

Cine vasco y etnografía, un camino abandonado

CARLOS ROLDÁN LARRETA

INTRODUCCIÓN

El género documental cobra una importancia fundamental en los primeros años del cine de Euskal Herria. Hay dos razones de peso que explican este hecho. En primer lugar, tras años de persecución del hecho diferencial vasco por parte del régimen franquista hay una lógica respuesta por re-encuentrar una identidad oculta. Así, los cineastas vascos se afanan en narrar la difícil situación política presente o pasada –documental histórico– o bucean a través de unas formas de vida ancestrales, la mayoría en peligro de extinción, buscando en el pasado una mayor comprensión de la realidad. En segundo lugar, hay una razón estrictamente práctica. El “cine vasco” moderno se inicia prácticamente de la nada y los primeros pasos siempre se procuran dar en terrenos accesibles. Es indudable que el género documental, de entrada, presenta muchas menos dificultades en la resolución técnica que el cine de ficción, fuertemente mediatizado por la dirección de actores, por la capacidad de éstos para dar verosimilitud a una obra o por la mera construcción de un relato con un ritmo y una lógica adecuada.

La elección de la fórmula del documental permitirá la realización de una serie de películas en los años setenta y primeros de los ochenta que por su labor de recuperación de una realidad histórica gozan hoy de un valor añadido al propio interés cinematográfico que impulsó su creación. Obras como *Los hijos de Gernika*, *El proceso de Burgos* o *Euskadi, asunto de Estado*, dentro del documental histórico o *Ama Lur*, *Navarra*; *Las cuatro estaciones*, *Gipuzkoa*, *Euskal Herri-Musika* y *Nafarrako ikazkiñak*-*Carboneros de Navarra*, éstas de carácter etnográfico, aportan hoy en día una valiosa información que ayuda a comprender mejor el pasado e incluso recupera para nuestra memoria mundos que habían desaparecido para siempre. El presente artículo pretende realizar una semblanza histórica y crítica centrada en torno a los docu-

mentales de corte etnográfico tan en boga en los años setenta y que, por desgracia, han ido perdiendo vigor paulatinamente hasta llegar a nuestros días.

AMA LUR COMO PUNTO DE PARTIDA

La importancia de *Ama Lur* (1968) estriba en que por primera vez en varias décadas una película realizada por vascos con temática local es capaz de llegar a las pantallas y llamar la atención del público. En ese sentido *Ama Lur* sirvió de agente impulsor para muchos cinéfilos que se lanzaron a rodar siguiendo su ejemplo. El largometraje, un documental de corte histórico-etnográfico con un marcado acento lírico, está dirigido por Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea. Las intenciones del documental se cifran principalmente en dos aspectos; la información de una realidad escamoteada al pueblo vasco por un régimen político, —el franquista—, y la búsqueda de un lenguaje propio, estructurando el montaje cinematográfico según las técnicas de los bertsolaris.

“Nosotros empezamos en el cine por informar a nuestro país de las cosas que nosotros nos preguntábamos (...) Y en otro aspecto buscábamos una forma de lenguaje cinematográfico propio. (...) Yo me he fijado mucho en la estructura mental del bertsolari. Recuerdo que comentaba con Xalbador la manera de abordar mis documentales. Yo lo primero que hago es preguntarme ¿cómo termina?, entonces ruedo el material. Una vez establecido cómo va a terminar me planteo cómo empezar el resto ya. “¿Y qué te crees que hacemos nosotros?”, me responde Xalbador. “Nosotros hacemos igual, cómo voy a terminar el verso, qué voy a decir al final”; luego veo que tengo que empezar y todo el resto me sale solo.

También me he fijado en las Koplak zaharrak, en los textos del siglo XVII, XVIII, XIX, que relacionan el mundo interior con la naturaleza. “Como el aguililla vuela sobre las altas cumbres, así andaba yo en las alcobas de las mujeres”. Es esa cosa que llevamos en la sangre, de alguna forma lo hemos heredado”¹.

Estas teorías revierten en la creación de un dinámico montaje capaz de impactar en la retina del espectador por su fuerza y viveza. Un modo de expresión tradicional se adapta con facilidad a un lenguaje moderno como el cine. Así, a una escena del carnaval de Lanz le sigue una procesión religiosa que se funde en planos de machos cabríos, símbolo del Akelarre. Una escultura de Mendiburu, un tronco de madera que parece haber sido surcado por un hacha, se intercala entre planos de aizkolaris y la piedra que levanta el arrijasotzaile se convierte en el siguiente plano en una pelota de cuero que golpea la pared del frontón.

Quizá esta brillantez en el tratamiento cinematográfico adoptado para la realización de *Ama Lur* sea el aspecto más destacado del trabajo realizado por Larruquert y Basterretxea. Pero el contenido del documental es también de gran importancia. No hay que olvidar que el otro gran objetivo planteado por los autores era precisamente informar al espectador vasco de su propia realidad como pueblo. El retrato bosquejado en la película, por tanto, recurrirá a la historia y a la etnografía, aportando notas políticas que la censura de

1. Entrevista con Fernando LARRUQUERT, 22/7/1992.

la época –no hay que olvidar que estamos en 1968– perseguiría con ahínco sin poder evitar el planteamiento abierto de alguna reivindicación o incluso la presencia de símbolos –la fugaz aparición, por ejemplo, de la ikurriña portata por un dantzari en el cementerio de Heleta– rigurosamente prohibidos por el franquismo.

A través de *Ama Lur* se asiste a un desfile de imágenes que nos transportan rumbo al “ser” más íntimo vasco, un mundo de tradiciones y arte popular ligado a una civilización rural que ha perdido la partida frente a la sociedad urbana vigente hoy.

Los rostros en primer plano que miran a la cámara al inicio de la película –rostros que responden al arquetipo original vasco–, la violenta batalla de los atxetatupinak de Luzaide, los ritos de muerte, la presencia del hierro y las formas de vida que crea, la extraña mezcla del mundo mágico, mítico y carnavalesco (Lanz, Zantantzar de Ituren y Zubietza) con el mundo religioso (procesión de Aránzazu), los apuntes sobre la emigración de los pastores a América, las vertiginosas escenas de deporte rural (pelota vasca, ahari talka, estropadak, aizkolariak, arrijasotzaileak), las festividades más populares, la secuencia de la prehistoria con el intenso texto de Jorge Oteiza, la representación del trabajo campesino, el bertsolarismo, el ritual de las dantzas, el mar, el mundo obrero... estas presencias son el alma de la película y convierten a *Ama Lur* en un viaje, en una exploración etnográfica que recorre con sensibilidad un mundo a punto de desvanecerse en el tiempo.

Y en medio de estas escenas de la vida rural abundan las notas de carácter histórico que frecuentemente derivan en reivindicación política. Se percibe incluso cierta grandilocuencia exagerada en diversas voces en off que pretenden dar a la obra un tono épico y sólo consiguen, en puntuales momentos, crear alrededor del documental una atmósfera rancia que ha colocado al largo cerca de la vejez prematura. Por suerte, la belleza de *Ama Lur* en su conjunto logra hacer olvidar esos pequeños fallos –en este apartado hay que incluir ciertas lagunas en la estructura narrativa– y hoy el film se perfila como una obra de vital importancia en la historia cultural moderna de Euskal Herria. Las palabras vertidas por Néstor Basterretxea diez años después del estreno ayudan a entender el verdadero sentido de *Ama Lur* y su significado dentro del contexto en que se realizó:

“*Ama Lur* tuvo que ser por fuerza una especie de recopilación de los aspectos de la vida cotidiana, del paisaje, de nuestra forma de vivir, un testimonio –creemos– del alma vasca. El hecho de que abunden los elementos positivos, incluso, de que puedan reflejar un cierto triunfalismo –lo que no escapa de un análisis negativo– nos pareció adecuado al momento que vivíamos. Fue un espaldarazo, una afirmación del vasquismo ante un régimen de fuerza”².

El primer paso está dado. Esa ansiedad colectiva de recuperar un mundo perseguido y de liberarse de la represión queda configurada en esta película. Otras van a seguir pronto su ejemplo. De *Ama Lur* va a permanecer ese afán de informar a la sociedad de la realidad, labor presente en la obra de Pío Caro Baroja o en los documentales históricos típicos de la década de los seten-

2. Declaraciones de Néstor BASTERRETXEA, *Egin*, 26/1/1978.

ta. ¿O más que en una herencia hay que pensar que estas obras posteriores responden a una necesidad popular de reencuentro con la historia y las formas de vida propias? Lo que sí está claro es que las interesantes innovaciones en el campo del lenguaje cinematográfico presentes en *Ama Lur* no gozarán de continuidad en el futuro, pereciendo sin remedio, como tantas iniciativas artísticas de la época.

EL CINE DOCUMENTAL EN EL PAÍS VASCO DURANTE LOS AÑOS SETENTA. LA OBRA DE PÍO CARO BAROJA

El acercamiento a los modos de vida vascos por parte del documentalista Pío Caro Baroja se hace ya presente en los inicios de su obra cinematográfica al realizar en 1965 un cortometraje sobre el carnaval de Lanz, film, por cierto, galardonado con un premio en el Festival Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao. Hasta esos momentos la carrera de Caro Baroja se había centrado en la crítica e investigación sobre cine –había escrito un estudio sobre el cine neorrealista italiano en 1952– y en el campo de la realización, participando en varias películas como ayudante de dirección. Pero a partir de la segunda mitad de los cincuenta sus esfuerzos se van a canalizar a través de la realización de documentales, un género que se adecuaba como ningún otro a los postulados del neorrealismo, el movimiento artístico que tanto ha motivado a Caro Baroja en su carrera cinematográfica³.

Aunque dentro del “cine vasco” realizado en los sesenta y setenta, la obra de Caro Baroja se aproxima al trabajo de Larruquert y Basterretxea en su apuesta por el documental frente a un cine político comprometido con la conflictiva realidad de la sociedad vasca –campo representado por cineastas como Iñigo Silva, Iñaki Núñez, Mirentxu Loyarte, Antton Merikaetxebarria o Antton Ezeiza–, las diferencias entre la concepción cinematográfica de los autores de *Ama Lur* y Pío Caro Baroja son notables. La labor esencial compartida –la información al espectador (el pueblo) de su realidad más íntima y la tarea de rescate de un mundo en vías de extinción– toma luego diferentes caminos al trasladar ese concepto a la cámara de cine. Larruquert y Basterretxea conceden un valor incuestionable a la gramática del lenguaje audiovisual, como ya se ha visto, siendo el gran beneficiado de este interés el espectáculo cinematográfico gracias a las brillantes soluciones dadas al montaje de la película. Además, la intencionalidad política de la obra concede un aliento poético constante a *Ama Lur*, otro factor a destacar a la hora de conectar con el público. Pío Caro Baroja adopta una mirada más científica, más aséptica, en suma, más “neorrealista”. Para él, los logros artísticos no son tan vitales como la meticulosa filmación de la cultura popular y así todo lo que se pierde en el terreno del talento cinematográfico se gana en rigor etnográfico.

Su cortometraje *El carnaval de Lanz* (1965), es un buen ejemplo de lo que se está diciendo. El objetivo principal no está en la creación de una obra

3. Para conocer la trayectoria vital de Pío CARO BAROJA, así como su extensa filmografía, es recomendable consultar el libro-diccionario sobre cine vasco de Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Vascos en el cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1988, pp. 114-116.

maestra del cine documental sino en lograr salvar del olvido un mundo oculto en el pasado:

“Fuimos a Lanz en 1964 y su carnaval estaba completamente perdido, tras haberse prohibido. Era un desierto. Reunimos a los viejos en la posada y tararearon las músicas que recordaban a Cilbeti, un txistulari. Luego buscamos documentación, reunimos a los jóvenes y se lo explicamos. Con un permiso especial del Gobernador Civil llevamos un equipo del NO-DO, en el que se encontraba un operador navarro fabuloso, Joaquín Gálvez, y lo rodamos”⁴.

Impulsado por este afán, Pío Caro Baroja prosigue con esta labor documental sobre Vasconia realizando obras como *Bersolaris*, *La Javierada*, *El valle de Iraurgi*, *El paloteado de Cortes* o *El románico en Navarra*⁵. Pero son *Navarra: Las cuatro estaciones* y *Gipuzkoa*, las películas que, tanto por la ambición en la concepción del proyecto como por la calidad conseguida en el resultado final, han quedado como lo más significativo del trabajo cinematográfico de Pío Caro Baroja.

Navarra: Las cuatro estaciones (1972) es un documental de 150 minutos de duración promovido por José Esteban Uranga desde la Institución Príncipe de Viana. La dirección es de Pío Caro Baroja y el guión de su hermano, Julio Caro Baroja. Dada la magnitud de la obra el cineasta debía buscar una fórmula para unificar de algún modo el relato, aportando una coherencia interna imprescindible para el correcto discurrir del film. Pío Caro Baroja encuentra la excusa perfecta con la representación de los meses del año en las claves del claustro de la catedral de Pamplona, estructurando la obra en cuatro partes diferenciadas, las cuatro estaciones del año. Está será, por otra parte, una de las escasas concesiones al “juego cinematográfico” y lo que se va a imponer a partir de ahora es la reconstrucción rigurosa de unas formas de vida ancladas en las raíces del viejo reino.

La película se abre con el invierno dando un protagonismo especial en esta parte a la Navarra septentrional. Imágenes de la matanza del cerdo, la construcción de kaikus, la figura del Olentzero, los ioaldunak de Zubietta en “la época de Zantantzar”, el culto a la muerte del carnaval de Lanz o la escenificación del rito de ur berria (agua nueva) en Urdiaín, desfilan a lo largo del primer cuarto de la película. Caro Baroja siempre intenta impregnar de un orden interno al trabajo relacionando hechos culturales distintos. Por ejemplo, tras la aparición de los ioaldunak, muestra el proceso de construcción de un cencerro por un artesano de Zubietta. Incluso utiliza el montaje paralelo pensando en la “comodidad” del espectador. Así, los bailes de los dantzaris de Luzaide y el atxetatupinak se alternan con las imágenes de un artesano del lugar que se dedica a la confección de zuecos, buscando la variedad y haciendo más digerible lo que se está mostrando.

4. Víctor IRIARTE, “El documental de los Baroja que recuperó raíces navarras, en video”, *Diario de Navarra*, 16/5/1994.

5. *El paloteado de Cortes* y *El románico en Navarra* se realizaron bajo el patrocinio de la Institución Príncipe de Viana. CARO BAROJA recuerda años después de la realización del documental sobre los dantzaris de Cortes que “reconstruimos el Paloteado de Cortes, que también estaba casi perdido”, declaración que sirve para recalcar, una vez más, la importancia etnográfica de las películas realizadas en estos años por Pío Caro Baroja. (Ibidem).

La segunda parte del documental, dedicada a la primavera, vuelve la mirada hacia la Navarra media y meridional, recorriendo los festejos religiosos típicos de la época como la bajada del ángel en Tudela, la procesión a la Virgen de Ujué, el rito de San Gregorio Ostiense en Sorlada –con un nuevo montaje paralelo que alterna imágenes del acto religioso con la preparación de la fiesta posterior (elaboración de pan y cordero)– la romería de la Virgen de Codés o la de la ermita de la Trinidad en Lumbier. En esta parte de la película hay uno de los momentos, –en lo que a etnografía se refiere– más interesantes del largometraje, ya que Pío Caro Baroja reconstruye la tradición de los almadieros. El cineasta recuerda que “tras años sin hacerse, compramos la madera, pagamos su traslado en camiones y aseguramos a los almadieros veteranos que la habían realizado”⁶. Por supuesto, toda la labor de construcción de la almadía se sigue con una meticulosidad casi enfermiza, por muy pesado que el proceso pueda resultar a determinado tipo de espectador. Hay que insistir en que la esencia del trabajo documental de Caro Baroja descansa en el rigor etnográfico, antes que en el espectáculo cinematográfico.

La tercera parte, dedicada al verano, contempla de manera especial las labores del campo y las celebraciones festivas populares. La cámara recoge las fiestas de San Fermín en Lesaka o las fiestas de Estella, aprovechando para filmar a los dantzaris de ambas localidades. La pelota vasca tiene también su espacio en este apartado, sirviendo de pretexto perfecto para seguir el trabajo artesanal de un guantero en Doneztebe.

Por último, en la parte dedicada al otoño, Caro Baroja fija su mirada, entre otras cosas, en la construcción artesanal de hachas –acto que lleva inevitablemente a la figura del aizkolari– en la recogida de la uva, en la trashumancia del Pirineo a las Bardenas y en suma, en las actividades humanas más frecuentes de la Navarra septentrional durante esta etapa del año; la recogida de castañas, la sidra –la cámara se detiene a filmar un lagar antiguo de madera, el último que quedaba en Bera– o la caza de palomas con redes en Etxalar.

El texto final que cierra la película ilustra con claridad las intenciones del autor a la hora de realizar la película:

“Todo pasa en el mundo. No sólo desaparecen los hombres formando generaciones, también se van las costumbres, los ritos, las creencias. Se transforman las técnicas, no sabemos si para bien o para mal, en todo caso, el día de los difuntos aún se honra a los difuntos. En las sepulturas de las parroquias rurales lucen las argizaiolak pero los hombres modernos tenemos la obligación de honrar a nuestros muertos y sus costumbres. Y Navarra puede y debe dar ejemplo de ello recogiendo todas las reliquias de su pasado milenario”⁷.

Es innegable el valor cultural que posee hoy *Navarra: Las cuatro estaciones*. Pío Caro Baroja no exageraba en 1994 cuando declaraba que el documental era una obra “definitiva”. Como tampoco exageraba Javier Marcotegui, consejero de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, al referirse al documental como “monumento a la cultura tradicional”⁸. Sin embargo,

6. *Ibidem*.

7. Banda sonora original de la película.

8. CARO BAROJA declaraba con motivo del estreno en video de *Navarra: las cuatro estaciones* que el largometraje “fue definitivo. Se revitalizaron cosas que estaban muertas, como las almadías o los car-

dentro del contexto histórico-artístico en que se concibió la obra, —el mundo del joven y floreciente cine vasco—, la obra, al igual que *Ama Lur*, despertó serios recelos por su falta de compromiso con la realidad. Para un sector importante de los cineastas vascos de aquellos días, poca importancia tenía la vital labor de recuperación de antiguas técnicas artesanales o incluso de tradiciones prohibidas por el mismo franquismo, como el carnaval de Lanz:

“El cine vasco hasta ahora ha sido una exaltación del hombre vasco, de sus costumbres, de los paisajes de Euskal Herria. *Ama Lur*, *Navarra: las cuatro estaciones*, son películas de etnografía que miran al pasado con nostalgia. Apartan nuestra atención del cine auténtico de Euskal Herria, del cine hecho por el pueblo para el pueblo. Se inscriben en un contexto burgués en su afán de apagar el cine proletario, el cine del pueblo”⁹.

Unos pocos meses después de la publicación de este texto, Pío Caro Baroja escribe un artículo —casi parece una contestación a las andanadas lanzadas por Silva— en el que explica detalladamente la intencionalidad de su cine, dejando muy claro el compromiso de éste con la causa nacionalista vasca. El contenido del texto quizá tenga mucho que ver con la presión de los cineastas autóctonos más revolucionarios o con el tenso ambiente del País Vasco en esos años. O quizás simplemente se deba a una libre reflexión política del autor ante la compleja situación vasca. La importancia de las opiniones vertidas en el artículo hace que merezca la pena citarlo aquí en su integridad:

“Desde que, en 1964, realicé *El carnaval de Lanz* hasta hoy, una de mis preocupaciones ha sido tratar de llegar a la posibilidad de encontrar en síntesis lo que podría ser el planteamiento de un cine vasco y tratar de realizarlo. Desde esa fecha he realizado varios documentales sobre Euzkadi y he rodado sobre mi patria muchos miles de metros de película, quizá como ningún otro lo haya hecho. Desde el primer momento afronté esta inquietud con dos coordenadas, la enseñanza —el conocimiento de lo mío y de los míos— y el amor a ello. Pero esto no ha sido todo, porque siempre he querido encontrar ese punto de identificación que uniera al cine con mi pueblo para conseguir hacer un cine formalmente vasco, y opté por un tipo de documental etnográfico y didáctico basado en una escuela clásica, como la de Aranzadi, Barandiarán o mi hermano Julio.

Antes de hacer este cine ya había estudiado todo lo que los teóricos cinematográficos pudieran haber escrito sobre fondo y forma cinematográficas y había escrito artículos, e incluso un libro: *Las estructuras fundamentales del cine* y estaba, por tanto, preparado para plantearme este problema. Las consecuencias a las que llegué, aunque escasas, son las siguientes: hay que hacer un cine vasco, realizado por nosotros, los vascos, y que afronte nuestra temática. Que, en cuanto a su forma, y dado que el lenguaje de la imagen es internacional, únicamente el idioma, el euskera, es capaz de darle una personalidad. En conclusión, hay que hacer un cine que trate temas de nuestro pueblo, sobre nuestra patria y narrado en Euskera.

navales, aunque bien es cierto que con un espíritu bastante distinto, más festivo, de espectáculo”. Javier Marcotegui declaraba a su vez que la película mantiene “vigencia plena por el rigor científico con que recogió actos, costumbres y fiestas que se encontraban en un proceso de desaparición y olvido”. Víctor IRIARTE, “El documental de los Baroja...”, art. cit.

9. Íñigo SILVA, “¿Cine vasco, cine de Euskadi?”, *Punto y Hora*, núm. 49, 18-24/8/1977.

También podríamos plantear otro aspecto, el de llegar a tener una personalidad común: el que los cineastas de Euzkadi llegáramos a tener una producción que, a lo largo del tiempo, cobrara un estilo propio. Quizá hoy ya pudiéramos ver en todos los que trabajamos en el cine, en nuestro cine, que existe un punto de unión: el mostrar que lo que queremos en este momento es una EUZKADI LIBRE por la que luchamos, cada uno con el arma al alcance de su mano. La nuestra, **la cámara**.

Una de las formas de llegar a tener una libertad plena es culturizando al pueblo, aclarándole qué es; y en este aspecto, el cine documental puede prestar un gran servicio. Esta es mi idea y esto es lo que estoy haciendo”¹⁰.

La idea general del texto es clara; búsqueda de un cine vasco, el género documental como medio de expresión más adecuado para llegar a este fin, temática vasca y euskera como coordenadas básicas que configuren la cinematografía de Euskal Herria y, finalmente, afanarse en lograr una personalidad común, algo que vendrá dado al mostrar una “Euzkadi libre”, tal y como se expresa en el texto Caro Baroja. Santos Zunzunegui contribuye en su trabajo de investigación sobre el cine del País Vasco a explicar con más amplitud el verdadero alcance de la obra documental de Pío Caro Baroja:

“Pío Caro ha insistido repetidas veces que tanto *Gipuzkoa* como *Navarra: Las cuatro estaciones* forman parte teóricamente de lo que él denomina “una gran dramaturgia del pueblo vasco” en la que *Gipuzkoa* funcionaría como la parte general. A esta le seguiría la historia del Señorío de Vizcaya, en tercer lugar el documental dedicado a Navarra, para finalizar con los dedicados a Alava y Euzkadi Norte”¹¹.

Navarra: Las cuatro estaciones era un trabajo en realidad bastante apolítico. La presencia en varios momentos del euskera en labios de protagonistas de la obra o ese comentario sobre el uso de la lengua vasca en Salinas de Oro a comienzos del siglo XIX obedecen más al escrupuloso rigor científico de Caro Baroja que a una intencionalidad ideológica. Por desgracia, en Navarra, aún hoy en día, la mención del euskera lleva consigo irremediablemente la toma de partido por un bando u otro dándose una penosa incapacidad para separar el hecho cultural del acto político.

Gipuzkoa (1979), en este sentido, es una obra con más carga política. En el fondo, es lógico que así sea. *Gipuzkoa* está realizada en una época más conflictiva y sobre todo, en un momento en el que existe una libertad para abordar temas que en 1970 –*Navarra; las cuatro estaciones* se rodó entre 1970 y 1972– estaba penado tan sólo nombrarlos. Una de las diferencias más claras entre los dos largometrajes es que *Gipuzkoa* contiene numerosas notas históricas sobre este territorio que a veces se hacen extensivas al resto de Euskal Herria, algo que no ocurría en el trabajo sobre Navarra, ceñido estrictamente a aspectos propios de la etnografía, aunque en el fondo, *Gipuzkoa* es fundamentalmente, como *Navarra; las cuatro estaciones*, un documental etnográfico.

10. Pío CARO BAROJA, “Cine documental y antropología”, *Mikeldi XX Certamen*, 4/12/1978, p. 3.

11. Santos ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985, p. 186.

Si en el documental sobre Navarra Caro Baroja había recurrido a las estaciones del año para estructurar el film, ahora el cineasta divide el largometraje en ocho partes que ayudan a configurar un retrato de Guipúzcoa. El primer apartado, **Gizona-El hombre**, presenta a diversas figuras de la cultura vasca que hablan de la prehistoria y el euskera como Julio Caro Baroja –significativa intervención en dicha lengua–, Altuna, Koldo Mitxelena o José Miguel Barandiaran. El segundo apartado, **Harria-La piedra**, facilita la aparición de Jorge Oteiza –por la relación de su obra artística con la piedra– y la reconstrucción de una práctica hoy abandonada, el lanzamiento de barra –los antiguos palancarís–.

El tercer apartado **Belardiak-Las praderas**, nos introduce en el mundo de los pastores. La parte dedicada a la elaboración del queso –el proceso se sigue con un escrupulosa meticulosidad– con la canción Txori erresiñula de fondo musical define muy bien el estilo cinematográfico de Caro Baroja. **Zuhaitza-El árbol**, cuarto apartado del largometraje, muestra con profusión de detalles todo un mundo relacionado con la madera; leñadores y aizkolaris, carboneros, el arte de tallistas como Juan de Anchieta, la fabricación de cestas que lleva al juego de pelota vasca, las interesantes carpinterías de ribera en Orio (en ese momento en proceso de extinción) o la creación artística de Néstor Basterretxea, directamente relacionada con este material.

Nekazaritza-El medio rural, quinto apartado, se adentra en el mundo del caserío. En montaje paralelo la cámara de Caro Baroja relaciona el caserío, el manzano, la sidra y la expresión cultural del bertsolarismo. Varios hombres en torno a una mesa recitan bertsos mientras otras secuencias muestran la elaboración de la sidra y placas conmemorativas de distinguidos bertsolaris guipuzcoanos como Xempelar o Pello Errota.

En este momento viene quizás la parte más conflictiva del documental, técnicamente hablando. Al tratar los aspectos más íntimos de la vida en el caserío, –relaciones amorosas, bodas, la muerte, etc–, Pío Caro se atreve, por vez primera, a lanzarse hacia un tímido intento de ficción. Esta evolución es muy típica –y muy lógica– dentro del “cine vasco”. Al dar los primeros pasos se empieza por caminos más sencillos, –el género documental no es tan complicado como el mundo de la ficción–, y no hay más que ver la importancia del documental, etnográfico o histórico, en los primeros años del cine del País Vasco hasta llegar a los ochenta y noventa donde se impone el cine de ficción por abrumadora mayoría. Y como los primeros pasos suelen ser torpes aquí es donde más falla cinematográficamente hablando *Gipuzkoa*. La escena que recrea la muerte del bebé sin bautizar con la madre cubriéndose el rostro y penetrando “dolorida” en el caserío o la recreación del carnaval de Amezketta son de un patetismo evidente. El cine de Euskal Herria tendrá que andar todavía un largo trecho para alcanzar ciertos grados de calidad en determinados terrenos.

En la sexta parte, **Burdina-El hierro**, las escenas iniciales viven una reconstrucción histórica de las ferrerías de viento (aizeolak) del siglo XVIII y de la ferrería de agua de Mirandaola rebosantes de acierto y dignidad. Pío Caro Baroja se aleja de espacios resbaladizos y se reencuentra a sí mismo en el hábitat donde mejor se desenvuelve, la labor de recuperación etnográfica.

A destacar también el montaje paralelo que muestra por un lado las tallas de madera y el almacén de la ermita de la Antigua de Zumárraga y el baile

de espatadantza que se realiza en su interior, así como las hermosas tomas de la escultura en hierro de Chillida.

Itsasoa-El mar se acerca a la figura de Juan Sebastián de Elcano —con imágenes de la simulación de la llegada del navegante a Getaria, curiosa costumbre realizada por los vecinos en la actualidad— y a otras figuras relevantes del mar como Urdaneta, Legazpi, Gaztañeta o Churruca. Por último, **Hiriak-Las villas**, contiene una de las secuencias más significativas políticamente hablando de la obra, la izada de la ikurriña en el ayuntamiento de San Sebastián en 1976 tras años de prohibición por el régimen de Franco.

A pesar de su obvio compromiso político, la película no contentó a la crítica más nacionalista. Concretamente, desde *Egin* se acusó al film de “pesado” y “didáctico” lamentándose además la falta de apoyo a cineastas más comprometidos con “la realidad política y social de nuestro pueblo”¹². Pío Caro Baroja escribirá una carta al periódico quejándose amargamente del trato dispensado¹³. El cine documental resiste como puede los embates lanzados desde el “bando militante” y no cesa de buscar un espacio en las pantallas para poder desarrollarse libremente. Pero un nuevo enemigo, más poderoso y dañino, asoma amenazador su mirada al iniciarse la década de los ochenta. Las consecuencias de su ataque, devastador y mortífero, perduran hasta hoy.

LA DÉCADA DE LOS OCHENTA. LA AGONÍA DE UN GÉNERO

Con el traspaso de competencias a la Comunidad Autónoma Vasca en materia de cine se inicia a partir de 1981 una fecunda política de ayudas a fondo perdido por parte del Gobierno Vasco que impulsa una importante producción de largometrajes sin precedentes en la historia del cine del País Vasco. Películas de ficción como *La fuga de Segovia*, *La conquista de Albania*, *Akelarre*, *La muerte de Mikel* o *Tasio* acaparan la atención de la crítica y se hacen un puesto entre los gustos de un público que empieza a acostumbrarse a contemplar en las pantallas relatos de ficción basados en hechos locales. El cine documental va a ser uno de los grandes perjudicados ante este nuevo rumbo que toma el cine del País Vasco. Largos como *Ama Lur* o *Navarra; Las cuatro estaciones*, una vez perdido el encanto de lo novedoso, sucumben ante el empuje de historias más cercanas a los gustos e intereses de un público medio.

Sin embargo, como oasis en el desierto, siguen dándose algunas muestras de trabajos documentales de corte etnográfico. Son los casos de la serie *Ikuska*, iniciada en 1978 y finalizada en 1984 y *Euskal Herri-Musika*, un largo de Fernando Larruquert de 1978 estrenado en 1980. La serie *Ikuska*, coordinada por Antton Ezeiza, está compuesta por 20 cortometrajes rodados en euskera que analizan el País Vasco acercándose a diversos aspectos de su vida cotidiana. Temas de carácter histórico, político, cultural y etnográfico conforman un retrato marcado por la homogeneidad estética, —ya que es el mismo equipo técnico el encargado de la realización de los 20 cortos—, y la ideolo-

12. Mikel INSAUSTI, “Crítica a *Gipuzkoa*”, *Egin*, 16/5/1979.

13. Pío CARO BAROJA, “Respecto a la crítica sobre el documental *Gipuzkoa*”, *Egin*, 25/5/1979.

gía nacionalista¹⁴. Los logros de la serie, –su riqueza formal es innegable–, tan sólo se van a ver lastrados por lo reducido del metraje, algo que va a dificultar mucho su exhibición comercial.

Euskal Herri-Musika es un documental centrado en la música popular vasca que va a contar con el apoyo económico del Banco de Vizcaya. En principio, ésta era tan sólo una de las seis partes de un ambicioso proyecto sobre diversas manifestaciones de la cultura popular pero diversos cambios producidos en la cúpula de la entidad bancaria acabaron con la idea inicial. De nuevo ese afán de rastrear en las raíces del mundo vasco provocó una violenta reacción en contra. Concretamente desde *Egin* se acusaba al documental de olvidarse de la música actual y de su influencia en la lucha popular¹⁵. La crítica no era justa, ya que a la música tradicional, tema en el que se centraba *Euskal Herri-Musika*, le iban a seguir otros aspectos diferentes de la música vasca. Es decir, que el film “estaba tomado no como un todo, sino como partes para hacer una pequeña serie”¹⁶. Pero como ya hemos visto anteriormente, hay una parte importante de la crítica que no está dispuesta en estos años a tolerar un cine que no responda a un modelo muy determinado.

Las similitudes entre *Euskal Herri-Musika* y *Ama Lur* son innegables. Larruquert y Basterretxea no se cansaban nunca de señalar en su película cómo las actividades cotidianas del hombre vasco se sublimaban alcanzando un modo de expresión folclórico o artístico. Del trabajo en el caserío con la madera surgía el aizkolari y tras él, la obra escultórica de Mendiburu. Las esculturas de Chillida nacían del agua y el fuego que alimentaba a las antiguas ferrerías y si los lienzos de los Zubiaurre retrataban la vida rural, Ibarrola inmortalizaba al proletariado. En *Euskal Herri-Musika* la tendencia es la misma. Las labores de pastoreo, la pesca en el mar, las celebraciones religiosas o el culto a los muertos generan un rico y variado cancionero popular.

Y si bien es cierto que el interés etnográfico de la película es evidente –la breve historia del cancionero popular documentada por el padre Riezu o la intervención de Aita Barandiarán mostrando, entre otras cosas, el txistu de Isturitz, el más antiguo que existe,– la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio basado en un complejo juego de relaciones de imágenes y sonidos es, como en *Ama Lur*, la base esencial del documental. Por ejemplo, en una de las primeras secuencias ya encontramos un juego de imágenes que aparentemente nada tienen que ver unas con otras, pero que están ligadas estrechamente. La secuencia se inicia en una cueva con pinturas rupestres de caballos, mientras suena rítmicamente la txalaparta. De ahí la cámara, en lento travelling, se adentra en un bosque. Allí, zamaltzain, el hombre-caballo de la maskarada suletina, danza hasta desaparecer de campo mientras Larruquert posa su mirada entre los árboles y el sonido de campanas sustituye al

14. El mensaje político de la serie es claro, al igual que su posicionamiento ideológico. El propio Ezeiza lo reconocía en entrevista personal con el autor de este artículo; “A la hora de negociar la financiación, que fue en bloque para una serie de 20 números, se llegó a un acuerdo entre caballeros. El requisito era, primero, que fueran en euskera, porque eso era fundamental para el aprendizaje y porque era lo nuevo, porque para hacer otra vez el NODO... Y segundo, que no se pusieran objeciones al hecho de considerar a Euskadi como una nación”. (Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992).

15. Santos ZUNZUNEGUI, “crítica de *Euskal Herri Musika*”, *Egin*, 12/2/1980.

16. Entrevista con Fernando LARRUQUERT, 22/7/1992. Concretamente la segunda producción prevista era *Gaurko Euskal Herri-Musika*. Le seguirían *Euskal Herri-Antzezketak*, etc.

de la txalaparta. Diversos planos de iglesias cierran la escena. Para el cineasta hay una clara relación entre las cuatro makilas de la txalaparta con las cuatro patas del caballo, de la música de este instrumento con el animal trotando. Pero las conexiones no acaban ahí:

“En *Euskal Herri-Musika* me viene muy bien para meter las pisadas de los caballos fundiéndolas con el sonido de la txalaparta. Y es que la txalaparta no solo se tocaba con makilas, sino que hubo una época que se tocaba también con campanas. Entonces, lógicamente, salimos de la cueva con la txalaparta tradicional y ese mismo sonido es el caballo, que es el zaldiko hecho luego rito, porque el baile suletino donde está el zaldiko es un baile ritual, no es un baile de plaza. Entonces vamos de ahí, esa txalaparta, con ese caballo, un elemento religioso, vamos a otro elemento religioso, con esa txalaparta en campana. Eso es relación absoluta”¹⁷.

Al igual que *Gipuzkoa*, *Euskal Herri-Musika* tropieza en algún momento de su metraje al pretender dar el paso a la ficción. Ciertos tímidos escarceos en este terreno —la escena de recolección de maíz, por ejemplo,— no aportan mucho, más bien todo lo contrario, al resultado final de la película. Eso sí, al igual que Caro Baroja, Larruquert brilla en la recreación histórica de la realidad. La escenificación de la canción popular Orhiko txoria, con los músicos tocando sus instrumentos tradicionales vestidos de época en un prado, es todo un acierto. Más interesante es, y en este caso se hace evidente un talento cinematográfico superior a lo normal en Fernando Larruquert, la representación del canto de Bereterretxe, sin actores, manejando la cámara con habilidad creando una atmósfera que reproduce fielmente el infortunio del protagonista. La escena final, una hoguera frente a la cual, en contraluz, los hermanos Artza tocan la txalaparta, es una muestra elocuente de la facilidad de Larruquert para llenar de emoción y lirismo el contenido de un documento etnográfico.

El canto de cisne del documental etnográfico dentro del cine hecho en Vasconia viene de la mano de Montxo Armendáriz con su *Nafarrako ikazkinak-Carboneros de Navarra* (1981), cinta promovida por la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra. El cineasta plantea una película en la que se sigue con rigor científico el proceso de elaboración de carbón a partir de la leña mientras se alternan imágenes y voces en off en euskera y castellano de distintos carboneros que comentan diversos aspectos de su vida cotidiana. La contraposición entre el pasado y el presente —*se vive mejor ahora, de eso no hay duda, lo que pasa es que antes no había ese afán de la vida... no se tenía esa ambición*—, el papel de la mujer, la aparición de la radio y la televisión, el compañerismo, la religión, las relaciones amorosas o los comentarios de los carboneros sobre su oficio, configuran un rico retrato que se torna agónico —como la mayoría de los documentales etnográficos vascos— en la medida que los sacos apilados en la tierra y los rostros en primer plano que cierran la película muestran de manera clara la falta de porvenir del oficio en medio de la sociedad industrial de hoy.

El caso es que este hermoso documental se prolongó en un largometraje de ficción titulado *Tasio* (1984) emblema junto a *La muerte de Mikel*, de la

17. Entrevista con FERNANDO LARRUQUERT, 22/7/1992.

plena madurez del “cine vasco” de los ochenta. La película nació en la mente de Armendáriz tras conocer durante el documental al carbonero Anastasio Ochoa. Muchos de los temas apuntados en *Nafarrako ikazkinak* –no hay más que fijarse en las escenas de la vida amorosa introducidas por la música del acordeón y compararlas luego con la bella escena del baile de *Tasio*– se desarrollan en toda su plenitud en el primer largo de ficción de Montxo Armendáriz. El cine en el País Vasco ha avanzado mucho en estos años y la resolución de las escenas de ficción ya no presenta la torpeza de los primeros intentos. El público, ahora, está más que nunca dispuesto a apoyar este tipo de proyectos frente a un cine de carácter didáctico y documental. Precisamente, del mismo año de estreno de *Tasio* es otro documental apoyado por el Gobierno de Navarra titulado *La trashumancia* dirigido por Javier González Purrey. Pero estas películas, como los temas que tratan, son reliquias de un pasado incapaz de resistir el empuje de los nuevos tiempos.

CONCLUSIÓN

A principios de 1994 Julio Caro Baroja decía, para la presentación en video de *Navarra; Las cuatro estaciones*, y en referencia al cine documental de carácter etnográfico, que “todavía hay mucho que hacer, no está recogido ni mucho menos todo lo que se podría”, añadiendo además que “la pista ya está dada”¹⁸. El lamento del autor de tanta obra escrita sobre el solar vascón es comprensible. La idoneidad del medio cinematográfico para mostrar y recuperar formas de vida y expresiones culturales es prácticamente insuperable y hoy, desde Navarra y el resto del País Vasco, este lenguaje artístico se está desaprovechando. De una vez por todas debe superarse ese abismo que separa hoy al cine de ficción del cine documental. El hecho de que el cine del País Vasco sea reconocido por la brillante labor de sus directores, actores y técnicos debe servir de estímulo para impulsar un gran proyecto de corte histórico y etnográfico centrado en la vida de Vasconia, en vez de, tal y como ha venido sucediendo hasta ahora, enterrar con más fuerza esa posibilidad de gran importancia cultural para el país.

El hecho de salvar un legado cultural que corre el riesgo de desvanecerse para siempre compensará las dificultades que científicos y cineastas deberán sortear, sin lugar a dudas, al enfrentarse ante una empresa de tamaña envergadura. Y sobre todo, tal y como apuntaba Julio Caro Baroja, el camino está abierto. Sería una pena desperdiciar esa vía.

18. En su intervención, grabada en Itzea el 4 de enero de 1994, Julio Caro Baroja añadía la siguiente consideración sobre los objetivos planteados en torno a *Navarra; Las cuatro estaciones*: “Yo creo que se puede dar como ejemplo de lo que otras provincias no han hecho y se debe hacer, recoger todas las costumbres, las cosas curiosas que hay en cada país, que son muchas. La idea era que esto cundiera como ejemplo, pero la realidad es que no se ha hecho”. La actual situación, es desde luego decepcionante. Salvando honrosas y contadas excepciones, -por ejemplo, la excelente serie documental *Del país de los vascos* producida por Euskal Telebista y realizada para televisión bajo la dirección de Koldo San Sebastián- el terreno del documental hace tiempo que desgraciadamente no se siembra.