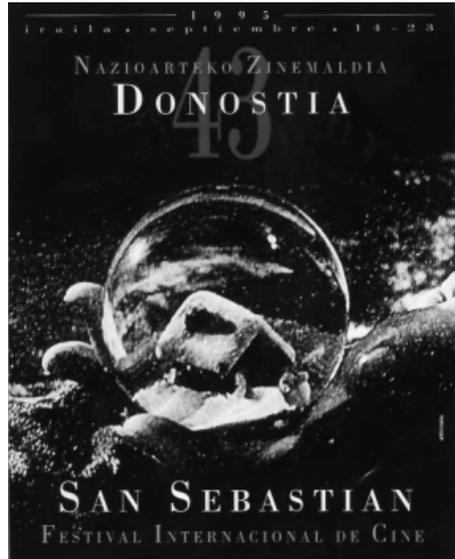
Alberto Schommer (Vitoria, 1928), más conocido por su carrera como fotógrafo: “**La Feria Abandonada**”, “**Vida de Colegio**”; **Juan Carlos Ruiz de Gordo** y **Jesús María Del Val**: “**El Sacamantecas**” (1979), en Álava, y **Miguel Ángel Gorbea**, **Juan Lakunza**, **Julio Álvarez**, en Vizcaya, etc.

En la parte norte del país se crea en 1947, **Eusko Film - Societé Basque du Film**, firma de producción con sede en Sara (Laburdi) y oficinas en París. Promovida por el polifacético político y hombre de cultura euskaldun **Paul Dutournier** y el escritor **Pierre Apesteguy**, realiza unos pocos documentales antes de desaparecer, como “**Au Pays Basque avec Louis Mariano**” (1951).

Funcionando de manera autónoma, el vizcaíno **Gotzon Elorza** (Bilbao, 1923): “**Ereagatik Matxitxakora**” (1959), “**Elburua: Gernika**” (1965), realiza varios documentales en los que la utilización sistemática de la lengua vasca en sus comentarios es su característica más notable, en una época en que esta cualidad era una excepción y suponía grandes dosis de valentía. Provenientes del campo amateur, los donostiarras **Jesús Almendros**, **Luis Arza** y **Ramón Saldías** fundan la productora **Ikaskor Films** que abandonaría su sede social en Donostia después de unos



Segundo Cazalis: “*Los Hijos de Gernika*” (1970).



Cartel anunciador de la 43 edición del Festival Internacional de Cine de Donostia (1995).

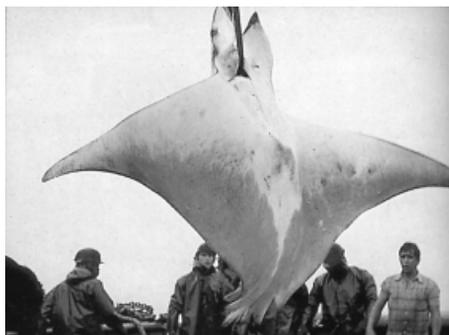
pocos documentales. En Eibar, **Antonio Sarasua** recogió en 16mm los acontecimientos sociales de la "Villa Armera".

El año 1953, un grupo de avispados comerciantes donostiarros, movidos por el deseo de dinamizar un veraneo en declive, lanzan la idea de un Certamen de Cine que, a semejanza de los ya existentes en Cannes y Venecia, reuniera en Donostia a la crema del "glamour" internacional. Esta iniciativa recibiría, en su primera edición, el nombre de **Semana Internacional del Cine**, para convertirse en **Festival** no especializado al año siguiente e irá cobrando fuerza –a pesar de los diversos avatares que ha sufrido– hasta ser reconocido de máxima categoría por la F.I.A.P.F. Seis años más tarde, en 1959, desde Bilbao se lanza la idea de un festival especializado en **Cine Documental y Cortometraje**.

La presencia de ambos festivales va a potenciar la afición de los vascos al cine. Así –al amparo de la cobertura cultural que ofrecen, unida al auge de los Cine Clubes– surgen una serie de nombres que, con el paso de los años, se iban a constituir en uno de los pilares del nuevo cine español, joven, dinámico y con un cierto compromiso político. A modo de ejemplo, sin que suponga un acercamiento exhaustivo, citaré los nombres de **Elías Querejeta** (Hernani, 1934) y **Antton Ezeiza** (Donostia, 1935) fundan en 1961 la productora **Laponia Films** con la que realizan los cortometrajes "A través de San Sebastián" (1959) y "A través del Fútbol" (1962), antes de trasladarse a Madrid; **José Luis Egea** (Donostia, 1940) "Los Desafíos" (1965), "Ikuska I" (1978); **Eloy de la Iglesia** (Zarautz, 1944): "Fantasía 3" (1966), "Otra vuelta de Tuerca" (1985); **Pedro Olea** (Bilbao, 1938): "10 melodías vascas" (1971), "Un Hombre llamado Flor de Otoño" (1978); **Victor Erice** (Karrantza, 1940): "El Espíritu de la Colmena" (1973), "El Sur" (1983); **Iván Zulueta** (Donostia, 1943): "Masaje" (1970), "Arrebato" (1979); **Antonio Mercero** (Lasarte, 1936): "La Guerra de Papá" (1977), "Farmacia de Guardia" (1991-1995); **Javier Aguirre** (Donostia, 1935): "Pasajes 3" (1961), "La Monja Alférez" (1986); etcétera. Varios de los nombres citados en este párrafo volverán a aparecer en otros capítulos de nuestra historia.

Miembro del Cine Club Guipúzcoa, **Juan Ignacio de Blas** –que había realizado "No" (1965), con los actores, entonces aficionados, **Alfredo Landa** y **Paula Martel**– funda **Nora Films**, que produce varios cortos en Donostia antes de desaparecer.

De esta época data, asimismo, el inicio de una de las carreras con más continuidad y coherencia en el país: **Ornis Films**, fundada por **Rafael Trecu** (Donostia, 1932) y **Francisco Bernabé** (Agón, Zaragoza, 1931). Especializada en el difícil campo del documental de naturaleza: "La Charca" (1962), "La



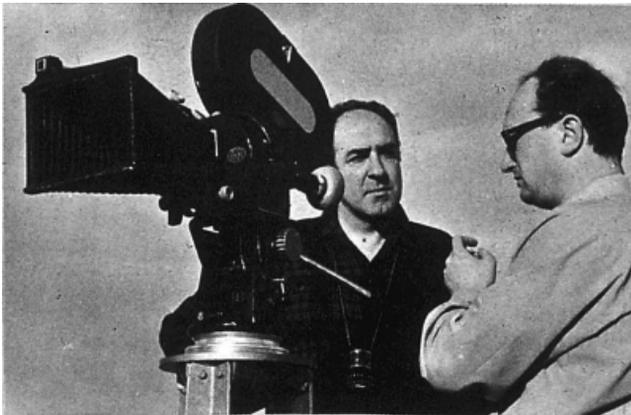
Rafael Trecu: "Mar adentro" (1985).

Marisma” (1966), continúa hoy con sus trabajos: **“Cimarrón”** (1983), **“Mar Adentro”** (1985), etc. orientándose más hacia el mercado televisivo y educacional.

Todo este movimiento subterráneo, de poca o nula influencia sociológica, concluyó con el estallido, a nivel popular, de un film verdadero punto de inflexión para el desarrollo del cine vasco: **“Ama Lur”** (1968).

Sus realizadores, procedentes del campo de la música y fotografía, **Fernando Larruquert** (Irún, 1934) y de las artes plásticas, **Néstor Basterretxea** (Bermeo, 1924), consiguieron entusiasmar a toda la sociedad vasca en un proyecto cinematográfico sin precedentes. No era ésta su primera incursión en este terreno ya que, años antes, habían realizado el cortometraje experimental **“Operación H”** (1963) y los documentales **“Pelotari”** (1964) y **“Alquézar”** (1965)

Se trataba de plasmar la realidad del país en sus aspectos históricos, artísticos, costumbristas y, en menor medida, socio-políticos, desde una óptica nacionalista, impensable en aquellas fechas y en la que era palpable una cierta influencia de las teorías estéticas de Jorge Oteiza.



Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, en un momento del rodaje de *“Ama Lur”* (1968).

El sistema revolucionario de producción, por suscripción popular –unido a las habilidades que sus realizadores tuvieron que desplegar para, sorteando la censura, conseguir decir cosas a través de circunlocuciones o símbolos– hizo de **“Ama Lur”** una obra singular que abrió las puertas a una oleada de proyectos comprometidos con la realidad social del país.

Ama Lur (como ya ha sido analizado en la primera parte de este estudio) inauguró, en la manera de construir la narración cinematográfica, un nuevo estilo de **estructura** basado en las técnicas más arcaicas de la narrativa popular vasca, que pondrían la primera piedra de un edificio, todavía hoy no construido, destinado a albergar a un cine vasco que no fuera copia conforme a modelos narrativos importados de fuera.

Totalmente ajeno a esta problemática –tanto en lo que se refiere a la reivindicación política, como a la búsqueda de especificidad cultural iniciada por Ama Lur –nos encontramos con la figura de **Mariano Eusebio González** (Irún, 1920– París, 1970). Más conocido por su nombre artístico “**Luis Mariano**”, desarrolló una carrera musical y cinematográfica en la que la presencia de un país vasco-norte folklórico, idílico e idealizado fue su característica más acusada en franco contraste con las movilizaciones reivindicativas que vivía el sur.



Luis Mariano con Carmen Sevilla en “*Violetas imperiales*” (1952).

3.2.3 “La estela de Ama Lur”:

Cine Militante
1968-1975

“**Ama Lur**” se constituyó como punto de partida de una corriente imparable cuya influencia iba a extenderse hasta nuestros días: El cine, como medio de comunicación de masas, se ponía desde ese momento al servicio de una **concienciación social**, que denunciaba la situación de represión del pueblo vasco.

De esta manera el cine se unió también al “**Frente cultural vasco**” en el que ya militaban, desde antiguo, otras formas de arte y comunicación y que incluyó entre sus tácticas, acciones de tipo educativo, cultural y explícitamente políticas, inclusive, en algunos casos, con acciones de lucha armada.

Las películas o bien eran militantes o bien, simplemente, no eran tenidas en cuenta. Realizadas sin finalidad comercial, pretendían concienciar y servir de vehículo de propaganda. Se proyectaban en círculos privados –en numerosas ocasiones llevando los propios realizadores proyector y pantalla– provocando grandes entusiasmos entre los convencidos que las acogían. Otro tipo de acercamiento temático o experimental, aunque existió, como luego veremos, se mantuvo claramente subordinado a la eficacia política.

Títulos de todo pelaje y origen como “Estado de excepción” (1976) de Iñaki Núñez; “Euskal Santutegi Sakona” (1976) de Antón Merikaetxeberria (Bilbao, 1944); “Irrintzi” (1978) de Mirentxu Loiarde (Pamplona, 1938); “Viudas de Vivos e Muertos” (1976) de Juan Miguel Gutiérrez; “Ez” (1977) de Imanol Uribe; “Ikurrinaz filmea” (1976) de J. B. Heininck (Bilbao, 1949), etc., reivindicaban el derecho del pueblo vasco a la singularidad, al mismo tiempo que denunciaban la represión que sufría.



Iñaki Núñez: “Estado de Excepción”. (1977).

Destaca sobre todas ellas la producción de Imanol Uribe (El Salvador, 1950): “El proceso de Burgos” (1979). Con técnica de reportaje, el film recorre la personalidad de los protagonistas del célebre juicio. Estrenada once años más tarde que “Ama Lur”, resulta un fiel reflejo de los cambios políticos que tuvieron lugar en tan pequeño lapso de tiempo.

Esta época, centrada en intereses temáticos tan alejados del estricto proceso cinematográfico, vio, en lo teórico, surgir innumerables polémicas en las que los cineastas comenzamos a cuestionarnos la **definición de cine vasco**.

Esta discusión se enmarcaba en una más amplia, que pretendía recuperar nuestras raíces culturales ocultas o escondidas durante cuarenta años. De la consideración general simplista: “Cine vasco es todo aquel que, realizado aquí, describe la realidad de Euskal Herria, geográfica, lingüística o política...” se pasó a reflexionar sobre el substrato narrativo más profundo que podía determinar una peculiar forma de contar vasca.

Las discusiones fueron interminables, pero nunca se pasó de una reflexión teórica –bastante superficial, por otra parte– a un enfoque directamente ligado a la experimentación y a la práctica.

Esta corriente de cine militante que, en el caso de Imanol Uribe, tuvo unas secuelas en las que, progresivamente, fue abandonando el documental para adentrarse en la ficción, “La fuga de Segovia” (1981) –construida a partir de una importante base documental– y “La

muerte de Mikel" (1983), tuvo una continuación con productos extendidos en el tiempo (desbordando, inclusive las fechas en que hemos dividido el periodo histórico) y de niveles calitativos muy diferentes como "Erreporteroak" (1984) de Iñaki Aizpuru (Leiza, Navarra, 1946); "Euskadi hors d'etat" (1983) de Arthur Mac Caig; "Ander y Yul" (1988) de Ana Díez (Tudela, 1955) y "Ke arteko egunak" (1989) de Antxon Ezeiza, por no citar más que algunos ejemplos. El nivel de consenso político alcanzado por "El proceso de Burgos", reuniendo en una óptica similar a posturas hoy irreconciliables, no se volvería a dar, apareciendo los productos posteriores excesivamente mediatizados por posturas u opciones políticas previas.



Imanol Uribe: "La fuga de Segovia" (1981).



Antxon Ezeiza: "Ke arteko egunak" (1989).

Fuera de esta línea existieron otras experiencias en las que, sin perder en ningún momento el carácter de "servicio al país" como característica que presidió la época, éste no se canalizó cinematográficamente por una denuncia explícita o simbólicamente política, sino

que planteó las reivindicaciones nacionales a través de lucha por la cultura, la lengua, el arte, la experimentación ... En esta línea, cineastas experimentados en el campo amateur como **Ángel Lerma**, **Miguel Ángel Quintana**, **María Jesús Fonbellida**, **Aurelio Garrote**, **Edwin Buces**, **Martín García**, **Kepa Portugal**, **Alfonso Vallejo**..., desarrollan tanto el documental etno-gráfico y de naturaleza, como la ficción, con particular respeto al empleo de la lengua vasca en la locución de los mismos.

Esta utilización sistemática del euskara fue apoyada por la proliferación de muestras de cine en las que este elemento constituía su característica esencial . Entre ellas destacaríamos las **"Topaketak"** que durante 16 años se organizaron en Zestoa y que tuvieron a **Xabier Unanue** al frente del equipo que las hizo posible y las **"Billerak"** de Lekeitio con la dinámica presencia de **Benito Ansola**. En la actualidad, destacamos el Festival de Cine de países con lenguas minorizadas: **"Eremu Urrizko Hizkuntzen Zinemaldia"** que se celebra todos los años desde 1994 en Zarautz y que retoma el testigo abandonado por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en su sección **"Cine de las Nacionalidades"**, que funcionó durante tres años en la década de los 70.

La línea documental había tenido unos ilustres precedentes, en el campo profesional, con **"Carnavales de Lantz"** (1964), **"Navarra, Cuatro Estaciones"** (1972), **"Guipúzcoa"** (1979) de **Pío Caro Baroja** (Madrid, 1928); **"Nortasuna"** (1978) de **Pedro de la Sota** sobre la figura del escultor **Remigio Mendiburu**; **"Euskal Herri-Musika"** (1978) de **Fernando Larruquert**, etc. Desde la parte Norte del País destacamos la gran labor que desarrolló **Maite Barnetche** en la realización de reportajes en euskara con destino al magazine televisivo regional **France 3-Aquitaine**.



Maite Barnetche en un rodaje para FR 3. En esta línea , en Gipuzkoa, trabajó para el noticiero NODO la familia **Urkia** (José Luis, Carmen , Eduardo) recogiendo un ingente material de noticias.

Asimismo, antes del nacimiento de la Televisión Vasca, existió un intento de elaborar una serie de documentales monográficos destinados a recoger y visionar la actualidad de Euskadi. **Iñaki Aizpuru**, **José María Zabalza** (Irún, 1928) (que había desarrollado una abundante carrera en el cine español) y **Mikel Aldalur** lanzan **Euskadiko Albisteak** que, debido a problemas presupuestarios, solo ve dos números.

Más constante, gracias a un planteamiento económico y técnico profesional y saneado, fue la iniciativa promovida por **Antton Ezeiza** y financiada por Caja Laboral Popular, Fundación Orbegozo y Cegasa, Tximist, denominada "**Ikuskak**", que realizó 20 capítulos, más un número "0", sirviendo de banco de pruebas a numerosos realizadores noveles, que consolidaron un equipo técnico de gran profesionalidad en el país: **Xabier Agirresarobe** (Eibar, 1948) y **Gonzalo Fernández Berridi** (Donostia, 1955), en la fotografía y **José Luis Zabala** (Irún, 1950) en la toma de sonido directo. Destacamos en ella la presencia, como coordinador, del polifacético actor, músico, hombre de radio y relaciones públicas, **Luis Iriondo**. La iniciativa supuso una apuesta decidida y generosa a favor de la utilización del **euskara** como banda sonora exclusiva en las cintas.

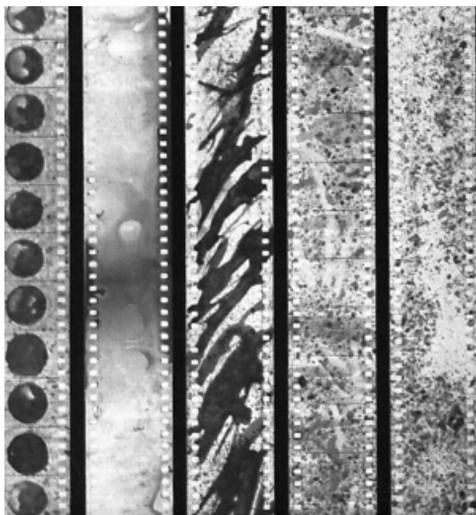
La línea **experimental** fue abordada por las actuaciones en tintas sobre celuloide, elaboradas por los artistas plásticos **Rafael Ruiz Balerdi** (Donostia 1934 - Altea, Alicante, 1992): "**Homenaje a Tarzán: La cazadora inconsciente**" (1970) y sobre todo **José Antonio Sistiaga** (Donostia, 1932): "**Ere erera baleibu icik subua aruaren...**" (1970); "**Impresiones en la Alta Atmósfera**" (1988).

Serán sin embargo, el fotógrafo **José María Zabala** (Irún, 1949) con su obra "**Axut**" (1976), **José Julián Baquedano**: "**Bi (A Man Ray for Marcel Duchamp)**" (1972) y **Javier Aguirre** con filmes enmarcados en sus propuestas de "**Anticine**": "**Uts Cero**" (1970), los que desarrollen los proyectos más sugerentes en esta línea.

Los experimentos de estos autores estuvieron ligados fundamentalmente, a sus carreras como artistas plásticos o estudiosos de los fenómenos artísticos y quedaron confinados a su difusión y estudio exclusivo entre élites intelectuales y museísticas.

También, este período contempla la realización del primer largometraje de ficción, en euskara, para niños: "**Balantzatxo**" (1976) de **Juan Miguel Gutiérrez** (Rentería, 1945), a partir de la obra de teatro del mismo nombre, original de **Paco Sagarzazu**.

La especial propensión de la época hacia los movimientos asamblearios y asociativos cristalizó en la creación de la **Asociación de Cineastas Vascos** (1977), que más tarde se dividiría en diversas agrupaciones, según gremios profesionales (Productores, Actores, Técnicos, Guionistas, Directores) pero que, en un inicio, aglutinó a todos los estamentos de la profesión. El tiempo se ha encargado de mitigar los entusiasmos iniciales, introduciendo semillas de división entre los cineastas implicados. Así, como muestra, en el terreno de la producción audiovisual, a la **Asociación Independiente de Productores Vascos - Euskal Zine Ekoizleen Elkarte**, se opondría, años más tarde, coexistiendo con ella, la **Agrupación de Empresas Audiovisuales de Euskadi (A.D.E.A.D.E.)**.



José Antonio Sistiaga: "*Ere erera baleibu icik subua aruaren*" (1970). Seis variantes de las 67 de que se compone el film.



Juan Miguel Gutiérrez: Foto de rodaje de "Balantzaxoa" (1976).

La principal, por no decir única, tarea de todas estas variopintas asociaciones ha sido el saneamiento de los intereses económicos de sus asociados, sobre todo en lo que se refiere a sus relaciones con una administración que no siempre ha tenido los criterios de imparcialidad, racionalidad en el apoyo a la producción y apuestas por un cine nacional que hubiera sido de desear.

El primero de Mayo de 1978, se crea la **Filmoteca Vasca - Euskadiko Filmategia**, la primera de las denominadas "Filmotecas Autonómicas". Iniciativa privada, en sus orígenes, del coleccionista **Peio Aldazabal** fue tomando una fuerza imparable convirtiéndose en una institución de importancia capital en la conservación, investigación y recuperación del patrimonio cinematográfico vasco. La precariedad de recursos económicos y la falta de seguridad en cuanto a sus fuentes de financiación es el principal lastre para su completo desarrollo.

En el terreno de la investigación histórica conviene reseñar la figura del poseedor del archivo más importante del cine vasco, **Koldo Larrañaga** (Azkoitia, 1923), que ha sabido compaginar sus tareas de estudioso con trabajos de realización cinematográfica: "Ikuska 8"



Actuales locales de la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia en Donostia.

(1980) o proyectos ligados a la enseñanza: "Sorginkeriak" (1977) "Euskara Araban" (1978). Hoy en día, este hombre de cine, prepara, en colaboración con **Enrique Calvo**, un repaso enciclopédico exhaustivo al Cine Vasco. Su historia del Cine Vasco emitida en cuatro capítulos por ETB.: "Euskal Zinearen Ikuspegia" (1994), supone el acercamiento audiovisual más completo que se ha hecho del citado fenómeno.

3.2.4 Los Gobiernos autónomos

Cine subvencionado 1975-1990

La puesta en funcionamiento del "Estado de las Autonomías" en el estado español –no así en el francés– tuvo como resultado un intento de normalización política que condujo, en lo cultural, a una ruptura con respecto a la anterior polarización exclusiva en las temáticas. El precedente frente común de oposición al franquismo que unía a todas las corrientes nacionalistas, dio lugar en lo político a un amplio abanico de análisis y estrategias partidistas y, en lo cultural, a la progresiva ampliación de horizontes, objetivos y estéticas.

Este radical cambio político va a traer como consecuencia la inauguración de una política de subvenciones a la cinematografía por parte del **Gobierno Vasco-Eusko Jaurlaritza** y, en muchísima menor medida, por la **Comunidad Foral de Navarra**, (la despreocupación con respecto a la cultura vasca por parte del Departamento francés des **Pyrénées Atlantiques** es proverbial y preocupante). Esta coyuntura va a iniciar un próspero período, con abundancia de realizaciones que ven la luz gracias al dinero que los productores pueden disponer.

Las subvenciones eran típicas de la generosidad que singularizó a una época de prosperidad económica que se caracterizó por promover el **proteccionismo cultural**: 25% de financiación a fondo perdido, con posibilidad de acumular dinero proveniente de diversas administraciones, y con unos compromisos excesivamente sencillos de cumplimentar por parte de los productores, entre los que –salvo un tímido intento, rápidamente abandonado– no se encontró, ni siquiera en declaración de intenciones, un apoyo o estímulo para hacer un cine distinto, construido a partir de premisas y criterios profundamente vascos, según la definición analizada precedentemente.



Juan Ortuoste : Juan Rebollo : "El Golfo de Vizcaya" (1985).

Si bien esto produjo un gran número de películas realizadas, no contribuyó a consolidar una industria en el ámbito de Euskal Herria como más tarde, cruelmente, habría ocasión de comprobar. En los nueve años en que hemos dividido este período destacamos las impresionantes cifras de 35 largometrajes y una centena larga de cortos para una pequeña comunidad como la nuestra. Gracias a este gran número de producciones la nómina de técnicos vascos formados en esta cantera es importante, hasta el punto que, hoy en día, llenan los títulos de crédito de cualquier película producida en el Estado español.

Esta privilegiada situación propició la potenciación de algunas productoras que, habiendo nacido en el período anterior, se lanzan al terreno del largometraje con mayor o menor fortuna. Así, **Emergencia P.C.**, con sede en Pamplona y dirección de **Iñigo Silva** (Gazteiz, 1951), realiza varios cortometrajes en la capital navarra; **Lan Zinema** desde Bilbao, con **Juan Ortoste** (Bilbao, 1950) y **Javier Rebollo** (Bilbao, 1948), después de un aprendizaje en el terreno del corto, realizan los largometrajes **"7 Calles"** (1981) y **"El Golfo de Vizcaya"** (1985); **Sendeja Films**, de los vizcaínos **Luis Egiraun** (Bilbao, 1954) y **Ernesto del Río** (Bilbao, 1954), producen el corto **"El Ojo de la tormenta"** (1983) y el largometraje **"El Amor de ahora"** (1986).

En la línea reivindicativa y radical que ya había marcado **Emergencia**, de la mano de **Iñaki Núñez** (Gazteiz, 1953) surge en Vitoria **Araba Films**. Sus películas más representativas son, aparte de las ya citadas precedentemente, **"Iñaki Zurikalday"** (1980) y el largo **"Toque de queda"** (1978). Este autor ha abandonado el campo de la realización para centrarse actualmente en la rama de la distribución a través de **Araba Films**, formando con los pamploneses de **Golem** las dos empresas más fuertes del sector en Euskal Herria.

Iniciativas aisladas de efímera duración fueron las experiencias de **José Luis Cortés** (Pamplona, 1951) con su productora **Iruña Films**: **"Marian"** (1977), **"Ni se lo llevó el viento ni puñetera falta que hacía"** (1980); **Antonio Gómez Olea** (Bilbao): **"El Anillo de Niebla"** (1985); **José Julián Baquedano** (Durango, 1948): **"Oraingoz izen gabe"** (1986) y **Pedro de la Sota** (Buenos Aires, 1949) con un proyecto fallido de trazar la vida del carismático fundador del Partido Nacionalista Vasco: **"Sabino Arana"** (1980). Años más tarde su largometraje **"Viento de Cólera"** (1988) mostraría mayor empaque estilístico que su película anterior.

Esta proliferación de material filmado hizo crecer la base de datos para un análisis histórico del cine vasco por lo que, casi al unísono, aparecen en esta época, tres historias de nuestro cine, obras de **José María Unsain**, **Santos Zunzunegui** y **Alberto López Etxebarrieta**.

En algunos casos excepcionales, destinados a promover el cine en euskara, el Gobierno concedió subvenciones al 100%. Así, gestionados por la productora **Irati Films**, con **Jesús Acín** como cabeza visible de la misma, y **Ángel Amigo** como productor ejecutivo, se realizan en 1985 tres medimetrajes a partir de sendas novelas de éxito en la narrativa vasca contemporánea: **"Hamaseigarrenean Aidanez"** de **Andu Lertxundi** (Orío, 1948), que realiza el propio escritor; **"Ehun Metro"** de **Ramón Saizarbitoria** (Donostia, 1944) realizada por **Alfonso Ungría** y **"Zergatik Pampox"** que marcó el inicio de **Arantxa Urretabizkaia** (Donostia, 1947), en la escritura de guión y de su compañero, el actor **Xabier Elorriaga** (Maracaibo, Venezuela, 1944), en la dirección. Lo inusual del metraje (sesenta minutos), no favoreció su correcta distribución comercial, por lo que, cuestionada la rentabilidad económica de la iniciativa, la experiencia no volvió a repetirse.

Pudo, sin embargo, haber sido el embrión de experimentos más elaborados, fuente de colaboración entre el estamento de escritores y cineastas, pero, desgraciadamente, por las razones apuntadas, no tuvo continuidad, por lo menos en los términos antes citados.



Andu Lertxundi: "Hamaseigarreanean aidanez" (1985). Alfonso Ungría: "Ehun Metro" (1985). Xabier Elorriaga: "Zergatik Pampox" (1985). Carteles anunciadores.

Irati, por su parte, efectuó unos ensayos de coproducción con Cataluña a través de Ferrán Llagostera: "Gran Sol" (1987) y repitió, menos afortunadamente, con una nueva realización de Anjel Lertxundi: "Kareletik" (1987), antes de desaparecer.

Ángel Amigo (Rentería, 1952) se afianza, gracias a su exclusiva dedicación y profesionalización en tareas de producción y a su extraordinaria habilidad en sus relaciones con la administración, como el principal productor del país. Desde sus oficinas en San Sebastián (habiendo recogido en sus inicios la histórica razón social **Frontera Films**) su productora **Igeldo Zine Produkzioak**, realiza las películas más interesantes de la época: "La Fuga de Segovia" (1981) de Imanol Uribe; "La Conquista de Albania" (1983) de Alfonso Ungría; y la fallida "Lauaxeta. A los Cuatro Vientos" (1987) de José Antonio Zorrilla (Bilbao, 1946), etc...

Pedro Olea, con su productora **Amboto P.C.S.L.** fue uno de los pilares de esta época de cine protegido antes de que –por divergencias con la administración, precisamente en el tema del establecimiento de criterios cara a la adjudicación de las citadas subvenciones–



Pedro Olea: "Akelarre" (1983).



Juan Bautista Berasategi: "Kalabaza Tripontzia" (1985).

decidiera establecerse en Madrid donde rodaría sus producciones de la década de los 90. Sus obras más emblemáticas de este período son "Akelarre" (1983) y "Bandera Negra" (1986).

Luis Goya (Lezo, 1951) funda **Trenbideko Filmeak**, consiguiendo realizar: "Ke Arteko Egunak" (1989) de Antton Ezeiza y "Amor en Off" (1991) de Koldo Izagirre (Donostia, 1954) y colabora, en sus inicios, con Juan Bautista Berasategi en la realización de algunos trabajos de animación: "Kalabaza Tripontzia" (1985) y "Abenturak eta Kalenturak" (1987), con guión de Bernardo Atxaga.

La trayectoria de Juan Bautista Berasategi (Pasai Donibane, 1951) es singular. Desde sus comienzos y con una técnica muy depurada, ha creado escuela, desarrollando una obra coherente en el difícil terreno de la animación, a través de su productora **Eskuz**, a la que siguió años más tarde la marca **Lotura**, con la que realiza, en el momento de redactar estas líneas, un nuevo largometraje de animación titulado "Ahmed, príncipe de la Alhambra".

Aparte de las citadas, son realizaciones suyas: "Ekialdeko Izarra" (1977), "Kukubiltxo" (1983) e "Ipar Haizearen Erronka" (Baiaerenak) (1994). En uno de los episodios más desagradables del cine vasco contemporáneo, la autoría de esta última obra mantiene un litigio judicial con "La Leyenda del Viento del Norte" (1994), largometraje con imágenes similares, realizada por Maite Ruiz de Austri (Madrid, 1959) de la productora **Episa**.

Episa obtuvo un éxito internacional con la producción de dos series para televisión, espléndidamente realizadas, sobre el mundo del cómic: "Komikia, 9. Artea" y "Los Grandes Maestros del Cómic".

Aiete Films fue creada por Imanol Uribe, Xabier Agirresarobe, José Ángel Rebolledo y Gonzalo F. Berridi (hoy excelente director de fotografía en numerosas producciones vascas). Desde su sede salieron proyectos tan interesantes para el cine vasco como "La Muerte de Mikel" (1984), de Imanol Uribe, o "Fuego Eterno" (1984), de José Ángel Rebolledo (Bilbao, 1943). Con "La Muerte de Mikel" se da un paso importante para la industria vasca: plantear el cine vasco no solo como acto cultural, sino también como producto industrial analizable en términos de rentabilidad económica **Aiete Films** –que se ha visto beneficiada por una subvención a la realización por parte de Euskal Media– realiza en 1996 la última película de Montxo Armendariz, "Secretos del corazón".



Imanol Uribe: *"La muerte de Mikel"* (1984).

El estilo fotográfico de **Agirresarobe** –continuador de la línea marcada por **Fernando Larruquet** con respecto a la visión plástica del paisaje vasco– plantea, tanto en lo que a iluminación, tratamiento del color y composiciones fotográficas, se refiere, un **estilo plástico**, deudor de los ritmos internos vascos más profundos, tal y como los hemos descrito en la primera parte de nuestro estudio.

El **Azpeitiko Zine Klub Taldea**, que había desarrollado una interesante labor en el terreno aficionado del Super 8, profesionaliza su formato de filmación para la plasmación en imágenes de un cuento popular: **"Mateo Txistu"** (1986) de **Agustín Arenas** (Azpeitia, 1958), que mostraba un singular y personal mundo plástico. Los componentes del citado Cine Club, **Agustín Arenas** y **José María Azpiazu**, elaboran un reportaje sobre la expedición azpeitiarra al Anapurna: **"Azpeitia - Anapurna II"** (1988), heredero del espíritu del excelente **"Agur Everest"** (1981) de **Fernando Larruquet** y **Juan Ignacio Lorente**.

José María Tuduri (Tolosa, 1949) compagina sus aficiones como historiador especializado en las Guerras Carlistas, con la plasmación en cine de sus investigaciones. Suyas son **"Crónica de la Guerra Carlista"** (1988) y **"Santa Cruz, el Cura Guerrillero"** (1991).

Otras iniciativas como las de la productora **Eresoinka** llegaron a producir una única realización antes de abandonar el ámbito cinematográfico para dedicarse exclusivamente al mercado televisivo: **"Gernika. Arbolaren Espiritua"** (1987), con realización del británico **Laurence Boulting** –quien había tenido una experiencia precedente en nuestro país– con un excelente documental sobre el escultor **Eduardo Txillida**.

En la medianoche del 31 de Diciembre de 1982 se pone en marcha, con buenas dosis de voluntarismo, el primer canal de la Televisión autonómica vasca: **Euskal Telebista - E.T.B.**. Un solo canal, exclusivamente en euskara, en sus comienzos, sería doblado más tarde por otro canal: **E.T.B. 2**, en castellano. El grado de incidencia de esta televisión pública en el desarrollo del audiovisual informativo, al mismo tiempo que su influencia sobre la normalización del euskara, es incalculable. No así en lo que se refiere a la creatividad y ficción, campos en los que su aportación –con excepción de alguna tímida subvención económica– apenas se ha notado.



Agustín Arenas: *"Mateo Txistu"* (1986).

El Gobierno vasco, en fecha 21 de Marzo de 1983, anunció la decisión de crear la escuela de interpretación "Antzerti", al frente de la cual reconocemos a los hombres de teatro guipuzcoanos **José María Etxebeste** y **Eugenio Arocena**. Esta iniciativa puede ser considerada de capital importancia en lo que se refiere a la creación de una infraestructura actoral profesional para Cine, Teatro y Televisión. Los nombres de **Kontxu Odriozola**, **Mikel Garmendia**, **Clara Badiola**, **Aitzpea Goenaga**, **Elena Irureta**, **Ramón Agirre**, **Agustín Arrazola**, **Xabier Agirre**, **Carlos Zabala**, **Eneko Olasagasti**, **Patxi Santamaría**, **Isidoro Fernández**, **Cándido Uranga**, **Pilar Rodríguez** y un espléndido y abundante etcétera, no son más que una pequeña muestra de la calidad y profesionalidad de los alumnos surgidos de dicha escuela.

Contribuyó, asimismo, Antzerti a la recuperación de ciertos autores del teatro vasco tradicional que los avatares de la historia habían mantenido en el olvido.

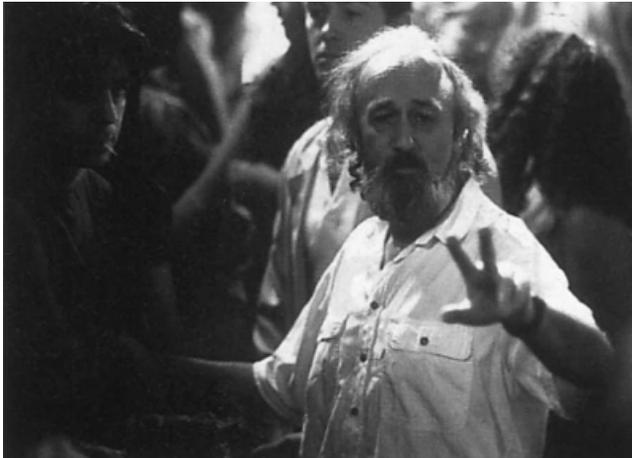


Los actores vascos, **Elena Irureta**, **Kontxu Odriozola**, **José Ramón Soroz** y **Mikel Garmendia** interpretando la obra teatral *"Ama Begira zazu"* (1990).

La generosa –a veces no excesivamente controlada– política de subvenciones a la cinematografía, que hemos citado precedentemente, da lugar al nacimiento de la figura del **productor-realizador** que tan nefastos resultados ha tenido. Cualquier realizador que supiera moverse por los vericuetos de la administración, podía optar a generosas subvenciones a fondo perdido y sin control de calidad del producto final.

Así, si bien las obras realizadas en el entorno de los productores **Ángel Amigo**, **Elías Querejeta** y **Pedro Olea** tuvieron siempre dignidad profesional, otras dejaron al cine vasco agotado, tanto en lo que respecta a la calidad formal, como en lo que se refiere al tema económico.

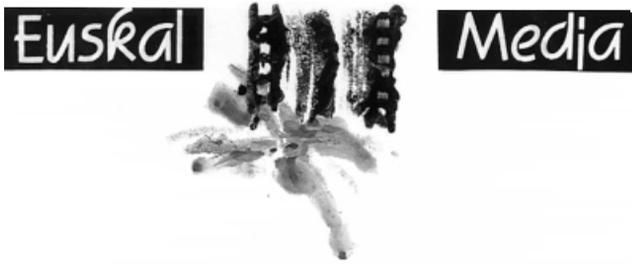
Tres películas emblemáticas se colocan en uno de los extremos de este periodo. Por el lado de la calidad –apuntando hacia el descubrimiento de un excelente autor y vislumbrando una nueva manera de abordar el punto de vista vasco en el cine– tenemos a **“Tasio”** (1984) de **Montxo Armendariz** (Olleta, 1949). La historia del carbonero de Tierra Estella planteó un intento de adecuar el ritmo interno del film al **“tempo” vasco**. Desgraciadamente, este intento –que tuvo un conato de continuidad en **“27 Horas”** (1986), rodada en San Sebastián con **Xabier Agirresarobe** a la cámara, y **“Las Cartas de Alou”** (1990)– no fue seguido por otros cineastas, lo que supuso una línea truncada que nunca más fue retomada.



Montxo Armendariz.

En el otro extremo, culminación de una serie de desviaciones en cuanto al control de calidad antes de conceder las subvenciones, nos encontramos con **“El Mar es Azul”** (1989) de **Juan Ortuoste** y **“Escorpión”** (1988) de **Ernesto Tellería** (Eibar, 1956), películas totalmente fallidas. Ni siquiera se dieron los mínimos de profesionalidad en la composición del guión, dirección de actores, escritura cinematográfica y diseño de producción.

La baja calidad de éstas y otras películas rodadas con planteamientos similares, unido a las dificultades económicas que la Autonomía vasca padecía, aconsejaron al Gobierno a abandonar la casi ciega política de subvenciones, seguida hasta entonces, variando su forma de intervención en el proceso de financiación del cine vasco. De subvencionador pasó a coproductor, a través de la sociedad pública **Euskal Media**.



Anagrama de la sociedad pública Euskal Media.

3.2.5 “El nuevo Cine Vasco”:

La rebelión de los jóvenes 1990-1996

A mediados de la década pasada, cuando el Cine Vasco vivía su momento más dulce y los responsables del cine en la administración afirmaban su triunfalismo, el realizador vasco más representativo de la época, **Imanol Uribe**, a punto de fijar su residencia de producción en Madrid, efectuaba unas declaraciones en las que calificaba al Cine Vasco de “Pompa de jabón que luce brillante, pero que podría explotar y desaparecer...” Fueron frases que manifestarían su pleno sentido en la segunda mitad de la década de los 80, y que continúan hoy en día, afirmando la crisis en que se halla sumida la producción en el País Vasco.

La puesta en funcionamiento de **Euskal Media, S.A.** y su peculiar forma de funcionamiento en lo que al cine de largometraje se refiere, (incluye, asimismo, productos audiovisuales, televisivos y cortometrajes), va a traer consigo una serie de consecuencias entre las que destacaremos una particularmente nociva para el cine vasco, encarnado en sus valores más jóvenes y dinámicos.

El gran compromiso cofinanciador de la sociedad, en lo que se refiere al cine, fue absorbido, en una primera época y en gran parte, por las producciones de **Ángel Amigo**.



Ángel Amigo, en un momento del rodaje de *“La Conquista de Albania”* (1983) de Alfonso Ungria (a su derecha).

Este productor, verdadero pilar para comprender el cine vasco contemporáneo, es responsable, en los últimos tiempos, de productos como las coproducciones con Colombia y Bulgaria: “La Gente de la Universal” (1993) de Felipe Aljure; México: “Dollar Mambo” (1993) de Paul Leduc; Portugal y Luxemburgo: “Album de Familia” (1992) de Luis Galbao; Portugal, Francia y Macao: “Amor e Dediños do Pie” (1992) de Luis Rocha; o, anteriormente, Argentina: “Loraldia” (1989) de Óscar Aizpeolea y “El Invierno en Lisboa” (1990) de José Antonio Zorrilla, coproducción con Francia y Portugal, fallido intento por adaptar la novela homónima de Antonio Muñoz Molina.

Desde Euskal Herria nunca se entendió bien –fue por ello blanco de numerosas críticas por parte de las asociaciones profesionales– la fijación del Gobierno autónomo hacia tales coproducciones extrañas en las que la participación artística o autoral vasca era mínima.

Igeldo Z.P., marca productora de Ángel Amigo, se benefició, así, de la adjudicación de contratos de coproducción con Euskal Media, concedidos a “conjuntos” de proyectos entre los que se cuentan los anteriormente citados y que tuvieron como consecuencia el bloqueo del dinero público vasco a otros productores. En este contexto, dos obras mantienen, sin embargo, un alto nivel de interés: “Maité” (1994), coproducción con Cuba, de los realizadores Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, y “El Sol del Membrillo” (1992), largometraje experimental en torno al proceso de creación artística del pintor Antonio López, obra del vizcaíno Víctor Erice, galardonado en el Festival de Cannes de dicho año.

Carlos Zabala (Donostia, 1962) y Eneko Olasagasti (Donostia, 1960) provienen del campo de la interpretación teatral y formaron sus trayectorias artísticas con trabajos en la escena teatral o su participación en productos televisivos como la serie de pedagogía del euskara “Bai Horixe” (1985 - 1987), para dedicarse más tarde a la realización de la comedia de situación “Bi eta Bat” (1991), producida por Igeldo, que supuso un hito en la andadura de Euskal Telebista, inaugurando una proliferación de otras similares de menor calidad. Permítaseme señalar, en este contexto, a la serie “Goenkale” de la productora vizcaína Pausoka que, en clave de culebrón trágico, ha constituido un verdadero fenómeno sociológico, habiendo superado, en el momento de redactar estas líneas la mítica barrera de los 500 episodios.



Los realizadores Carlos Zabala y Eneko Olasagasti en un momento del rodaje de “Maité” (1994)

“Maité” se presenta como un extraño producto en la historia del cine vasco por su carácter iconoclasta y tierno en un país tan dado a magnificar las situaciones que muestran el unamuniano “sentimiento trágico de la vida”. Tanto más cuanto que otra precedente incursión en el terreno del humor: “El Anónimo” (1990), rodada en San Sebastián por **Alfonso Arandia**, había sido un intento fracasado.

En la actualidad **Ángel Amigo**, a través de **Igeldo Komunikazioa**, ha concluido en Colombia y Euskadi una película con **Ana Díez**: “**Todo está oscuro**” (título provisional); coprodujo “**Lumière et Compagnie**” (1995), conmemoración mundial del centenario del Cine; estrena la segunda teleserie del tandem **Eneko Olasagasti** y **Carlos Zabala**: “**Jaun eta Jabe**” (“**Ajuria Enea**” fue su título inicial, cambiado por los responsables de E.T.B.a causa de las posibles suspicacias que un título así podría suscitar en los ambientes políticos), con el actor **José Ramón Soroz** al frente del reparto, y se inicia en el terreno documental con los reportajes de **Paz Bilbao** sobre la realidad de los indígenas de Amerindia: “**Se ha apagado una Estrella**” (1994).

La situación financiera citada precedentemente va a provocar una cierta asfixia por parte de las productoras, que va a tener como consecuencia la definitiva ubicación de las mismas en Madrid, en algunos casos, y la paralización de sus actividades en otros. Realizadores y productores consagrados como **Imanol Uribe**, **Pedro Olea**, **Montxo Armendariz**, **Elías Querejeta** etc. deciden prescindir totalmente del Gobierno Vasco en sus proyectos. Obras como “**El Rey Pasmado**” (1992), “**Días Contados**” (1994) o “**Bwana**” (1996) de **Imanol Uribe**; “**El Maestro de Esgrima**” (1993), “**Morirás en Chafarinas**” (1995) o “**Más allá del jardín**” (1996) de **Pedro Olea**; “**Historias del Kronen**” (1995) de **Montxo Armendariz**, son ejemplos que ilustran esta corriente.

Por otro lado los excelentes técnicos cinematográficos formados en el país, como el Director de Fotografía **Xabier Agirresarobe** o los Directores de Producción **Josean Gómez**, **Blanca Zaragüeta**, etc., se ven impelidos a trabajar casi exclusivamente en otros contextos, cuando no han buscado otras salidas profesionales como el técnico de Sonido **José Luis Zabala**.



El director de Fotografía **Xabier Agirresarobe** y el realizador **Imanol Uribe** en un descanso del rodaje de “*La luna negra*” (1989).

Los jóvenes realizadores que, por una razón u otra, no entraban en los planes de las productoras favorecidas, se vieron impelidos a buscar financiación para sus proyectos fuera de Euskadi o a plantear personalmente, con gran dificultad, sus fuentes de financiación. Entre ellos se encuentran los ejemplos más válidos artísticamente que ha producido el “novísimo cine vasco”: **Alex de la Iglesia**, **Enrique Urbizu**, **Juanma Bajo Ulloa** y **Julio Medem**.

Con ellos, llega un soplo de aire fresco. Jóvenes con sorprendente madurez en el dominio de la técnica y lenguaje cinematográficos –aparentemente más preocupados por el cine de género, que por el cine “útil” al país– valoran más los modelos del cine universal que las pautas de la tradición narrativa vasca.

Del “thriller” endiablado al terror gótico –pasando por el cómic gore, la comedieta urbana o la intriga psicológica– las temáticas se vuelven cada vez más abiertas.



Julio Medem.

Julio Medem (Donostia, 1958), proveniente del mundo de la medicina, –antes de lanzarse a buscar financiación para el espléndido guión de largometraje que había escrito– inició su andadura con varios cortometrajes: “**Patas en la Cabeza**”(1985) y “**Las 6 en punta**”(1987). El rechazo al proyecto por parte de las productoras del país y la inicial negativa del Gobierno Vasco a participar en su financiación (a posteriori le daría una pequeña subvención) le hizo desplazarse a Madrid. Surgió de esta manera –a través de la productora **Sogetel**– la película más importante del período que nos ocupa: “**Vacas**” (1992), cuyas cualidades, tanto por el análisis de la violencia en el pueblo vasco que contiene, como por su esfuerzo en constituir una **manera específicamente vasca de narrar** cinematográficamente, la hacen imprescindible para el estudio de nuestro cine. Este realizador continua su carrera, con la espalda decididamente vuelta en contra de la administración vasca, realizando en 1993: “**La Ardilla Roja**” y “**Tierra**” en 1996. En la actualidad prepara “**Los amantes del círculo polar**”.

Enrique Urbizu (Bilbao, 1962), proveniente del cine amateur, tuvo un sorprendente comienzo de la mano de **Joaquín Trincado** y su productora **Creativideo** al realizar una fresca comedia, “**Tu novia está loca**” (1987), y un thriller de ritmo vertiginoso: “**Todo por la pasta**”



Enrique Urbizu: “*Cachito*” (1996).

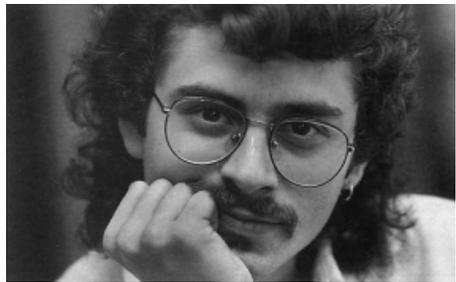
(1992). Sus cualidades de buen artesano le han hecho ser un director muy solicitado en el cine español: **"Cuernos de mujer"** (1994), **"Cachito"** (1996), lamentando, quizás, que su buen hacer no se dedique a proyectos más interesantes y personales. **Joaquín Trincado** (Bilbao, 1960), por su parte, dirigió en 1995 una comedia urbana que no aporta nada nuevo en el panorama del joven cine vasco: **"Sálvate si puedes"**.

Alex de la Iglesia (Bilbao, 1977) es persona de potente imaginación visual. Sus orígenes de diseñador y dibujante de cómic, unido a la influencia del mundo sonoro del rock radical vasco, le llevan a plantear un mundo fantástico de gran viveza, en donde influencias eclécticas se funden en un cóctel abigarrado y esperpéntico. Su cortometraje **"Mirindas asesinas"** (1990) fue el brillante debut que le abrió las puertas de la productora madrileña **El Deseo**, para realizar **"Acción Mutante"** (1993) y más tarde, de la mano de **Andrés Vicente Gómez**, la aclamada: **"El día de la Bestia"** (1995). En la actualidad ultima el rodaje internacional de **"Perdita Durango"**, adaptación cinematográfica de la novela de **Barry Gifford**. Llenas de guiños hacia la cultura urbana del País Vasco, sus obras tienen un gancho específico, reconocido y admirado por el público más joven, deudor de la cultura pop-rock americana, que lo está progresivamente convirtiendo en director de culto.



Alex de la Iglesia.

Juanma Bajo Ulloa (Gazteiz, 1967) entraría dentro de la tópica definición de niño prodigio. Iniciado desde muy joven en la realización en formato amateur, sus cortos y medietrajados han sido sistemáticamente premiados allá donde fueron presentados: **"Akixo"** (1988), **"El reino de Víctor"** (1989), etc. Su primer largo, **"Alas de Mariposa"** (1991), ganó la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, y su segundo: **"La Madre Muerta"** (1993), obtuvo gran éxito. Junto con **Julio Medem**, es el realizador más personal del nuevo cine vasco descubriendo un sugerente mundo interno en el que los sueños y vivencias de la infancia se erigen en reveladores de inquietantes pulsiones autodestructivas. Sus posiciones independientes e inconformistas y su fama de "enfant terrible" le han llevado a tener múltiples problemas con los productores convencionales y con la administración, por lo que encuentra grandes dificultades para financiar sus proyectos. En el momento de redactar estas líneas, la productora **Asegarce** financia su tercer largometraje: **"Air Bag"** (título provisional)..



Juanma Bajo Ulloa.

Aunque no cuenta en su haber más de tres largometrajes, desde su productora afincada en Pamplona, **José María Lara** (Madrid, 1948) ha financiado **"Urte Illunak"** (1993), prome-

tedor primer trabajo de **Arantxa Lazkano** (Zarautz, 1950) que contiene una buena parte de los diálogos en euskara; "**Justino, un asesino de la tercera edad**" (1994) de los madrileños **La Cuadrilla**: **Luis Guridi** y **Santiago Aguilar** (conocidos por sus cortometrajes "**¡Tarta, tarta, Hey!**" (1987) y "**El pez**" (1985), rodados en San Sebastián) y "**La fabulosa historia de Fidel Marín**" (1996) de **Fidel Cordero**. Sus cortometrajes han dado a conocer bastantes nombres que podrían constituir el futuro del Cine Vasco. En el momento de redactar estas líneas última la filmación de la obra de **Daniel Calparsoro**: "**A ciegas**" (título provisional).



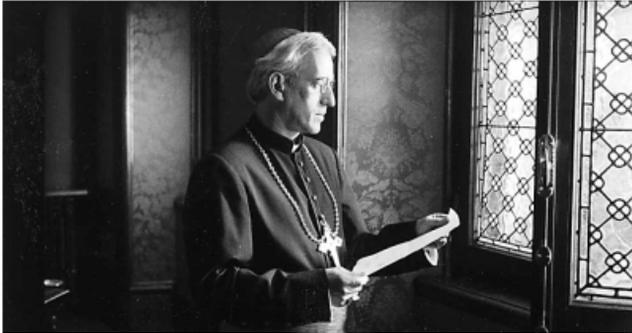
La Cuadrilla: " *Justino, un asesino de la tercera edad*" (1994).

Paco Avizanda (Isaba, 1955), "**Virtudes Bastián**" (1986); **Helena Taberna** (Alsasua, 1949), "**Alsasua, 1936**" (1994) y "**Nerabe**" (1995); y **Mirentxu Purroy** (Iruña, 1943), "**El Silencio de los Inocentes**" (1985) desde Pamplona, han desarrollado una carrera en la que, habiendo sobrepasado el terreno del corto, se han iniciado en el medimetraje con excelentes resultados.

La utilización del euskara como lengua de rodaje en las producciones vascas es prácticamente nula con excepción de algunas producciones minoritarias o provenientes del campo amateur . Inclusive aquellos realizadores considerados como especialmente sensibles -a veces radicales- hacia dicha cuestión muestran profundas contradicciones en sus producciones . Así, a pesar de anunciar slogans del tipo: "*Película íntegramente rodada con sonido directo, en euskara...*" la proporción en el empleo de la misma es francamente minoritaria. Señalemos , a modo de ejemplo, los casos de "*Ke arteko egunak*" ("Días de humo") de **Antxon Ezeiza** con guión de **Koldo Izagirre** , cuyo protagonista es el mejicano **Pedro Armendáriz**; la realización de **Koldo Izagirre** "*Offeko Maitasuna*" ("Amor en Off") con **Mónica Molina** como protagonista ; la coproducción con Cuba "*Maité*" de **Eneko Olasagasti** y **Carlos Zabala** , filmada en un 75% en el país caribeño en castellano o el caso de "*Menos que cero*" -sin estrenar en el momento de redactar estas líneas- de **Ernesto Tellería** que , a pesar de basarse en una novela escrita en euskara por **Iñaki Zabaleta** y tener un guión del euskaldun **Joxean Muñoz**, ha sido rodada en castellano.

En el difícil campo de la escritura, destacamos la presencia de **Koldo Izagirre**, **José Antonio Vitoria**, **Michel Gaztambide**, **Joxean Muñoz**, **Jorge Guerikaetxeberria**. Los tres primeros han compaginado sus tareas de guionistas al servicio de otros directores con la realización de sus propios corto o largometrajes.

Al repasar la historia del cine vasco en la última década, se impone con fuerza la constatación del excelente número de técnicos profesionales surgidos en el país al amparo de la práctica que las realizaciones vascas propiciaron. Así, a los nombres ya citados anteriormente, señalaremos los de **Kiko de la Rica**, **Juan Miguel Azpiroz** en Dirección de Fotografía; **José Luis Arrizabalaga**, **Biafra**, **Saturnino Idarreta**, en Dirección Artística; **Josune Las**, **Estibalitz Markiegi**, **Eli Elizondo** en Diseño de Vestuario y los excelentes músicos **Bingen Mendizabal**, **Ángel Illarramendi**, **Alberto Iglesias**, **Iñaki Salvador**, que se unen a los consagrados **Carmelo Bernaola**, **Luis de Pablos**, etc.



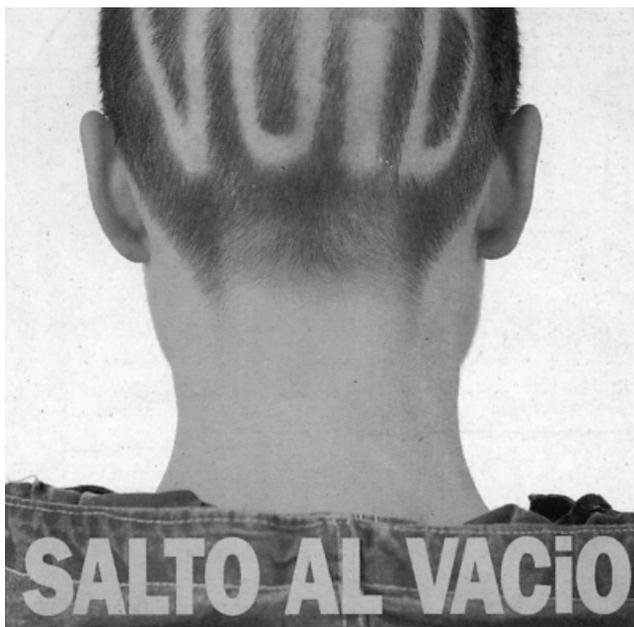
Helena Taberna: "Alsasua, 1936" (1994).

La gran escuela que supone el cortometraje ha dado a conocer varios nombres que se encuentran en la difícil tesitura de comenzar una carrera profesional en el largometraje o desistir en el empeño. Entre los numerosos nombres que han producido más de un corto citamos a **Ramón Barea**, **Juan Luis Mendiara**, **Pello Varela**, **Miriam Ballesteros**, **Mikel Agirresarobe**, **Lurdes Bañuelos**, **Enrique Acha**, **Pablo Malo**, **Irene Arsuaga**, **Iñaki Dorronsoro** o **Antonio María Gárate** quien, después de dos cortometrajes, espera fecha para el estreno de su largo "**Besos y Abrazos**" (1996) o la heterodoxa carrera de los **Hermanos Ibarretxe** (Javier, José Miguel, Esteban, Santiago), quienes después de varios cortos, realizaron una serie para E.T.B.: "**Las memorias de Karbo Vantas**" (1995) y estrenan con gran éxito su primer largo: "**Sólo se muere dos veces**" (1996).

En 1992 se presentó en el Festival de Cine de San Sebastián "**Siempre Felices**", comedia realizada por el donostiarra **Pedro Pinzolas** que podría añadirse a la nómina de cineastas que, habiendo nacido en el País Vasco o teniendo una especial relación con él, realizan cine fuera de los límites de Euskal Herria: **José María González**, "**Chumi Chumetz**", (Donostia, 1927); "**Dios bendiga cada rincón de esta casa**" (1977); **Santiago San Miguel** (San Sebastián, 1939); "**El Señor de los Llanos**" (1987); **Gracia Querejeta** (Madrid, 1962): "**Una Estación de Paso**" (1993), "**El Último Viaje de Robert Rylands**" (1996); **Imanol Arias** (Riaño, León, 1956): "**Un Asunto Privado**" (1996): el director de fotografía **Juan A. Ruiz Anchia** (Bilbao, 1949); la diseñadora de vestuario **Maiki Marin** (Donostia, 1936), etc.

Recién terminados sus estudios de cinematografía en los Estados Unidos, el realizador de formación donostiarra **Daniel Calparsoro** (Barcelona, 1968) –sobrino del productor-meceñas y director del Festival de Cine de San Sebastián: **Luis Calparsoro**– autor del cortometraje

"W.C." (1993), estrenó en 1995 el film: "Salto al Vacío" (1995), que produjo gran impacto por la calidad del diseño visual que demuestra y por la habilidad que posee en la dirección de actores. En 1996 estrena "Pasajes". El visionado de ambas cintas plantea, sin embargo, el problema de **aculturación** que sufren todos aquellos que, de retorno al país, traen el gran bagaje plástico, estético y temático del cine -clásico o independiente - americano.



Daniel Calparsoro: "Salto al vacío" (1995).

Entre los cineastas que retornan, procedentes de una formación en el extranjero, notamos en el terreno de la dirección de fotografía, los nombres de los excelentes profesionales: **Aitor Mantxola** y **Flavio Martínez Labiano**; en la realización, **Juan Calvo** (Tudela, 1965), "Hotel Oasis" (1994) y **Pablo Berger** (Bilbao, 1963), "Mamá" (1988); y, en la creación videográfica, **Isabel Herguera**: "Los muertitos" (1994); **Iñigo Salaverría**: "La noche navegable" (1993), **Gabi Villota**, **Marcelo Expósito**, **José Antonio Hergueta**, **Ruiz de Infante**, **Josu Rekalde** y otros.

En el momento de ultimar estas líneas, asistimos a un renacer de la producción cinematográfica en el país. Además de las películas citadas anteriormente, se encuentran en proceso de rodaje, esperan fecha de estreno o han sido recientemente estrenadas, obras de realizadores que, prolíficos en una época, habían sufrido un estancamiento en los últimos tiempos: **Ernesto de Río**: "Hotel y Domicilio"; **Antton Ezeiza**: "Felicidades Tovarich"; **Javier Rebollo**: "Calor"; **Ernesto Tellería**: "Menos que cero"; **Juan Ortuoste**: "Comida para perros", etc. El visionado de las cintas nos señalará si el crecimiento cuantitativo va parejo con un aumento en la calidad de las mismas.

En lo que se refiere a las relaciones del sector audiovisual con la administración asistimos a la progresiva desmembración de la Sociedad pública **Euskal Media** en beneficio de un proyecto que se aglutina alrededor de un eventual **Instituto Vasco del Audiovisual**. Solo el

tiempo y la experiencia nos hablarán de su efectiva instauración y, en el caso de ésta, de su viabilidad.

No podemos olvidar la formidable cantera que suponen proyectos que promueven la creación de afición a través de los **Festivales** de Cine y Vídeo, el renacimiento de los **Cine Clubs**, los **coloquios** cinematográficos, la proliferación de **escuelas** y **talleres** de cine y vídeo, el apoyo a las **políticas de ayuda** a la realización de cortometrajes, etc. Iniciativas de base que, a buen seguro, harán surgir nuevos nombres que, sin olvidar sus raíces, apuesten por la **modernidad** del Cine del **Año 101**.

Poco a poco he llegado al final de este escrito. La impresión global que me embarga es compleja: Por un lado, profunda **satisfacción** por ver concluido un empeño –casi obsesivo– que me ha llevado desde que me inicié en el mundo del cine hasta el día de hoy y que continuará preocupándome mañana; por otro, un cierto **desasosiego** por las carencias que he ido notando a medida que profundizaba en los temas que iban surgiendo. He comprendido en todo su significado, la célebre frase del sabio griego: “Yo sólo sé que no sé nada”... Un tema de investigación planteaba nuevos campos de trabajo; profundizar en un aspecto me empujaba a documentarme en otro en una dinámica imparable, tan apasionante como interminable.

Fui consciente que alguna vez tenía que poner punto final, o por lo menos puntos suspensivos, una vez que tuviera la certeza razonable de haber abordado lo esencial. Por otra parte, nunca me ha abandonado el convencimiento de que alguien completará mi tarea, abriendo de par en par las puertas apenas entreabiertas por mí. De aquí mi invitación al lector a que **complete, cuestione o ratifique** lo que se afirma en este libro.

Tampoco puedo olvidarme del aspecto **práctico** que incansablemente ha postulado este trabajo. Soy poco dado a especulaciones teóricas que no pretendan, en uno u otro momento, un acercamiento a la realidad y un compromiso con la praxis cotidiana. Es únicamente, gracias a la convicción de que este estudio podrá ser asimilado por alguien, para conocer mejor o cambiar nuestro pueblo, por lo que me siento satisfecho de tantas y tantas horas de trabajo –apasionante y por lo tanto agradable– dedicado a él.



Robert Bresson: *"Au hazard, Ballhasar"*. (1966).



Luis Buñuel: "Los olvidados" (1950).

BIBLIOGRAFIA



Akira Kurosawa: "Vivir" (1952).

ARTES NARRATIVAS

Lingüística

- ADAM, Jean-Michel. *Elements de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Mardaga
- ALVAREZ EMPARANZA, José Luis. 1978. La originalidad lingüística vasca. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein
- ARZAMENDI, Jesús. 1978. Geografía lingüística vasca. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- BUTRON, Joseba. 1988. *Euskal Gramatika Praktikoa*. (2 tomos) Donostia: Erein.
- COMBETTES, Bernard. 1988. *Pour une grammaire textuelle: La progression thématique*. Bruxelles: De Boeck-Duculot
- DIJK TEUN, A Van. 1980. *Estructuras y funciones del discurso*. Mexico: Siglo XXI editores.
- GOENAGA, Ángel. 1975. *Uts: La Negatividad Vasca*. Durango: Leopoldo Zugaza Editor.
- GOENAGA, Patxi. 1980. *Gramatika bideetan*. Donostia: Erein.
- ODRIOZOLA, Juan Carlos; ZABALA, Igone. 1992. *Hitz-ordena, galde gaia eta komaren erabilera*. Leioa: Argitalpen Zerbitzu. Euskal Herriko Unibertsitatea.
- OSA, Eusebio. 1990. *Euskararen Hitz-ordena. Komunikazio zereginaren arauera*. Leioa: Argitalpen Zerbitzu. Euskal Herriko Unibertsitatea.
- SAGÜÉS, Miguel. 1980. *Gramática elemental vasca*. Donostia: Txertoa.
- TACCA, Oscar. 1989. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- URQUIZU, Patricio. 1991. *Introducción a la filología vasca*. Madrid: U.N.E.D.
- VILLASANTE, Luis. 1978. *Estudios de sintaxis vasca*. Oñate: Editorial Franciscana Aranzazu
- ZUBIRI, Ilari. 1989. *Gramática didáctica del euskara*. Donostia: Habe.

Literatura oral

- ARTAMENDI, José Antonio. 1978. Pensadores vascos En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- AZKUE, Resurrección M^a. 1967. *Cancionero popular del País Vasco*. (4 tomos) Donostia: Auñamendi.
- AZKUE, Resurrección M^a. 1969.(1942). *Euskalerrriaren Yakintza. Literatura popular del País Vasco*. (4 tomos). Madrid: Espasa Calpe.
- AZKUE, Resurrección M^a. 1995. *Cuentos y Leyendas*. Donostia: Egin.
- BRABYN, Howard. 1982. *Lengua materna y hemisferios cerebrales* Paris: Revista: "El Correo de la UNESCO". Febrero.
- GARATE, Gotzon. 1995. *Euskal Atsotitzak. Basque Proverbs*. Bilbo: Gero. E. Mensajero.

- LEIZAOLA, José M^a de. 1969. *Romances y Literatura Prehistórica*. Buenos Aires: Editorial vasca Ekin.
- LEIZAOLA, José M^a de. 1978. *El refranero vasco antiguo y la poesía vasca*. Buenos Aires: Editorial vasca Ekin.
- LEKUONA, Juan Mari. 1978. Literatura oral vasca. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- LEKUONA, Juan Mari. 1982. *Ahozko Euskal Literatura*. Donostia: Erein.
- LEKUONA, Manuel. 1965. *Literatura Oral Vasca*. Donostia: Auñamendi.
- ONAINDIA, Santiago. 1990. *Euskal Literatura*. Donostia: Etor.
- VINSON, Julien. 1988. *Literatura popular del País Vasco. Tradiciones, Leyendas, Cuentos, Canciones, Adivinanzas, Supersticiones*. Donostia: Txertoa.
- ZAVALA, Antonio. 1964. *Bosquejo de historia del bertsolarismo* Zarauz: Auñamendi

ARTES MUSICALES

- ANSORENA, José Ignacio. 1993. *Euskal-kantak*. Donostia: Erein.
- ARANA MARTIJA, José Antonio. 1987. *Música Vasca*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina
- AZKUE, Resurrección María. 1968. *Cancionero popular Vasco* Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Oñatibia, Juan de: Aspectos Musicales. pgs. E-39 ss.
- BELLO PORTU, Javier. 1978. La música en el País Vasco. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- GOIRI, Josu. 1994. *Txalaparta: Euskal erritmo eta soinu era*. Arrigorriaga: Josu Goiri Iturrizar.
- RIEZU, Jorge de. 1973. *Nafarroako Euskal-kantu Zaharrak*. Pamplona: Gómez.
- SANCHEZ EQUIZA, Carlos. 1991. *En torno al Zortziko*. Revista Txistulari: Julio. nº146; pp. 44-53.
- URBELTZ, Juan Antonio. 1989. *Música militar en el país vasco: El problema del Zortziko*. Pamplona: Pamiela.

ARTES PLASTICAS

- ALTUNA, Jesús. 1977. Prehistoria del País Vasco. En: *Cultura Vasca I*. Donostia: Erein
- ALVAREZ EMPARANZA "TXILLARDEGI", José Luis. 1975. La Structuration du champ sémantique de la couleur. *Euskera XX*. 232 ss.
- ARRAZOLA, M^a Asunción. 1978. El arte del renacimiento en el País Vasco. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- ARRAZOLA, M^a Asunción. 1978. El arte barroco en el País Vasco. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- DÉRIBÉRÉ, Maurice. 1970. *La Couleur (Col. "Que sais-je?")*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DUVERT, Michel. 1981. Contribution à l'étude de l'Art funéraire labourdin. *Kobie* nº 11. Diputación Foral de Vizcaya.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan. *Euskal Eskulangintza*. (6 tomos). Donostia: Auñamendi.
- KORTADI OLANO, Edorta. 1978. La escuela vasca de pintura. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- HUYGHE, René. 1965. *Les puissances de l'image*. Paris: Flammarion.
- HUYGHE, René. 1971. *Formes et Forces. De l'Atôme à Rembrand*. Paris: Flammarion.
- LEKUONA, Manuel de. 1978. El arte medieval en el País Vasco. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.

- OTEIZA, Jorge. 1984. *Ejercicios espirituales en un túnel*. Donostia: Hordago
- OTEIZA, Jorge. 1995. *Quousque tandem...* Donostia: Txertoa.
- PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro. 1985. *Arte popular Vasco*. Donostia: Txertoa
- PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro. 1991. *La Argizaiola Vasca*. Donostia: Txertoa.
- PERURENA, Patziku. 1992. *Koloreak Euskal Usarioan*. Donostia: Erein
- PLAZAOLA, Juan. 1978. La escuela vasca de escultura. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- SARRIONAINDIA, Joseba. 1994. *Ni ez naiz hemengoa*. Pamplona: Pamiela.

Artes Gestuales

- ARANZADI, Telesforo. 1975. *Etnología vasca*. Donostia: Auñamendi.
- ARANZADI, Telesforo; BARANDIARAN Joxe Miel; ETCHEBERRI, Miguel Ángel. 1959. *La Raza Vasca*. Donostia: Auñamendi.
- AZURMENDI, Mikel. 1988. *El fuego de los símbolos. Artificios sagrados del imaginario en la cultura vasca tradicional*. Donostia: La primitiva casa Baroja.
- AZURMENDI, Mikel. 1993. *Nombrar, embrujar. (Para una historia del sometimiento de la cultura oral en el país vasco)*. Irún: Alberdania S.L.
- BARANDIARAN, Joxe Miel y colaboradores. 1972. *El Mundo en la mente popular vasca*. (Varios tomos). Donostia: Auñamendi.
- BARANDIARAN, Gaizka. 1963. *Danzas de Euskalerrri*. Tomos I-IV. San Sebastian: Auñamendi.
- BARANDIARAN, Gaizka. 1978. El folklore vasco. En: *Cultura Vasca II*. Donostia: Erein.
- BARANDIARAN, Joxe Miel. 1977. Constantes en la etnia vasca. En: *Cultura Vasca I*. Donostia: Erein.
- BARANDIARAN, Joxe Miel. 1977. Humanismo Vasco. En: *Cultura Vasca I*. Donostia: Erein.
- CARO BAROJA, Julio. 1958. *Los Vascos*. Madrid: Minotauro.
- CARO BAROJA, Julio. 1974. *Mitos y Ritos equívocos*. Madrid: Istmo.
- CARO BAROJA, Julio. 1979. *El Carnaval*. Madrid: Taurus
- CARO BAROJA, Julio. 1986. *Los problemas vascos de ayer y de hoy*. Donostia: Txertoa
- DOUGLASS, William A.; BILBAO, Ion. 1986. *Amerikanuak. Los vascos en el Nuevo Mundo*. Bilbo: Argitalpen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea.
- DUVERT, Michel. 1987. *La Pastorale. Théâtre populaire basque en Soule*. Bayonne: Lauburu.
- ECO, Umberto. 1977. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea. 1949. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Payot.
- ELIADE, Mircea. 1951. *Images et Symboles*. Paris: Payot.
- ELIADE, Mircea. 1978. *Traité d'histoire des Religions*. Paris: Payot.
- ELIADE, Mircea. 1992 (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Sant Adrià de Besòs: Labor
- ESTORNÉS LASA, Bernardo. 1975. *Mundua Euskal Erriaren Gogoan. El Mundo en la mente popular vasca*. (6 tomos) Donostia: Auñamendi.
- FOUCAULT, Maurice. 1974. *Las palabras y las cosas. Una arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI

- GAIGNEBET, Claude. 1984. *El Carnaval. Ensayos de Mitología Popular*. Barcelona: Alta Fulla.
- GARAMENDI, María Arene. 1991. *El teatro popular vasco. Semiótica de la Representación*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan. 1973. *Íñauteria. El Carnaval Vasco*. Donostia: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y publicaciones.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan. 1982. *Carnaval en Alava*. Donostia: Haranburu.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan. 1984. *El Carnaval en Navarra*. Donostia: Haranburu.
- HERELLE, Georges. 1914-1917. *Les Mascarades Souletines. R.I.E.V. VIII: 368-385 pgs*. Donostia: Eusko Ikaskuntza- Sociedad de Estudios Vascos.
- HERELLE, Georges. 1923. *Les mascarades souletines. R.I.E.V. XIV: 179-190*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos.
- HORNILLA, Txema. 1987. *Sobre el Carnaval vasco: Ritos, Mitos y Símbolos, Mascaradas y Totemismo.: (Las Máscaras de Zuberoa)*. Donostia: Txertoa.
- HORNILLA, Txema. 1990. *El Carnaval vasco interpretado*. Bilbao: Mensajero.
- IZTUETA, Juan Ignacio de. 1968. *Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca
- LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartu. 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- PEILLEN, Txomin. 1985. *Animismoa Zuberoan*. Donostia: Haranburu Editor
- SCHEIFLER, José Ramón. 1994. Existe una cultura vasca ? En: *Cultura Vasca*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- URBELTZ, Juan Antonio. 1978. *Dantzak*. Bilbo: Caja Laboral Popular.
- URBELTZ, Juan Antonio. 1994. *Bailar el caos. La danza de la osa y el soldado cojo*. Pamplona: Pamiela.
- ZULAIKA, Joseba. 1987. *Tratado Estético-ritual Vasco*. Donostia: Baroja

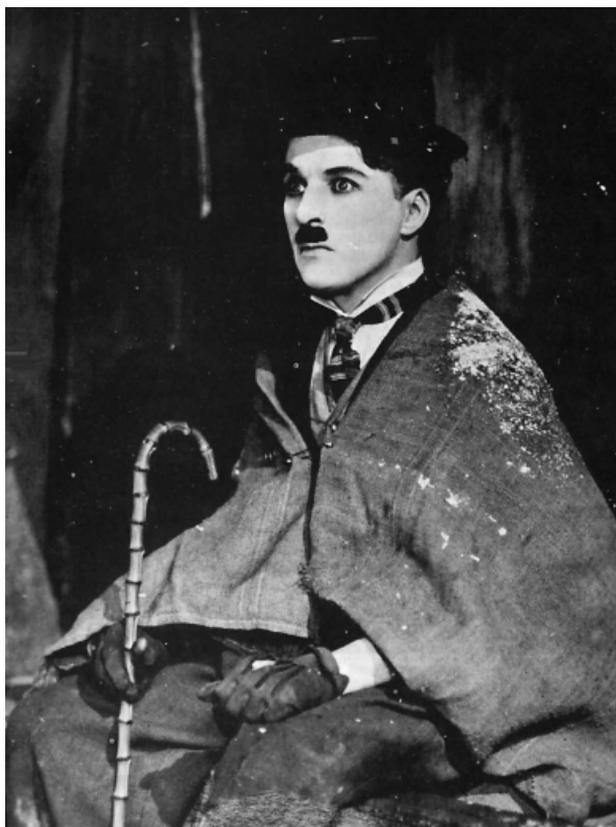
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

- APARICI, Roberto; GARCIA-MATILLA, Agustín. 1987. *Lectura de Imágenes*. Madrid: De la Torre
- BAZIN, André. 1959. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tomo 1º: Ontologie et Langage. Tomo 2º: Le Cinéma et les autres Arts*. Paris: Editions du Cerf.
- BETTETINI, Guianfranco. 1984. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra
- BURCH, Noël. 1970. *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.
- BURCH, Noël. 1985. *Itinerarios*. Bilbao: Mikeldi. Festival Cine de Bilbao
- BURCH, Noël. 1987. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CARRIÈRE, Jean Claude; BONITZER, Pascal. 1991. *The end*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco; Di Chio, Federico. 1990. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós
- CLAUDE, Robert; BACHY, Victor. 1959. *Panoramique sur le 7ème Art*. Paris: Editions Universitaires.
- COMPANY, Juan Miguel. 1987. *El trazo de la letra en la Imagen*. Madrid: Cátedra.
- COSTA, Antonio. 1885. *Saber ver cine*. Barcelona: Paidós
- CHION, Michel. 1988. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.

- DEBRIX, Jean R.: 1960. *Les fondements de l'art cinématographique. Tomo 1º: Art et Réalité au Cinéma. Tomo 2º: Esthétique du Film . Tomo 3º: Dramaturgie du Film.* Paris: Les Editions du Cerf.
- EINSENSTEIN Sergei Mijael. 1958. *Reflexiones de un cineasta.* Ed. Progrés.
- FELDMAN, Simón. 1972. *La realización cinematográfica.* Barcelona: Gedisa
- FELDMAN, Simon. 1990. *Guión argumental. Guión documental.* Barcelona: Gedisa
- FERNÁNDEZ, Federico; MONGUET, Josep M^º. 1986. *La comunicación visual.* Barcelona: U.P.C.
- GAUTHIER, Guy. 1986. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido.* Madrid: Cátedra.
- GUBERN, Román. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto.* Barcelona: Anagrama.
- LAFFAY, Albert, 1966. *Lógica del Cine. Creación y espectáculo.* Barcelona: Nueva colección Labor
- LAMET, Pedro Miguel. 1968. *Lecciones de Cine (2 tomos).* Zaragoza: Hechos y Dichos
- LEBEL, Jean-Patric. 1971. *Cinema et ideologie.* Paris: Editions Sociales
- LEIRENS, Jean. 1960. *Le Cinema et la crise de notre temps.* Paris: Editions du Cerf.
- MARTIN, Marcel. 1990. *El lenguaje del Cine.* Barcelona: Gedisa
- METZ, Christian. 1972. *Ensayos sobre la significación en el cine.* Buenos Aires: Tiempo contemporaneo.
- MITRY, Jean. 1986 (1963). *Estética y psicología del Cine 2 tomos 1. Las estructuras 2. Las formas.* Madrid: Siglo XXI Editores de España.
- ONAINDIA, Mario. 1996. *El guión clásico de hollywood.* Barcelona: Paidós.
- PERKINS, V.F. 1990.(1976). *El lenguaje del cine.* Madrid: Fundamentos
- REISZ, Karel. 1960. *Técnica del montaje cinematográfico.* Madrid: Tauros
- ROMAGUERA, Joaquin. 1991. *El lenguaje cinematográfico (Gramática, Géneros y Materiales).* Madrid: De la Torre
- ROMAGUERA, Joaquim; ALSINA, Homero. 1985. *Fuentes y Documentos del Cine. (La estética. Las escuelas y los Movimientos).* Barcelona: Fontamara. Imagen filmica.
- SEGER, Linda. 1991. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente.* Madrid: RIALP.
- SEGER, Linda. 1993. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas.* Madrid: RIALP.
- SEGERS, Jules; DEREYMAEKER, Jacques. 1971. *Le cinéma moyen d'expression ouvert. (Une exploration esthétique du cinéma).* Deurne-Anvers(Belgique): Plantyn.
- TORAN, Enrique. 1985. *El espacio en la Imagen.* Barcelona: Mitre
- TRUFFAUT, François. 1985. *El cine según Hitchcock.* Madrid: Alianza
- VALE, Eugene: 1962. *Técnicas del guión para cine y televisión.* Barcelona: Gedisa.
- VANOYE, Francis. 1996. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine.* Barcelona: Paidós.
- VILCHES, Lorenzo. 1983. *La lectura de la Imagen.* Barcelona: Paidós.
- WEYERGANS, Franz. 1970. *Comprendre le Cinéma.* Bruxelles: Office International de Librerie.
- ZUNZUNEGUI, Santos. 1984. *Mirar la imagen.* Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ZUNZUNEGUI, Santos. 1996. *La mirada cercana. Microanálisis filmico.* Barcelona: Paidós.

CINE VASCO

- ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F.; REBORDINOS, José Luis. 1994. *Entre el Documental y la Ficción: El Cine de Imanol Uribe*. Donostia: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia. Caja Vital Kutxa Fundazioa.
- ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F.; REBORDINOS, José Luis. 1995 *En el Umbral de la oscuridad. Javier Agirresarobe*. Donostia: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia. Caja Vital Kutxa Fundazioa.
- GUTIÉRREZ, Juan Miguel; JAUREGUI, Gurutz; MARAÑA, Félix. En edición coordinada por Unsain, José María. 1994. *Ama Lur. Haritzaren Negua*. Donostia: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia.
- IZAGIRRE, Koldo. 1997. *"Gure Zinemaren Historia petrala"*. Zarautz: Susa.
- LÓPEZ ETXEBARRIETA, Alberto. 1982 y 1984. *El Cine Vasco de Ayer a Hoy*. Tomo 1º: "Época Muda" Tomo 2º: "Época Sonora". Bilbao: Mensajero.
- LÓPEZ ETXEBARRIETA, Alberto. 1988. *Vascos en el Cine*. Bilbo: Mensajero.
- LÓPEZ ETXEBARRIETA, Alberto. 1995. *Luis Mariano. Entre el Cine y la Opereta*. Donostia: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca
- ROLDÁN, Carlos. 1994. *La Producción Cinematográfica en el País Vasco (Desde Ama Lur hasta nuestros días.)*. Madrid: Tesis Doctoral presentada en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por Juan Antonio Ramirez.
- SADA, Javier María. 1991. *Cinematógrafos Donostiarra*. Donostia: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia.
- TUDURI, José Luis. 1989 y 1992. *San Sebastián: Un Festival, una Historia*. Tomo 1º: "1953 - 1966" Tomo 2º: "1967 - 1977". Donostia: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia.
- UNSAIN, José María. 1985. *El Cine y los Vascos*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos y Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia.
- ZUNZUNEGI, Santos. 1985. *El Cine en el País Vasco*. Bilbao. Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya.



Charlie Chaplin "Charlot": *"La quimera del oro"* (1925).