

Trabajo Fin de Máster

Doctor Juan Madariaga Orbea.

Febrero de 2019.

El imaginario vasco en el cine

Eduardo Vallejo Granero

1. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

“Un artista que no tenga un pueblo al que amar y servir, un artista huérfano de pueblo, será indefectiblemente un artista incompleto, un artista mutilado, un artista frustrado”. (Jorge Oteiza)

“La nación vasca es una invención de la Historia que ha cuajado en la mente de unos fanáticos”
(Gustavo Bueno)

“Soy vasco, y nada más tengo en la vida que el orgullo de serlo. Algunos se ríen cuando lo digo, y ¡qué importa!”
(Jesús de Galíndez)

Las máximas de Jorge Oteiza, Gustavo Bueno o Jesús de Galíndez podrían servir para resumir perfectamente las connotaciones, controversias, polémicas y visiones diferentes que ha suscitado el País Vasco a lo largo de la historia del cine.

Ese fue el objeto de mi investigación, intentar realizar un modesto trabajo en el que -a través de 26 películas que tienen como denominador común Euskadi, o se centran en personajes célebres vascos- se analicen las diferentes concepciones, perspectivas e interpretaciones que el imaginario vasco ha suscitado tanto en la cinematografía española como en la mundial.

Para ello, tracé cuatro bloques bien determinados y diferentes:

La imagen idealizada y folklórica del País Vasco. En este apartado me centraré en esa visión idílica, en ese “*locus amoenus*” que Euskal Herria suscitará en el *séptimo arte*. Analizaría dos joyas magnánimas del cine documental vasco, en las que el concepto de País Vasco alcanza unas cotas altísimas de belleza, lirismo y sensualidad: *Ama Lur*, de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert; y *Navarra: Las cuatro estaciones*, de Pío Caro Baroja. Asimismo, volcaría mis ojos hacia esa *Arcadia* maravillosa que Pierre Loti crearía con su celeberrima novela *Ramuntcho*, analizando la concepción armoniosa, pastoril y paradisiaca que del mundo vasco se da en los documentales *Au Pays des Basques*; *Im Lande der Basken* y *The Land of the Basques*.

Visión sobre personajes arquetípicos vascos. En este capítulo analizaré cinco personajes vascos de muy diversa índole, época y condición, los cuales han vertido la tinta de numerosos guiones de películas.

A. Lope de Aguirre, el orate y egoísta conquistador -para unos-, auténtico “*Príncipe de la Libertad*” -para otros-, que será analizado en cuatro películas de muy distinto corte y que verterán concepciones y visiones harto diferentes de este oñatiarra universal: *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog; *El Dorado*, de Carlos Saura; *Oro*, de Agustín Díaz Yanes; y *Lope*, corto del grupo de cineastas ácrata LPM.

B. San Ignacio de Loyola, el vasco militar y religioso, que será analizado en esa joya para el cine franquista y la Compañía de Jesús, *El capitán de Loyola*.

C. Catalina de Erauso, la indómita amazona donostiarra que se rebeló contra todo y contra todos, a través del film *La monja alférez*.

D. *Julián Gayarre*, el célebre tenor roncalés, que sería erigido por el aparato propagandístico franquista como el perfecto ejemplo del vasco y español, en la película *Gayarre*.

E. *Urtáin*, ese juguete roto que acabó perdiéndolo todo, pero que será llevado magistralmente a la gran pantalla por Manuel Summers en esa ignota maravilla que significa su película *Urtáin, el rey de la selva... o así*.

Revisiones de la Historia. En esta sección abordaré las distintas visiones filmicas que se han realizado acerca de pasajes históricos propios del País Vasco.

- Arrancaría con esa maravilla que para Francisco Franco y su maquinaria publicitaria supuso *Amaya*, donde vascos y godos, movidos por una férrea alianza cristiana, se unen frente al moro opresor, evocando esa asociación entre franquistas y requetés en la “*Cruzada*” ante el inexorable avance del marxismo en España.

- En segundo lugar, analizaría la obra de Alfonso Ungría, *La conquista de Albania*, donde las huestes del Reyno de Navarra se lanzan a la conquista de un auténtico sinsentido.

- *Akelarre*, película en la que se aborda el tiránico y cruento proceso de Zugarramurdi, donde quedará definida para siempre la cosmogonía de las brujas vascas, el sabbat y los akelarres en Euskal Herria. Film que vuelve a mostrar en la gran pantalla la libertad y progresismo vasco frente a la cerrazón mental e integrista castellano, aunque Olea no entrará en el guión fácil de una historia maniquea entre “*buenos y malos*”.

- *Ronda Española*, película elaborada por la Sección Feminista de Falange, donde una serie de chicas de diferentes regiones españolas -entre ellas vascas y navarras- hacen gala de sus heterogéneos bailes y danzas, pero que tienen un denominador común: el profundo amor a España.

- CIFESA y Juan de Orduña llevarán a la gran pantalla *Zalacaín el aventurero*, donde un vasco será el máximo ejemplo de orgullo nacional, reconstruyendo, de esta manera, varias décadas de conflicto -con las Guerras Carlistas-.

- *El otro árbol de Guernica* supondrá la mirada a uno de los episodios más controvertidos de la Guerra Civil, la de los niños vascos exiliados. Con la vida de estos pequeños, la propaganda franquista nos legará los beneficios de la victoria del bando nacional y el reencuentro de estos pequeños con un país rescatado de las vesánicas garras del Diablo republicano gracias a las mesnadas del Caudillo de Dios y de España.

Hollywood y el País Vasco. En este último apartado abordaré las controvertidas y paradójicas relaciones entre la industria hollywoodiense y el País Vasco. La desinformación, lo irrisorio, el esperpento y lo humorístico se convierten en el axioma fundamental de películas y

series como *El pasaje*; *El desfiladero de la muerte*; *Y llegó el día de la venganza*; *MacGyver* “*El mundo de Trumbo*”; *El capitán intrépido*; *Chacal* o *El hundimiento del Titanic*.

El objetivo principal de esta investigación es analizar y valorar esas diferentes visiones que del imaginario vasco y de sus personajes y figuras históricas se han tenido en diferentes cinematografías. Pero también sobresalen otros objetivos que estarán subordinados a esa tesis principal:

- 1) Identificar las diferentes temáticas y estilísticas que se han desarrollado a lo largo de la historia del cine acerca del pueblo vasco y sus personajes más relevantes.
- 2) Contextualizar “*lo vasco*” en el ámbito de la historia del cine.
- 3) Revisar y ampliar el material crítico que se ha establecido entre el mundo vasco y el cine.
- 4) Poner de relieve la importancia que han suscitado diversos y diferentes personajes vascos a lo largo de la cinematografía universal.

2. METODOLOGÍA.

Mi investigación apuesta por una metodología transdisciplinar basada en la hermenéutica. Creo que, así como la interpretación hermenéutica ha servido como herramienta teórica y metodológica en disciplinas como la antropología y la historia, resulta interesante plantear este tipo de lectura a un objeto como el cine, en el que por su naturaleza de discurso sobre el mundo, tiene tanto componentes históricos como antropológicos (además de los propiamente cinematográficos), que requieren una interpretación más plural y abierta, como la que puede extraerse de los aportes hermenéuticos.

El origen del trabajo hermenéutico se remonta a los aportes y método (*Wahrheit und Methode*)¹, en los que desarrolla la hermenéutica como el arte de la comprensión en sí mismo. Antes del trabajo de Gadamer, la hermenéutica solo se limitaba a funcionar como técnica de interpretación de textos literarios o jurídicos. El pensador alemán transformará la técnica en filosofía.

Así lo explica el profesor de la UPV Luis Garagalza: «*La hermenéutica se inserta en la modernidad a través del Romanticismo; de un Romanticismo, que sin declararse necesariamente antimoderno, rechaza (o matiza) alguno de los presupuestos de la Ilustración y se vuelca en una labor de recuperación que, es cierto, incurre ocasionalmente en acritica entrega o en devoción incondicional. De Schleiermacher a Dilthey la hermenéutica se acredita como metodología propia de las ciencias históricas o “comprensivas” al lado del método “explicativo” de las ciencias naturales*»².

En palabras del propio Gadamer, «*la disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender textos es la hermenéutica. Si nuestras reflexiones son correctas, el verdadero problema de la hermenéutica tendrá que plantearse, sin embargo, de una manera bastante diferente a la habitual. Apuntará en la misma dirección hacia la que nuestra crítica a la conciencia estética había desplazado el problema de la estética. Más aún, la hermenéutica tendría que entenderse entonces de una manera tan abaricante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento. Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser compendiada en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así. Con ello, la conciencia*

¹ GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método* (2007), Salamanca, Ediciones Sígueme.

² GARAGALZA, Luis: *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad* (2002), Barcelona, Anthropos Editorial.

hermenéutica adquiere una extensión tan abaricante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica. Y este enunciado no se refiere meramente a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición», incluido, por tanto, el género cinematográfico.

La hermenéutica es, por lo tanto, la ciencia y arte de la interpretación, y más que un método como tal, es la herramienta de análisis que hace hincapié en el objeto y en sus propios contextos, para realizar una adecuada interpretación. El énfasis está en los objetos no en el método, lo que -sin duda- es el mayor aporte de esta disciplina.

Extraer herramientas de análisis de varias disciplinas es lo que permite atender precisamente a las especificidades del discurso cinematográfico. En este sentido, creo que es más pertinente hablar de transdisciplinaridad³ que de multidisciplinaridad (término más habitual en trabajos de investigación de esta naturaleza) porque la idea es precisamente atravesar los contextos de interpretación, extrayendo solo los elementos que sean útiles para el análisis.

Santos Zunzunegui en su libro *La Mirada Plural*⁴ propone hacer una revisión de la historia cinematográfica para entender qué está sucediendo y hacia dónde apuntan todos los cambios que experimenta actualmente el cine y sus imágenes. Mirar hacia atrás, pero también mirar desde fuera, es decir, desde otras disciplinas, como pueden ser los estudios de arte o historia, para poder identificar cuáles son las preguntas a resolver en este nuevo panorama visual, en el que proliferan las imágenes y donde el cine tal y como lo conocíamos se transforma.

Por tanto, en esta investigación se toman como referencia las 26 películas seleccionadas, concebidas como fuente documental propiamente dicha, pero se anexionan múltiples documentos bibliográficos de diversas disciplinas.

³ CATALÁ, Josep María: *La puesta en imágenes* (2001), Barcelona, Paidós.

⁴ ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada plural* (2008), Barcelona, Cátedra.

3. IMAGEN IDEALIZADA Y FOLKLÓRICA DEL PAÍS VASCO.

- AMA LUR⁵.

*Ama Lur-Tierra Madre*⁶ (1968) es, sin lugar a dudas, la piedra angular del cine vasco: el pilar sobre el que se asienta todo, la película que dividiría el cine vasco en un *antes de* y un *después de...* Fue el primer largometraje realizado tras la Guerra Civil en el País Vasco, producido por suscripción popular y hablando de Euskadi, como nunca antes se había realizado. Suponía la posibilidad de dar a conocer el país a sus propios habitantes.

Una cosa estaba clara: si el aparato franquista negaba la identidad cultural del País Vasco, el cine se podía erigir en un medio de resistencia y de lucha contra la desinformación, la negación y la manipulación cultural. Tras dos años de rodaje, por toda Euskal Herria, y tras superar innumerables problemas de producción y censura, el estreno de *Ama Lur* en el Festival de Cine de San Sebastián de 1968 supuso un acontecimiento histórico.

a) La película.

La película se estructura en torno a un prólogo, un desarrollo unificado a través de un montaje relación/oposición, una breve recapitulación de diferentes aspectos y una secuencia final que concluye la obra. Sobre una pantalla en negro van apareciendo poco a poco los nombres de personajes vascos históricos e ilustres (Elcano, Ercilla, San Francisco Javier, Churruca, Legazpi, entre otros), mientras una voz “*en off*” pronuncia alguna de sus citas más célebres. Las tres primeras imágenes del film corresponden a Iñigo de Loyola (“*soldado de Dios*”), Miguel de Unamuno (“*rector de Salamanca*”) y Pío Baroja (“*renovador de la novela española*”). El narrador pone de relieve su valor como «*vascos universales*».

Siguen siete planos de olas batiendo la orografía vasca que se han visto como un símbolo de las siete provincias de Euskal Herria. No obstante, Larruquert afirmó en una entrevista de 1983 a Santos Zunzunegui que *«fue una cosa casual. Lo monté y lo dejé. Mucho después descubrí que eran siete planos: ¡qué bien! Si entonces hubiera descubierto que eran ocho, por ejemplo, hubiera quitado uno. Pero lo que es realmente curioso es que la gente cuenta, y desde el día del estreno!»*.

La secuencia prólogo nos mostrará, a través de un montaje impresionista, paisajes y rostros de ancianos -estereotipados con el imaginario físico vasco-, *dantzaris*, estelas antropomorfas... todo ello estará amalgamado por esa unidad física que quedará plasmada

⁵ Para la realización de este apartado he tenido muy en cuenta tres obras importantísimas, auténticos pilares para la perfecta concepción de *Ama Lur*:

- a) ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco* (1985), Diputación Foral de Vizcaya, pp. 174-183.
- b) UNSÁIN, José María: *El cine y los vascos* (1985), Filmoteca Vasca - Sociedad de Estudios Vascos, pp. 143-148.
- c) INSAUSTI, Mikel: *Ama Lur-Tierra Madre* (2007), Ekhe S.A. Texto y libreto incluido en la edición DVD de la película.

⁶ BASTERRETXEA, Néstor y LARRUQUERT, Fernando: *Ama Lur-Tierra Madre* (1968), 103 min. Frontera Films Irún - Distribuidora Cinematográfica Ama Lur.

en los rostros. Tras un plano de niños que corren hacia la cámara, un prolijo recorrido por el barrio pesquero de Fuenterrabía...

Sobre el famoso mapamundi de Juan de la Cosa -la cámara buscará la situación del País Vasco-, una voz euskalduna nos informa que la película se ha elaborado en Euskal Herria. Ese mismo texto aparecerá en castellano sobre un fondo rojo. Tras la aparición del título *AMA LUR*, se fundirá su traducción en castellano (*Tierra Madre*), pasando del rojo al verde. Sobre una imagen blanca desenfocada del mar, irán apareciendo los títulos de crédito.

Desde un primer momento, “*toda la carne se pondrá en el asador*”: los vascos son un pequeño pueblo que ha engendrado grandes hombres. Su importancia se debe a una diferenciación étnica que se asienta sobre los Pirineos -límite a los territorios de los estados español y francés-. Los colores de su bandera -prohibida entonces- serán el blanco, el rojo y el verde.

Tras una corta secuencia del mar, que contrapone una evolución de los barcos pesqueros y el estridente sonido de las gaviotas, diferentes panorámicas muestran paradisíacos paisajes vascos de ríos y valles. Sobre estas espectaculares imágenes sonará un *irrintzi* y sonidos de otras personas. En un rápido montaje formado por panorámicas, picados y contrapicados de castillos y blasones, se describe una cruenta batalla... Cuando llega el silencio, en el interior de un mausoleo, la voz sentencia «*pueblo recio, nacido de la necesidad de vivir en libertad [...], en las creencias propias [...]. Pueblo soberano, testigo soberano de los tiempos en que se fundó el Ducado de Vasconia. Luchaste para hacer guardar y respetar con juramentos solemnes los fueros, franquicias y libertades en que vivías*». Esta secuencia encontrará su contrapunto en la secuencia con la que se finaliza el documental: la escena en la que se suceden los juramentos de los Fueros por parte de los reyes de Castilla.

Una breve secuencia describirá el Camino de Santiago y la brutal intolerancia de aquellos que no admitían el paso de extranjeros por sus dominios. A continuación, aparecen las minas, que se solapará con sonidos y escenas de la Bolsa de Bilbao. Imágenes congeladas por rostros curtidos por la dureza del trabajo servirán de *collage* del múltiple y heterogéneo mundo obrero vasco:

a) «*Soy minero, nacido en Huelva, vivo en Gallarta. Estoy aquí desde el 58. Soy casado y tengo cinco hijos. Tengo que meter muchas horas extras para ganar más y vivir un poco mejor...*».

b) «*Yo soy vasco, de Gallarta. Estoy trabajando desde los trece años, hasta los sesenta que tengo. La vida es dura, pero no quiero irme fuera. Eso es para los jóvenes. Yo ya estoy viejo, gastado, además, me gusta mi tierra*».

c) «*Me llamo Luciano Martín. Tengo 36 años, soy casado y tengo tres hijos. Vivo en Gallarta. Ya llevo como ocho años trabajando en las minas y, si no sale otra cosa mejor, aquí seguiremos, aquí seguiremos, aquí seguiremos...*».

Siguen unos hombres que portan un féretro en un bucólico monte nevado. Asistimos al trabajo de unos ferrones, vestidos al modo tradicional, que serán vigilados por el Señor... El film pone de relieve un paralelismo entre el trabajo asalariado del hoy y del ayer. Mediante otro montaje basado en las chispas de la herrería, pasaremos a contemplar esculturas de Chillida.

Las tres secuencias posteriores forman un tríptico perfecto: el Carnaval de Lanz; un *akelarre*, que se monta mediante planos de amenazadores carneros y de los *txuntxunes* de Ituren; unas imágenes de pastores y ovejas, que describen la vida de los *artzainak* vascos en Idaho y California. Sobre fotos fijas de pastores, se escucha cómo comentan sus duras condiciones de vida y sus dificultosas relaciones con las féminas americanas. Estos textos se prolongan sobre imágenes de carros y yuntas de bueyes, que servirán para cambiar de bloque (deportes rurales y fiestas populares).

Un nuevo tema aparecerá: el misterio de la muerte dentro de la tradición vasca. En esta secuencia aparecen iglesias en ruinas, penitentes, cruces, martirio, vidrieras, *argizaiolas*, cementerios..., que entremezclan tiempos y creencias.

La voz de Jorge Oteiza comandará la larga escena acerca de la prehistoria vasca. Se pondrá de relieve la fuerte relación entre trabajo, religión y deporte en la tradición rural vasca. De aquí derivarán los poetas populares o *bertsolaris*, con procedencia dispar: unos serán pastores; otros, universitarios. Esa diversidad y heterogeneidad será sintomática de la cultura vasca.

Tras una secuencia dedicada al baile vasco (*aurreku*, *ezpatadantza*, palos, bandera o San Miguel) y a la Pastoral (desfile del Alarde de Fuenterrabía -presidido sorprendentemente por enormes banderas rojigualdas-), se volverá al tema del mar. Ahora se vislumbran grandes superficies metálicas que se construyen en los astilleros vascos. Aparecen imágenes del Puente de Vizcaya y de la dársena de Galdames; posteriormente, se alternarán cuadros de Agustín Ibarrola con imágenes de factorías y fábricas. Esta imagen del País Vasco más industrial se intercalará con imágenes reales tomadas de la Bolsa de Bilbao.

Según el propio Larruquert, no se trataba de oponer lo viejo a lo nuevo, sino que lo que se quería era hacer una comprometida denuncia de la especulación, es decir, comprometer visualmente a aquellos que usan el dinero conseguido por un trabajo manual o intelectual, en su propio beneficio, sin tener en cuenta a sus verdaderos creadores.

Tras unas imágenes de las capitales de los siete *herrialdes* vascos, la película presenta un montaje rápido recordando la mayoría de los hechos a los que hemos asistido con anterioridad.

Sobre un paisaje completamente nublado, la voz "en off" recordará los juramentos de los Fueros de los diferentes reyes de Castilla. Finalmente aparecerán distintos planos de la Casa de Juntas de Gernika. Tomando como referencia una imagen del Árbol de Gernika, se oye el texto que cierra la película: «*Pues el hombre no poseerá otro pueblo, otra historia ni otro porvenir que los que cada día de su vida sea capaz de forjar*».

b) Significado de Ama Lur.

La estructura retórica de *Ama Lur* es de tipo circular con una clara referencia a ciertos temas fundamentales, siendo -sin duda- el principal, la defensa de la tradicional libertad del pueblo vasco.

Ama Lur supone una obra trascendental para la historia del cine vasco. Y lo es, más allá de sus propias virtudes y defectos. Hemos de destacar la belleza formal de la obra, los espectaculares efectos de montaje y, sobre todo, que constituyó un auténtico proyecto movilizador -en todos los sentidos- antes, durante y después de la realización del mismo. Estos aciertos no debieran ocultar los tradicionales defectos que se le achacan: cierta desestructuración del conjunto o la continua insistencia en la esencia misma del ser vasco.

Pero su mayor importancia radica en que la película puso de manifiesto los símbolos propios del País Vasco. Para muchos cineastas posteriores, será necesario partir de las imágenes simbólicas de *Ama Lur* para recorrer fielmente la esencia verdadera del País Vasco. La película se convirtió en una especie de filtro visual a la hora de afrontar la representación en imágenes de Euskal Herria.

También se vio *Ama Lur* como el signo de identidad propio del pueblo vasco. Sin embargo, Basterretxea y Larruquert zanjaron, desde el mismo estreno de la película, esta problemática sobre el carácter mítico y místico del film: «*No podemos pretender que los problemas de una población, de una región no sean universales. [...] Hablar de documento es hacerlo de una visión subjetiva de la realidad. [...] Hemos tratado de describir nuestra propia esencia, con lo que tiene de bueno y lo que tiene*

de malo. Podemos engañar, pero no hemos mentido. Aunque, a veces, mentir sea saludable, como en el caso de Bretón, Chapí, Arniches y tantos otros autores que se “inventaron” un pueblo⁷».

Ama Lur nos ofrece una visión caleidoscópica del País Vasco, centrándose netamente en los innumerables y eternos valores de la cultura tradicional. En este sentido, Gaizka de Barandiarán no dudó en comparar la película con el poema *Euskaldunak* de Orixe: «*Ambos poemas intentan cantar las manifestaciones esenciales del pueblo*⁸». Como en *Euskaldunak*, se entendía que el depositario de estas manifestaciones esenciales era el mundo rural. *Ama Lur* reside en una transición entre lo épico y lo lírico, que busca su razón de ser en un intento de superación y estímulo ante el denigrante estado de postración cultural y política del momento en que fue realizada.

Sobre esa bucólica condición de la película, José María Aguirre escribió en *La Voz de España* el día de su estreno: «*Ama Lur es una película excesivamente romántica: solo nos habla del pasado. La industria actual, la agricultura actual, la problemática socio-política actual... apenas si se encuentran más que veladas alusiones. Sin embargo, este romanticismo nos era necesario: necesitábamos que alguien potenciase al máximo lo que todavía queda entre nosotros del pasado, del modo de ser y de sentir de nuestros mayores. Necesitábamos una lección de historia antigua, de antropología, de simple y elemental geografía: ver con ojos de 70 mm. las cavernas de donde venimos, las montañas que habitamos, la lengua que nos relega a 14.000 años de historia común*⁹».

La película quería marcar la clara integración de los emigrantes, pero, a la vez, ignoraba los problemas derivados de la masiva urbanización. Se acusará justamente a la burguesía vasca de explotar a “*las fuerzas de trabajo y cultura*”, pero se trazará -quizá sin pensarlo- una clara línea de demarcación entre lo moderno y lo antiguo, que solo encontrará un lugar de paso por el lado de la expresión artística (Oteiza, Mendiburu, Chillida, Ibarrola).

Mucho se ha hablado también de la falta de una visión crítica en *Ama Lur* y el propio Basterretxea daría su propia opinión en 1978: «*Ama Lur fue fruto de un determinado momento político. El hecho de que abunden los elementos positivos, incluso de que pueda reflejar un cierto triunfalismo, nos pareció adecuado al momento en que vivíamos. Fue un espaldarazo, una afirmación de vasquismo ante un régimen de fuerza*¹⁰».

En el aspecto formal, la película ofrece indudable interés. Además de un poderoso sentido de la imagen, llama la atención la estilizada elaboración del montaje y de la banda sonora. Según Larruquert, el montaje tendría una organización similar a la estructura de las *Coplas Zaharrak*. Estas coplas comienzan en relación con el entorno en el que vive el poeta, para luego relacionar ese entorno con la vivencia particular de aquél. En ellas se pasa de lo grande a lo pequeño, de lo general a lo particular, conservando siempre un registro íntimo. Así lo afirmará el propio Larruquert en una entrevista de abril de 1983:

«El montaje de Ama Lur es un montaje por relación, pero siempre dejando las cosas incompletas y diciendo las cosas de una manera casi simbólica. Las Coplas Zaharrak están llenas de elipsis (“El requesón no tiene hueso, el aliso no tiene médula, no creía que los nobles tuvieran mentira”, ¡Unamuno no entendió nunca lo que querían decir estos versos: pensaba que faltaba algún fragmento!). En la narrativa de las coplas se va saltando de una idea a otra. Traté de utilizar este lenguaje en el cine. Luego me encontré con que S.M. Eisenstein se había basado en los ideogramas japoneses. No sé si es lo mismo que yo hacía con las Coplas Zaharrak: parece que no tiene nada que ver lo que viene a continuación, pero hay una relación interna. En Ama Lur se salta y se retoman cosas. Intento nada más que hacer un lenguaje visual vasco. Quizá por eso alguna

⁷ Entrevista con Basterretxea y Larruquert, “*Festival*”, año 12, n° 6, 11/VII/1968.

⁸ BARANDIARÁN, Gaizka de: “*Lo atonal en Ama Lur*”, *Txistulari*, n° 55, julio-septiembre de 1968.

⁹ AGUIRRE, José María: “*He visto Ama Lur...*”, *Txistulari*, n° 55, julio-septiembre de 1968.

¹⁰ *Egin*, 26 de enero de 1978.

gente no entendía las relaciones que se establecían en el film. Era la época de la cultura de NO-DO. Cuando llovía había un locutor -que inevitablemente era Matías Prats- que decía que estaba lloviendo. Por ejemplo, la gente decía, “¿Por qué no se dice que es el Alarde de Fuenterrabía? ¡Pero qué importa si es un pueblo armado!”».

c) El lenguaje de Ama Lur.

La recuperación de la identidad vasca, que pretendía *Ama Lur*, requería traducir “lo vasco” a un lenguaje cinematográfico, que estuviese marcado -lógicamente- por el hecho diferencial.

La experimentación requería desandar el camino andado. En consecuencia, Basterretxea y Larruquert renunciaron a la lógica de la narración más tradicional y conservadora, establecida según el esquema lógico de “planteamiento-nudo-desenlace”. La obra tampoco se podía encuadrar dentro del género de documental, pues no estaba sujeta a la estructura de las entrevistas o de la voz “*en off*” que acompaña las imágenes.

Como ya postulara Mikel Insausti, la definición que encaja perfectamente con la esencia de *Ama Lur* es la de poema visual. Es una creación poética que pretende la sensibilidad del espectador, antes que su racionalidad. Su nivel expresivo es del todo simbólico, en parte por iniciativa propia de sus artistas creadores, y también debido a la necesidad de utilizar códigos cifrados, que pasaran inadvertidos a la censura franquista, pero que pudieran ser identificados desde un sentimiento “*euskaldun*”.

Por ejemplo, hay una utilización cabalística de los signos numéricos en lo relativo al concepto de nacionalidad “*Zazpiak Bat*”: recuérdese el episodio de las siete olas que representan a los siete “*herrialdes*”. La enumeración de los vascos universales en el prólogo molestó a mucha gente de la época, ya que veían en ello una auténtica concesión a la cultura oficial de la época. Sin embargo, la alineación de esos nombres ilustres en el plano y el número que corresponde a cada uno de ellos, configura y dibuja el mapa de Euskal Herria, dotando al interior de lo que en apariencia es un espacio en negro. También la combinación de colores (rojo, verde y blanca -tonos de la “*ikurriña*”-) es utilizada a modo de lenguaje subterráneo.

Otra de las secuencias que peor fue entendida es la del *Alarde*. Para contrarrestar la presencia dominadora e imperialista de las banderas españolas, que inundan de rojigualda todo el recorrido, se sacan de la manga Basterretxea y Larruquert un plano tan breve como poderoso en su fuerza liberadora. Es una toma cenital en la que la cámara busca a los *txilibiteros* a través de las hojas de un árbol, cuyo verde se combina con las camisas blancas y las boinas rojas hasta componer una *ikurriña* natural y espontánea surgida de una manifestación popular masiva.

Lo más estudiado en *Ama Lur* es su montaje. Fernando Larruquert era un auténtico maestro en este apartado técnico y se entendió de maravilla con su compañero de realización para crear un ritmo narrativo original y genuinamente vasco. Descubrieron que podían desarrollar un montaje de relaciones, basado en la estructura oral de las “*Kopla Zaharrak*”, y la forma en que relaciona metáforas e imágenes por medio de una sensibilidad o una intuición poéticas.

Fue el *bertsolari* Xalbador, que interviene en la película, quien les explicó su particular aplicación de la técnica “*azteko aurrera*”, para construir mentalmente los *bertsos* de atrás hacia adelante. Lo mismo sucederá en *Ama Lur*, que encadenará ideas en función del culminante final del Juramento de los Fueros ante el Árbol de Gernika. Por ello, comienza esbozando el tema desde las primeras imágenes de la película, y todo lo que sigue será una progresión supeditada al desarrollo y realización del propósito principal.

d) Jorge Oteiza.

Toda la cultura y el arte contemporáneo vasco están presididos por la gigantesca figura de Jorge Oteiza, un creador eterno que despertó a la intelectualidad del letargo del franquismo con constantes y provocativas propuestas, expresadas con una extraordinaria vehemencia y pasión.

Su máxima cita es lapidaria: *“un artista que no tenga un pueblo al que amar y servir, un artista huérfano de pueblo, será indefectiblemente un artista incompleto, un artista mutilado, un artista frustrado”*. Esta celeberrima frase suya resume perfectamente su compromiso como artista de Euskal Herria, y en ella se inspirarían Larruquert y Basterretxea .

La publicación de sus libros *Quousque Tandem* y *Ejercicios espirituales en un túnel* provoca una tremenda conmoción en el entorno cultural vasco, y ya nada volverá a ser igual. Oteiza se autoimpondrá la titánica tarea de recuperar la identidad perdida del pueblo vasco, entendiendo por tal su esencia.

Considera que el *crómlech* de sus antepasados vascos representa el punto máximo de la creación artística, por suponer el hallazgo del vacío absoluto en su centro mismo, aislado y protegido de todo cuanto le rodea. Un código estético que traspasa la materia desde la representación numérica de “huts”, el cero equivalente a ese vacío metafísico, y que nos devuelve al punto de partida, a nuestro propio origen.

Este es el texto que Oteiza escribió y leyó de viva voz para *Ama Lur*, acompañando a las imágenes de arte prehistórico, y que constituye el núcleo teórico de la película:

«Cuando estas piedras religiosas aparecen por toda Europa, el hombre había sido hecho ya entero por el arte. Decía Humboldt que para crear el idioma, el hombre tiene que ser ya entero. En una vascofonía de hombres sin hacer en la prehistoria de Europa se había adelantado y se había definido aquí el País Vasco. El primer rumor cultural del hombre en el mundo nace en esta prehistoria nuestra que comienza en estas cuevas iluminadas por el artista. Ez, esku, la mano, ezkeria, la mano enferma. El autor apoya su mano débil en el muro y obtiene conciencia de una respuesta. Juega con su pared como con la del frontón. La apuesta de su pintura con la vida, hasta dominarla, hasta hablarla.

El Antiguo Testamento del País Vasco está en la gruta terrenal de estos pastores, está en el secreto lingüístico de estas pinturas que no van a inventar pintura para escribir sino para hablar. Lascaux, Altamira, Santimamiñe, Orío, Trois-Frères, Mas d’Azil, son ya verdaderas capitales culturales al final de una larga prehistoria que a todos interesa pero que, terminando hace catorce, once y doce mil años, ya debiera tener nombre nuestro porque ya es historia nuestra. Son las grandes centrales de energía espiritual. En esta misma región, hoy algo más reducida, a los dos lados del Pirineo Occidental sobre el mar de Vizcaya que, al mismo tiempo, con otras ochenta o noventa grutas más y otras que podríamos descubrir, funcionan como santuarios, como fábricas de estilo y formas de comportamiento, como fábricas de hacer pueblo, de hacer hombre...».

El texto es interrumpido por voces que realizan juegos semánticos: «*Zu, Zuk, Ur, Ura, Hara!... Utz... Ots... Ots... Ots... Ots...*». Tras la irrupción de un *irrintzi*, que resuena en medio del silencio, prosigue la alocución oteizana:

«Como un canto de etimologías suben en el interior del euskera constelaciones de imágenes de la noche tocada por la mano del pintor, que es la mano que sigue viviendo dentro de la imaginación más íntima en nuestra lengua que no tenía escritura... Porque estos signos pintados sobre guijarros, cuando el pintor ha concluido en su laboratorio de paredes y que salen de nuestro santuario de Mas d’Azil y que se esparcen por toda la Europa de entonces como un diluvio de secretas anotaciones, no son anotaciones de escritura para guardar, sino clave de una lógica visual para recordar y guiarse en su memoria aquella comunidad de pintores que conquista así artísticamente su independencia oral que funda nuestra patria lingüística.

Podríamos decir, por esto, para nosotros, que nuestro bertsolari nace en este silencio final de la pintura en el Aziliense y todavía cualquier creación, en profunda tradición vasca, es imagen visual y religiosa para la

memoria. Como estas piedras de Arantzazu que hace años esperan subir a su sitio en la fachada de nuestra basílica y en las que el escultor no cuenta el número de Apóstoles y en las que solamente ha querido acercarnos, religiosamente en vasco, a nuestra memoria perdida. Por si no habéis entendido bien, un artista no puede subir estas piedras ni explicarlas. Pero los artistas vascos hemos tomado conciencia de toda nuestra herencia cultural y de nuestra situación actual que nos compromete ante el porvenir espiritual de nuestro pueblo. Pueblo nuestro.

Nuestro suelo prehistórico nos guarda riquezas que son testimonio de que nuestro sentimiento artístico y nuestro sentimiento religioso son inseparables para nuestra sensibilidad y personalidad tradicionales, porque han tenido el mismo origen en la sensibilidad creadora del arte.

Para que sepamos hoy que para la recuperación de nuestra alma, de nuestra lengua, del hombre entero vasco es indispensable nuestra reeducación por el arte, en todas las situaciones, la recuperación del artista, del poeta, del bertsolari que hay en cada uno de nosotros. Es la hora de nuestras vocaciones artísticas, necesitamos ayuda para fundar nuestra Universidad Popular de Artistas Vascos, donde tenemos que volver a encontrarnos para estudiar y trabajar juntos, pintores, escultores, músicos, txistularis, escritores, bertsolaris, dantzaris, maestros...

Herriko danok, lan egin behar dugu, gure herri osoaren ikastetxe nagusia gaur bertan jasotzeko. Orduan artisteen laguntzakin aintzinan bezela elkartuak, herriak nahi ta nahiez aurkituko du bere nortasuna galduak.

e) La génesis de Ama Lur.

Tras la experiencia de *Operación H*, *Pelotari* y *Alquezar*, Basterretxea y Larruquert tenían los ánimos suficientes para emprender un largometraje. El primer problema que surgió fue el tema de la financiación. Para ello, Basterretxea, Larruquert y Oteiza redactaron una larga lista con nombres de unos posibles 4.000 potenciales colaboradores. Mandaron una circular a cada uno, en la que presentaban una idea que, para llevarse a cabo, suponía un presupuesto de 2.572.752 pesetas. Solo recibieron 45 respuestas afirmativas con un capital total de 125.000 pesetas.

Sin embargo, uno de los potenciales interesados, José Luis Echegaray, apasionado por la idea, logró convencer a un grupo reducido de personas (Andoni Esparza, Castor Uriarte e Iñaki Hendaya) para que aportaran dinero al proyecto constituyendo una sociedad de accionistas para producir y distribuir la película *Ama Lur*, creando la *Distribuidora Cinematográfica Ama Lur, S.A.*, de la que cada acción costaría 100 pesetas, lo que posibilitaba que se pudiera cumplir el propósito principal de la Distribuidora: «una película del pueblo, hecha por el pueblo».

Las primeras 300.000 pesetas fueron aportadas por los mismos Echegaray, Uriarte y Hendaya, que, a partir de ese momento, comenzaron a movilizar por todo el País Vasco, *Pelotari* y *Alquezar*, en proyecciones destinadas a recabar fondos para la realización de *Ama Lur*. A lo largo de 1966 -el rodaje comenzó en marzo de ese año-, se multiplicaron los actos orientados a conseguir socios. A mediados de noviembre, las gestiones de los vendedores de acciones, que trabajaban con una comisión de «*perra gorda por peseta*», habían dado como fruto 1.804.100 pesetas de aportación realizada por 894 socios, a lo que había que añadir las 300.000 pesetas iniciales ya donadas por los tres promotores¹¹.

El costo total del film -que ya había cambiado su primitivo nombre de *Euskalerría* (considerado muy frío) por el definitivo de *Ama Lur*, sugerido por el Padre Gaztelu- se situó en torno a cinco millones de pesetas.

El equipo utilizado en el rodaje fue un Nara 3 con un micrófono Beier dinámico, una cámara Arriflex con dos chasis de 150 metros, un motor de velocidad variable, dos trípodes, objetivos de 25, 50, 75 marca Cook (salvo dos planos con un 135 y uno con 75/140 prestado

¹¹ Entrevista con Fernando Larruquert, 9/04/1983; Carta de la Distribuidora Cinematográfica *Ama Lur* a los socios, 30/11/1966; BENGUA ZUBIZARRETA, J.L.: *Euskal Pelikula (II): AMA LUR*, "Anaitasuna", nº 157, 1968ko Martiak 30, pág. 10.

por NO-DO). Todos los exteriores se rodaron con luz natural, formando el equipo de rodaje Julio Amóstegui, Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert. Luis Cuadrado, que firma la fotografía de la película, participó en la película cinco días, filmando las secuencias de las minas, de la ferrería, de la Bolsa de Bilbao y de la Casa de Juntas de Gernika y accediendo a responsabilizarse en solitario del trabajo fotográfico, tras ver las imágenes de olas marinas que inauguran el film.

No existió guión previo, salvo un texto que sirvió para presentarlo a la censura. Larruquert explica este aspecto del rodaje: «*Nosotros no sabíamos lo que era el País, no podíamos hacer un guión. Cuando voy a hacer un documental, no me gusta hacer una tesis, si conozco algo ya no me interesa. Más me gusta preguntarme, ¿qué es esto? El guión se fue haciendo en el montaje, que es donde a mí me parece que se hacen las películas*».

Este método de trabajo implicó un rodaje muy amplio. Se filmaron unas 10 horas de material para una película terminada de 103 minutos de duración. A la hora de repartirse el trabajo, unas veces se rodaban temas o planos seleccionados por Basterretxea y otras, por Larruquert. Y no dejaban de producirse accidentes felices:

«*A mí me interesa de una película, sobre todo, cuando termina -cuenta Larruquert-. Según como termina pienso como empieza y ya lo de en medio no me importa nada. Estábamos rodando el último día con Luis Cuadrado, en la Casa de Juntas de Gernika, haciendo las tomas para los Juramentos que sabíamos que iban a ir hacia el final, y se puso a nevar, cosa insólita en Gernika, donde llega el aire marino. Salí a comprobar el grupo electrógeno y vi que nevaba. Grité: “¡Un plano del árbol nevado!”. Y así surgió el final previsto del film, que luego la censura amputó¹²*».

La película se rodó en Techniscope -formato ya utilizado en *Pelotari* y *Alquizar*- por proporcionar un espacio (1x2,35) que Larruquert calificaba de “agradable”: «*El cinemascope no es un formato espectacular, es un formato íntimo, siempre dando la vuelta a las cosas. Cuando hablamos entre nosotros, nos miramos a los ojos, los ojos son en cinemascope. Lo más íntimo que puede haber en una relación de comunicación es la mirada¹³*».

El texto de *Ama Lur* fue escrito en su práctica totalidad por Nestor Basterretxea -Oteiza escribió personalmente el texto de su secuencia-, a partir de conversaciones con Larruquert. En cuanto a la banda de efectos es totalmente reconstruida, sin un ápice de sonido directo. Larruquert -en la entrevista ya citada- reflexionará en este sentido:

«*Cuando monto, sé siempre el sonido que va a ir con las imágenes. En Ama Lur no hay sonido directo. A mí me gusta tener el sonido directo en un cajón y luego inventarlo. En la secuencia del Akelarre, por ejemplo, los ruidos que se oyen están hechos a partir del chirrido de una Caja Metafísica de Oteiza, que chirriaba al girar sobre su eje. En cuanto lo oí, supe que era el sonido del Akelarre. El Akelarre empezaba con la marcha nocturna a Aránzazu, que de hecho es otro Akelarre, y sobre las oraciones se iba superponiendo el chirrido...*».

f) Ama Lur y la censura franquista.

No eran tiempos para plantearse un cine mínimamente reivindicativo, crítico e incisivo. La política “*aperturista*” del ministro Fraga Iribarne había entrado, en 1967, en un proceso de involución y la censura administrativa hizo que *Ama Lur* ofreciera facetas ideológicas ajenas por completo a la voluntad de sus autores. Contra lo que venía siendo habitual, el aparato censor no se limitó a cortar lo que considerara innecesario, sino que tuvo el “*detalle*” de señalar cuáles eran los elementos que faltaban en la película.

Las diversas operaciones de censura a las que *Ama Lur* tuvo que someterse -con intervención directa de Felipe de Ugarte, ex-alcalde de San Sebastián, y del propio Fraga Iribarne- fueron las siguientes:

¹² Entrevista con Fernando Larruquert, 9/04/1983.

¹³ Entrevista con Fernando Larruquert, 9/04/1983.

- La palabra “*España*” debía aparecer como mínimo tres veces.
- La presencia del *Guernica* de Pablo Picasso tenía que suprimirse.
- La secuencia final del Árbol de Gernika, filmada en invierno, debía rehacerse, ya que este tenía que aparecer florido ante los espectadores.
- El intento de eliminación del juramento de respeto a los Fueros, por parte de los monarcas españoles, en la Casa de Juntas de Gernika, solo pudo impedirse por mediación de José María de Areilza¹⁴.

No hubo problemas para conseguir el cartón de rodaje bajo la idea de que se trataba de un documental sobre el País Vasco. Pero aunque Basterretxea y Larruquert se hicieron lo que ellos denominaron una “*autocensura feroz*”, en octubre de 1967, y pese a que el jefe de producción nominal del film estaba bien relacionado en las esferas del régimen e incluso formaba parte de la Junta de Censura, *Ama Lur* fue prohibida, insistiéndose, además en que no se hiciese publicidad de tal decisión.

Ama Lur finalmente se estrenó el 10 de julio de 1969 en el Festival de San Sebastián. También se exhibió en el Certamen de Cine Documental de Bilbao del mismo año, donde curiosamente recibió el premio Conde de Foxá, que galardonaba a la película que mejor exaltaba los valores hispánicos. Posteriormente prosiguió su exhibición por todo el País Vasco. La película fue también premiada con el Especial Calidad del Ministerio de Información y Turismo.

A efectos reales la exhibición del film se realizó tan solo en Euskadi. El éxito de público fue considerable. Los espectadores aplaudían al escuchar frases como la grabada en el dintel de una casa labortana: “*¡Ni tiranos ni esclavos!*”. Al finalizar la proyección, la gente, puesta en pie, cantaba el *Gerninako Arbola*.

No obstante, la película sufrió las consecuencias de una mala distribución y se vio afectada por la vertiente económica de la censura, pues la prima de calidad del Ministerio no pudo cobrarse. La prematura muerte de José Luis Echegaray, principal impulsor de la película en el aspecto económico-administrativo, truncó posibilidades de continuación y nuevos proyectos. Así lo cuenta el propio Basterretxea¹⁵:

«Al principio no nos planteamos un cine vasco. Esto surgió al ver que el país era capaz de estructurar la economía que hizo posible Ama Lur. Y entonces se pensó que no había que detenerse ahí, sino hacer un fondo económico para una serie de posteriores películas realizadas por cineastas vascos. Lo que pasa es que los que hacen las cosas son muy pocos. Y una de estas personas, que era el motor del proyecto, José Luis Echegaray, murió. Al morir él, creo que se apagó un poco esa pasión, todas aquellas intenciones; y después, el régimen que hemos vivido tampoco ha ayudado en nada para poder aunar voluntades a este respecto».

g) Ama Lur y la posteridad.

Sin lugar a dudas, *Ama Lur* resume perfectamente la obra y el pensamiento oteizano, identifica -en gran medida- una parte esencial de la cultura vasca y ayuda al espectador a visualizar y compartir una sensibilidad cinematográfica única e irrepetible que no se encuentra en ninguna otra película vasca.

La película de Basterretxea y Larruquert ha salido ganando en la lucha con el calendario, al quedar completamente al margen de lo que ha venido después. Se ha

¹⁴ Néstor Basterretxea explicó la acción de la censura en una entrevista (*Deia*, 17 de julio de 1977): «*Con Ama Lur creo que se dio el primer caso de censura a la inversa: en vez de quitar, añadían. Que nosotros queríamos una toma del Árbol de Guernica en contrapicado y nevado, ellos decían que aquello quería representar avasallamiento, invierno en nuestra historia y nos hacían filmar el árbol con sol y verano... Así era. Hasta el “juro, juró, juró” de los Fueros por los reyes, que lo conseguimos mantener, nos lo querían quitar. Todo les parecía demasiado signficante. Pero Ama Lur fue una forma de ratificar nuestro ser vasco. Creo que se cumplió ese propósito».*

¹⁵ *Sobre el cine vasco, “Punto y Hora”, Entrevista a Basterretxea y Larruquert, 5-11 de mayo de 1977.*

conservado joven en su modernidad y vanguardismo frente a la retrógrada época que le tocó vivir.

El pueblo vasco ha sabido devolver a Basterretxea y Larruquert justamente lo mismo que ellos le habían dado, incorporando al imaginario popular toda la carga mítica y simbólica de *Ama Lur*. El pase fuera de concurso, pero dentro de la Sección Oficial, en el cine Astoria, fue seguido con el local abarrotado de gente, tanta que hasta se agolpaba en los pasillos. El fundido final a negro a los sonos del *Agur Jaunak* fue coreado efusivamente por unas cuentas de gargantas ahogadas por la emoción, a la vez que se frotaban los ojos ante el espectáculo audiovisual sin precedentes que acababan de contemplar.

El mérito de realizar una obra singular, pionera en todos los sentidos, piedra angular del cine vasco y que cambiará absolutamente todo le corresponderá, a partes iguales, a Fernando Larruquert y a Néstor Basterretxea, bajo la influencia inspiradora de Jorge Oteiza. *Ama Lur*: “una película del pueblo, hecha por el pueblo”.

- EL MITO DE RAMUNTCHO¹⁶.

a) Introducción.

Desde la propia génesis del cine hasta nuestros días, el imaginario vasco ha sido plasmado continuamente en la gran pantalla por cineastas venidos de distintos lugares del mundo. Una de las primeras películas de la historia del séptimo arte, *Le rochers de la vierge*, fue rodada en Biarritz en 1896, por los hermanos Lumière. Desde entonces, los paisajes y gentes de esta región han atraído a innumerables cineastas, que la han filmado considerándola un lugar exótico y culturalmente diferenciado.

En las últimas décadas, diferentes autores han hecho referencia a esta tradición filmica (Unsáin¹⁷, Zunzunegui¹⁸, Izaguirre¹⁹, De Pablo²⁰, Martínez²¹). Además de ello, en las últimas décadas, muchas de estas películas y documentales han vuelto a la pantalla tras su redescubrimiento por cineastas y espectadores autóctonos. En este sentido, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, *Punto de Vista*, programó en su edición de 2015 un ciclo llamado *Chez les Basques* (“en casa de los vascos”, en castellano). El Festival explicaba así su razón de ser:

¹⁶ Para la génesis de este apartado me han resultado claves:

a) MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Josu: “En busca de Ramuntcho: cineastas extranjeros en el País Vasco-Francés”, en *Communication & Society*, (2016) Vol. 29 (3), pp. 16-31.

b) UNSÁIN, José María: *El cine y los vascos* (1985), Filmoteca Vasca - Sociedad de Estudios Vascos.

¹⁷ UNSÁIN, José María: *El cine y los vascos* (1985), Filmoteca Vasca - Sociedad de Estudios Vascos.

¹⁸ ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco* (1985), Diputación Foral de Vizcaya.

¹⁹ IZAGUIRRE, K.: *Gure zinemaren historia petrala* (1996), San Sebastián, Susa.

²⁰ DE PABLO, S.: *The Basque nation on-screen: cinema, nationalism and political violence* (2012), Reno, Center for Basque Studies.

²¹ MARTÍNEZ, J.: *Gure (zinemaren) sor lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa* (2015), Leioa, UPV/EHU.

«El ciclo *Chez les Basques* agrupa, por primera vez, el importante legado documental del que ha sido objeto la vida en la esquina del Sudoeste francés, que junta a Bayona con Hendaya y Mauleón con San Juan de Pie de Puerto, en un mapa que tiene el Atlántico y los Pirineos como fronteras. Desde los comienzos del cine, pocos lugares del mundo pueden presumir de contar con una pléyade de cineastas internacionalmente reconocidos, que década tras década, se han acercado a retratar la vida y la cultura de uno de los pueblos vivos más antiguos de Europa. Ese interés etnográfico, por encima del puramente folklórico y totalmente alejado del político, es el que traza la selección».

De la docena de títulos que se pudieron ver, llama la atención cómo la práctica totalidad de ellos comparten una visión idéntica del objeto llevado a escena: un país ancestral, casi primitivo, dueño de una vieja cultura en extremo riesgo de extinción, a la cual se aferra con orgullo, intentando luchar inútilmente contra el inexorable paso del tiempo.

b) El Romanticismo y el País Vasco.

El nacimiento del Romanticismo supuso, para el País Vasco, su inclusión en el mapa cultural de la intelectualidad europea, así como la invención de toda una narrativa externa acerca de sus propios rasgos diferenciados. La ideología romántica convirtió al vasco en sujeto literario.

Johann Gottfried Herder, al tiempo que asignaba a cada pueblo un *Volkgeist* surgido de su lengua y cultura popular, llamó a los vascos a crear su propia literatura, siguiendo el modelo del renacimiento escocés. En este contexto, se crearon en el propio País Vasco novelas como *Peru Abarka* (1802) de Juan Antonio Moguel, cuyo protagonista -Peru- era un vascófono analfabeto, que será considerado por gran parte de la crítica²², como «el héroe protonacionalista de la diferenciación vasca».

Sin embargo, fue sin duda Wilhelm von Humboldt, quien, a través de sus estudios sobre el euskera y los vascos, marcaría un antes y un después en el discurso sobre “lo vasco”. Este intelectual prusiano, tras varios viajes a la propia Euskal Herria, quedó fascinado por “*El País de los Vascos*” y convencido de que en los Pirineos había encontrado una nación de origen misterioso, cuyos habitantes hablaban la lengua más antigua de Europa.

«Oculto entre montañas habita las dos laderas de los Pirineos occidentales un pueblo, que ha conservado por una serie de largos siglos su primitiva lengua y, en gran parte también, su antiguo régimen y costumbres... Aún en tiempos más modernos, desgarrado en dos pedazos muy desiguales y subordinado a naciones muy poderosas no han renunciado los vascos, empero, de ningún modo a su manera de ser. Los vascos han conservado siempre la peculiaridad de su carácter nacional y, ante todo, el antiguo espíritu de libertad e independencia, que ya ensalzaban los escritores griegos y romanos²³».

En realidad, esta fascinación por el País Vasco venía precedida, en parte, por una fascinación por España, que era un destino muy proclive para los viajeros románticos en busca de aventuras. Durante todo el siglo XIX, pasaron por tierras vascas escritores de la talla de Víctor Hugo, Prosper Mérimée o Gustave Flaubert, junto a decenas de antropólogos, arqueólogos y lingüistas, atraídos por el misterio de “la raza vasca”.

Joseba Zulaika²⁴ sostiene que fueron estos intelectuales europeos, venidos en peregrinaje durante décadas, los que crearon -antes que los propios nativos vascos- el discurso de la diferenciación nacional vasca. Serían ellos quienes descubrieran a los “*indios de Europa*” en los Pirineos y construyeran una narrativa que, subrayando algunos rasgos culturales (la lengua de origen misterioso, la raza, el rico folklore y la mitología, la religiosidad, las costumbres y ritos

²² APALATEGUI, U.R.: *La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homología* (2013), Revista electrónica de teoría de la literatura comparada 9, pp. 56-77.

²³ HUMBOLDT, Wilhelm von: *Los vascos* (2006), Donostia, Herritar berri.

²⁴ ZULAIKA, Joseba: *Del Cromañón al Carnaval: los vascos como museo antropológico* (1996), Donostia, Erein.

de la vida tradicional...) y escondiendo otros (la vida en las ciudades, la lucha de clases, la incipiente industrialización de algunas zonas...), convertía a los vascos en un “*museo etnográfico viviente*”. Así, concluye el propio Zulaika: «*todo vasco es, en cierta medida, un vasco inventado por la antropología cultural*».

c) Ramuntcho.

Hubo entre los viajeros y científicos quienes, como Pierre Loti, decidieron quedarse en tierras vascas, hechizados por su belleza y autenticidad. En 1897 publicó su novela de ambiente vasco *Ramuntcho*, la cual se convirtió en un auténtico éxito de inmediato, que se prolongaría durante décadas, siendo objeto de constantes reediciones y de media docena de adaptaciones cinematográficas.

La historia, situada en el pequeño pueblo de Ascain, cuenta el típicamente romántico amor imposible entre Ramuntcho (joven pescador, contrabandista, pelotari, algo primitivo y orgulloso de ser vasco) y la joven Gaxuxa. En un mundo poblado por hermosas casas blancas y rojas, situadas entre el mar azul y las verdes colinas, la vida de los vascos, descritos por Loti, transcurre entre la frontera, el frontón y la iglesia, entre el respeto a las tradiciones, la comunión con la tierra y una pacífica religiosidad.

Según este imaginario, el País Vasco sería un mundo puro y auténtico, en el que aún no se habrían introducido los elementos de la modernidad (la industria, la lucha de clases o incluso la lengua francesa): un mundo primitivo y ajeno al paso del tiempo. Sin embargo, el sentimiento nostálgico de estar ante una cultura que agonizaba sería la principal motivación de ese imaginario sobre lo vasco, puesto de moda por los viajeros y científicos europeos, y encarnado simbólicamente por Ramuntcho.

d) El mito del Ramuntcho en el «séptimo arte».

A través de los libros y las pinturas, en el siglo XIX, se configuró y popularizó la imagen de “*la tierra de Ramuntcho*” y de “*los indios de los Pirineos*”.

Durante todo el siglo XX, se consagraron al País Vasco, o a algunos de sus elementos fetiche (pelota, música y danza, frontera-contrabando, emigración) numerosas películas y documentales:

- *Noce au Pays Basque* (Pathé, 1913).
- *Le chemin d’Ernoa* (Louis Delluc, 1921).
- *Au Pays des Basques* (Maurice Champreux, 1930).
- *Im Baskenlande* (H. Körösi, 1931).
- *Euzkadi* (René Le Haff, 1936).
- *Im lande der Basken* (Herbert Brieger, 1944).
- *Der Basken* (autor y fecha desconocidos).
- *Das Volk der Basken* (autor y fecha desconocidos).
- *The Basques and their Country* (Raymond Bricon - Walt Disney, 1955).
- *The Land of the Basques* (Orson Welles, 1955).
- *The Basque Pelote* (Orson Welles, 1955).
- *Le curé basque de Gréciette* (Hubert Knapp, 1958).
- *Euskal Herrian* (E. Naillon, 1959).
- *Retour aux Pyrénées* (Jean Faurez, 1960).
- *Basque River* (Matthew Nathan, 1960).
- *Euskadi été 1982* (Otar Ioselliani, 1982).
- *Pays Basque* (David Pritchard, 1987).

Por desgracia, muchas de estas cintas se encuentran aún perdidas y solo sabemos de su existencia por artículos de prensa, catálogos de filmes o fichas de censura de la época.

Por otro lado, dentro de la órbita rural y bucólica perfilada en *Ramuntcho* podría situar específicamente las siguientes películas:

- *Ramuntcho* (Jacques Baroncelli, 1918).
- *El destino rojo* (Frantz-Toussaint, 1921).
- *Alma vasca* (1924).
- *La sirena del Cantábrico* (Agustín C. Carrasco, 1926).
- *Ramuntcho* (René Barberis, 1937).
- *Jai-Alai* (R. Rodríguez Quintana, 1941).
- *¡Qué contenta estoy!* (Julio Flechner, 1942).
- *Haut le vent* (Jacques Baroncelli, 1942).
- *Le chant de l'exilé* (André Hugón, 1943).
- *Le mariage de Ramuntcho* (Max de Vaucourbeil, 1947).
- *El emigrado* (Ramón Torrado, 1947).
- *Fandango* (E. Reinert, 1948).
- *Cancha vasca* (Aselo Plaza y Alfredo Hurtado, 1955).
- *El cantor de México* (Richard Pottier, 1956).
- *Ramuntcho* (Pierre Schoendoerffer, 1958).
- *La reina de Chantecler* (Rafael Gil, 1963).
- *David Golder* (Julien Duvivier, 1931).
- *Las inquietudes de Shanti Andía* (A. Ruiz Castillo, 1948).
- *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1955).

Las obras de los numerosos cineastas que llegaron al País Vasco “en busca de *Ramuntcho*”, sirvieron para dar visibilidad internacional al territorio, colocarlo en el mapa y valorar su riqueza cultural, contribuyendo a la auto-conciencia de los vascos.

A continuación, me centraré en tres documentales a los que he tenido acceso y que han sido muy proyectados y analizados en los últimos años. Fueron realizados en diferentes décadas (30, 40 y 50) por autores reconocidos de diferentes países (Francia, Alemania y Reino Unido), pero comparten muchos elementos y ese afán y atracción por “*lo vasco*”. Se trata de *Au Pays des Basques* (Maurice Champreux, 1930), *Im lande der Basken* (Herbert Brieger, 1944) y *The Land of the Basques* (Orson Welles, 1955).

e) Au Pays des Basques²⁵.

A comienzos de 1930, la poderosa casa Gaumont Film Aubert puso en marcha un proyecto documental que sirviera para explotar la nueva manera de hacer cine. El País Vasco resultaba un tema muy atractivo y -tomando como base literaria el libro *Le Pays des Basques*, de Gaetan de Bernoville- se comenzó a fraguar en París la idea de una película sobre los vascos.

El propio director, Maurice Champreux, afirmó en declaraciones a la prensa que la belleza del País Vasco le había cautivado desde el primer momento. Para él, los vascos vivían en perfecta armonía con la naturaleza y, por eso, eran admirables:

«Una tarde, mientras contemplaba Ascain, vi aparecer, descendiendo de las colinas que rodean el pueblo, un paisano con su carro de bueyes. El hombre llevaba su guía sobre la espalda, siguiendo una tradición familiar. Los brazos en cruz parecían abrazar todo el paisaje, y del hombre se desprendía la impresión de una fuerza tranquila, la cual impregnaba toda la naturaleza. Su canto se elevó, música, lenguaje de sentimientos. Yo no comprendía las palabras y, sin embargo, sentía lo que describía [...]

²⁵ CHAMPREUX, Maurice; FAUGERES, Jean: *Au Pays des Basques* (1930), 40 min. Francia, Gaumont Film Aubert.

Comprendí que artistas incomparables eran estos paisanos al expresar en sus cantos tan felizmente el alma de su país, y pensé que esas melodías debían estar indisolublemente unidas a las imágenes del País Vasco, bajo pena de quitar a este todo su sentido²⁶».

Au Pays des Basques se rodó en mayo y junio de 1930, fundamentalmente en la parte interior del País Vasco-Francés, aunque se filmaron también algunos pueblos de la costa vasco-española, así como Gernika, la capital simbólica de los vascos. La prensa de la época destacó en diversos artículos que en la pantalla se veía a verdaderos vascos realizando sus labores del día a día, y no a actores profesionales interpretando un papel. Se quería subrayar, de esta manera, la autenticidad de la película, protagonizada por auténticos indígenas haciendo de sí mismos.

«Film audaz e innovador. Ningún actor de laboratorio. Todos son gentes de la tierra y del mar, filmadas en vivo en sus labores y juegos. Ningún truco. El arte del director ha sido respetar, comprender y escoger la naturaleza en sus movimientos más directos y armoniosos. Los cantos vascos que sostienen y explican las imágenes son los mismos que, normalmente, acompañan los trabajos cotidianos y las fiestas populares. A esta atenta voluntad de naturalidad, el carácter del vasco aportó una colaboración espontánea. Este pequeño pueblo es tan naturalmente él mismo que, ante el objetivo como ante el micrófono, no posa. Simplemente continúa haciendo lo que hace cada día²⁷».

El resultado final fue un documental de 40 minutos, que desprendía una profunda fragancia a nostalgia. Una mirada melancólica hacia un mundo puro, que estaba destinado a desaparecer. La película se componía de una serie de hermosos paisajes de los diferentes territorios históricos y estampas típicas de la vida tradicional vasca.

Entre los tópicos vascos que afloran en la película, destacan los siguientes:

- El caserío (*baseri*).
- El pueblo cantor. Un joven entona la canción “*Ikusten duzu goizean*” y al terminar entona un “*irrintzi*”.
- La religiosidad.
- El trabajo artesano. Espadrillas de Maule y la “*makhila*”.
- La danza y la música tradicional. “*Txistularis*” y “*dantzaris*”.
- La pesca.
- La transmisión de la cultura, simbolizada por el fuego de la casa.
- La frontera y el contrabando.
- Los ritos funerarios.
- La emigración. La partida a América de los hijos que no heredan el caserío.
- La pelota, como juego nacional y popular.
- El mar Cantábrico como símbolo de la bravura y la libertad propia de los vascos.

La película se estrenó el 12 de diciembre de 1930 en una gala de honor organizada por Gaumont en el teatro Champs Elisées de París. En 1932, la cinta llegó a España, bajo el título *En el País Vasco*, proyectándose con éxito en las capitales vascas. Después de la Guerra Civil, volvió a pasar la censura y tuvo una segunda vida en las carteleras.

²⁶ “*Les artistes et le Pays Basque: Maurice Champreux*”, 1931.

²⁷ “*Au Pays des Basques. Comment est né le film. Ses caractéristiques et son esprit*”, 1931.

f) Im lande der Basken²⁸.

Dirigido por Herbert Brieger -famoso realizador de la época, especializado en documentales culturales y miembro del partido nazi-, este cortometraje de 13 minutos seguirá la estela de la visión romántica sobre lo vasco, ofreciendo una imagen cultural muy parecida a *Au Pays des Basques*. Sin embargo, el hecho de que fuera un film producido por la productora estatal alemana, la UFA, y que en los créditos apareciera el dirigente nazi Victor von Ihne podría sugerir, según De Pablo y Sandoval²⁹, que *Im Lande der Basken* respondiera a algo más que el mero interés cinematográfico por lo vasco.

La obra nos dará la visión de un País Vasco exótico, primitivo y dueño de una cultura y una lengua diferente, de la cual se sentirá orgulloso. Un discurso que evoca más a Humboldt que a la propaganda hitleriana.

La película comienza con la siguiente sentencia: «*El terreno salvaje y accidentado de los Pirineos es la tierra de los vascos. Los científicos no han conseguido aún desentrañar su lengua, sus usos y costumbres. El puente internacional de Hendaya es mitad francés, mitad español*». La conclusión final sigue la misma dinámica: «*Así transcurre la vida de los vascos, en bosques oscuros y valles escarpados. Una vida plagada de secretos sobre sus orígenes. Una existencia llena de melancolía y soledad, como la tierra que desde hace siglos es su hogar, llena de fuerza y bravura, como las olas del mar de Bizkaia*».

La cinta vuelve a mostrar diferentes estampas sobre el imaginario vasco:

- Los vascos son pescadores, con un pasado glorioso como pioneros de la caza de la ballena.
- El caserío es el orgullo del vasco.
- Los vascos son también pastores y ganaderos. Grandes amantes de los animales y la naturaleza.
- Tienen ancestrales ritos y símbolos funerarios.
- La pelota, en sus diferentes modalidades y con sus ritos y códigos propios, es el juego nacional de los vascos.
- Los bailes nacionales también son muy populares: “*arin-arin*”, “*mutxikoak*” o el “*fandango*”.

g) The Land of the Basques³⁰.

En 1955 se estrenó en la televisión británica el documental *The Land of the Basques*. En realidad, aunque producido en el Reino Unido, era obra de un director estadounidense: el celeberrimo Orson Welles. Para aprovechar el material rodado en el País Vasco que tuvo que dejar fuera debido a los 30 minutos de tope que le imponía la emisión en televisión, Welles realizaría un segundo documental sobre los vascos: *The Basque Pelote*.

La idea de una serie de documentales que mostraran diferentes rincones del planeta de la mano del mítico director norteamericano comenzaría a gestarse a principios de la década de los 50, pero no se materializaría hasta la primavera de 1955. La serie se llamaría “*Around the World with Orson Welles*”. En realidad, más que los lugares, el principal protagonista era el propio Welles, quien con su arrolladora personalidad y su fama mundial se convertía en un auténtico reclamo para la audiencia británica.

El estreno de la serie corrió a cargo de *The Land of the Basques*, el 3 de octubre y quince días después vino el segundo capítulo, también tierra vasca, *The Basque Pelote*.

²⁸ BRIEGER, Herbert: *Im Lande der Basken* (1944), 11 min. Alemania, UFA.

²⁹ DE PABLO, S. & SANDOVAL, M.T.: “*Im Lande der Basken*”, (1944): *El País Vasco visto por el cine nazi*, Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca 29, pp. 157-200.

³⁰ WELLES, Orson: *The Land of the Basques* (1955), 41 min. Reino Unido, BBC.

El propio imaginario de Orson Welles sobre el mundo vasco se resume perfectamente al comienzo de *The Land of the Basques*. Se aprecia una cámara que mira directamente al espectador y se escucha la voz de Welles: «Aquí Orson Welles detrás de la cámara. Les hablo desde una lejana cumbre de Europa: la tierra de los vascos». A continuación, aparece el cineasta, mirando los montes vascos que dividen Francia y España, y la aduana, con gendarmes y guardias civiles, a cada lado. «Hemos puesto la cámara justo aquí. A un lado, está el viejo reino de Navarra. Y al otro, donde los bajos Pirineos se acercan al mar, Francia. Aún aquí hay muchos guardias. Desde la guerra de España, esta frontera estuvo cerrada, creando un pequeño telón de acero». La cámara muestra una lenta panorámica de las montañas y la voz de Welles resuena: «En la guerra y en la paz, para quienes viven aquí, la frontera ha sido siempre teórica. Teoría de los gobiernos de España y Francia, cuyos oficiales andan por aquí».

Después, adentrándonos en las plazas de los pequeños pueblos de Iholdy y Osses vemos a los verdaderos “vascos”. «Los de aquí no son franceses ni españoles. Son vascos. Los problemas de otros reinos no les han hecho olvidar eso. Y los vascos son... lo que los vascos son. Bueno, ¿qué es un vasco? Lo único que sabemos es qué no es. Aparte de no ser francés ni español, tampoco es mediterráneo ni alpino ni magrebí ni celta ni germano ni semita ni escandinavo... Tampoco, ario. Nadie sabe de dónde vienen. Según ellos, Adán y Eva eran vascos. Su situación es parecida a los indios de América: es aborígen. Estaba aquí cuando llegaron los demás europeos. Habla todavía en su extraña lengua, lengua de origen desconocido».

A partir de esta escena inicial, el resto de la película transita por caminos que ya conocemos. El tema de la emigración a América, la importancia que tiene para los vascos mantener su lengua y su cultura, el papel de la casa y la familia (especialmente el papel de la mujer vasca), o la popularidad del “fandango” y de la pelota como danza y deportes nacionales, serían los temas principales.

- NAVARRA: LAS CUATRO ESTACIONES³¹.

a) Ama Lur Vs Navarra: Las cuatro estaciones.

Aunque dentro del cine vasco realizado en los 60 y 70, la obra de Caro Baroja se aproxima al trabajo de Larruquert y Basterretxea en su afán porque el documental se erigiera por encima del cine político comprometido con la conflictiva realidad de la sociedad vasca (campo representado por 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 enormes.

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- tomará posteriormente caminos bien distintos al extrapolar ese concepto a la cámara de cine.

Larruquert y Basterretxea conceden un valor incuestionable a la gramática del lenguaje audiovisual, siendo el gran beneficiado de este interés el espectáculo cinematográfico gracias a

³¹ Son fundamentales para la confección de este apartado tres auténticas joyas bibliográficas:

- a) ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco* (1985), Diputación Foral de Vizcaya.
- b) ROLDÁN LARRETA, Carlos: “Cine vasco y etnografía, un camino abandonado” (1997), en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año n° 29, n° 70, 1997, pp. 329-342.
- c) ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: “Navarra. Las cuatro estaciones de Pío Caro Baroja” (2014), texto presentado en la Filmoteca Navarra (12 de junio de 2014).

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 adoptará una mirada más científica, más aséptica, en definitiva, más “*neorrealista*”. Para él, los logros artísticos no son tan vitales como la meticulosa filmación de la cultura popular y, de esta manera, lo que se pierde en el terreno del talento cinematográfico se gana en rigor etnográfico.

b) La película.

*Navarra: Las cuatro estaciones*³² (1972) es un documental de 150 minutos de duración promovido por José Esteban Uranga desde la Institución Príncipe de Viana. La dirección corresponde a Pío Caro Baroja y el guión a su hermano, Julio Caro Baroja.

Teniendo en cuenta las altas aspiraciones de la empresa, el director intentó buscar un denominador común que otorgara sentido a todo el proyecto. 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.

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 Zubieta en la “*época de Zantantzar*”, el culto a la muerte del carnaval de Lanz o la escenificación del rito “*ur berria*” en Urdiain, inundarán los primeros treinta minutos de documental.

La segunda parte de la obra, 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 de la Virgen de Ujué, el rito de San Gregorio Ostiense en Sorlada, la romería de Codés o la de la ermita de la Trinidad en Lumbier.

La tercera parte, propia de la estación del 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, además, su espacio en esta parte, sirviendo de perfecto pretexto para centrarse en el trabajo artesanal de un guantero de Doneztebe.

Por último, en el espacio dedicado al otoño, Caro Baroja fija su mirada en la construcción artesanal de hachas y la figura del “*aizkolari*”, en la recogida de la uva, en la transhumancia del Pirineo a las Bardenas y, en definitiva, en las actividades humanas más frecuentes en tierras de la Navarra septentrional a lo largo de esta estación: la recogida de castañas, la sidra o la caza de palomas con redes en Etxalar.

El texto final que cierra la película ilumina de manera magistral el propósito de Caro Baroja cuando dio génesis a su proyecto:

«Todo pasa en el mundo. No solo 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».

³² CARO BAROJA, Pío: *Navarra: Las cuatro estaciones* (1972), 150 min. España.

c) Aspectos formales de Navarra: Las cuatro estaciones.

Como ya he apuntado anteriormente, la obra queda perfectamente estructurada en un recorrido geográfico a lo largo y ancho del territorio navarro, que muestra la diversidad de sus manifestaciones culturales a través de las cuatro estaciones del año: tareas agrícolas, deportes, festividades, oficios, costumbres y tradiciones rurales amenazadas por el cruento paso de la modernidad.

Estas cuatro partes tendrán, cada una, treinta minutos de duración, dando un total de 150 minutos. El rodaje se llevó a cabo entre los años 1970 y 1971. El proyecto tuvo diferentes fases en cuanto a su génesis y elaboración: un estudio previo de carácter bibliográfico -del que se ocupó Julio-, la discusión de ambos hermanos acerca del carácter polifónico de la obra, el traslado al lugar de rodaje, la planificación del propio trabajo en los lugares descritos, el rodaje realizado por el equipo (operador, técnico de sonido y director), así como la post-producción en laboratorio de las imágenes impresionadas (su montaje y la adición del sonido grabado paralelamente, consistente en la música tradicional, los ruidos, las entrevistas y la voz del narrador).

Entre los rasgos formales más destacados de la película hay que hacer especial mención a los siguientes:

- Claridad didáctica y carácter divulgativo de las imágenes mostradas, que servirán para ejemplificar al espectador los aspectos mostrados.

- Enfoque humano de lo descrito, en clara sintonía con el neorrealismo italiano.

- Visión del film completamente apolítica, sin presiones de tipo ideológico o nacionalista. Se persigue una visión totalmente aséptica y científica.

- Se llega incluso a recurrir a reconstrucciones presentes de tradiciones ya pasadas, como el carnaval de Lantz.

- La “voz en off” del narrador asegura la continuidad del documental, mientras que las diferentes músicas representan el cambio de escena. Además, se recogen los sonidos del ambiente (voces y ruidos) y los comentarios “en off” de los protagonistas se añadirán posteriormente.

- Los silencios -eternos- invitan a la reflexión.

- Los encuadres son muy cuidadosos.

- El mosaico de secuencias de dos minutos de duración son introducidas por planos del conjunto del entorno (mediante panorámicas) o detalles arquitectónicos (primeros planos).

- Se respeta hondamente la propia iluminación natural.

- Se introducen planos adicionales que sirven de gancho hacia el espectador y que dan verismo al documento (gente que se asoma a las ventanas, primeros planos de rostros...).

- Elipsis temporales que acortan los procesos técnicos de los artesanos.

- Montaje descriptivo con la afición de acciones paralelas que dinamizan y agilizan la narración.

- Narración poética que acerca al espectador el mundo interior de los personajes.

- Sólida y muy cuidada base documental sobre la que se elabora el guión (Julio Caro Baroja).

- Empleo de cámara equivalente a los ojos del etnógrafo-realizador, mediante la cual contempla la realidad. Esta perspectiva se verá reforzada por la filmación de planos de espectadores de los acontecimientos narrados.

d) Significación de Navarra: Las cuatro estaciones.

Nadie puede negar el enorme valor cultural que hoy posee *Navarra: Las cuatro estaciones*. Pío Caro Baroja no exageraba cuando, en 1994, declaraba que el documento era una «obra definitiva». Tampoco era un dislate la observación de Javier Marcotegui, consejero de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, al referirse al film como «monumento a la cultura tradicional³³».

Sin embargo, dentro del contexto histórico-artístico en el que se concibió la obra -el panorama del joven y floreciente cine vasco-, la obra -como la propia *Ama Lur*- despertaría grandes recelos y controversias por su falta de compromiso, según algunos, con la realidad³⁴:

«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».

Unos pocos meses después de la publicación de este texto, Pío Caro Baroja escribe un artículo -auténtica contestación a la polémica planteada por Silva- en el que explica detalladamente la intencionalidad de su cine, dejando netamente claro su ardiente y férreo compromiso con la causa nacionalista vasca³⁵:

«Desde que, en 1964, realicé El carnaval de Lanz hasta hoy, una de mis preocupaciones ha sido tratar y 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.

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 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».

³³ Pío Caro Baroja declaraba, con motivo del estreno en VHS de *Navarra: Las cuatro estaciones*, que el largometraje «fue definitivo. Se revitalizaron cosas que estaban muertas, como las almadías o los carnavales, aunque bien es cierto que con un espíritu bien 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» en IRIARTE, Víctor: «El documental de los Baroja que recuperó raíces navarras, en vídeo», Diario de Navarra, 16 de mayo de 1994.

³⁴ SILVA, Iñigo: «¿Cine vasco, cine de Euzkadi?», *Punto y Hora*, n° 49, 18-24 de agosto de 1977.

³⁵ CARO BAROJA, Pío: «Cine documental y antropología», *Mikeldi XX Certamen*, 4 de diciembre de 1978, pág. 3.

La idea general del texto es muy clara: búsqueda de un cine vasco; género documental como medio de expresión más adecuado para la consecución de este fin; temática vasca y euskera serán los ingredientes básicos que configurarán el cine de Euskal Herria y que le configurarán una personalidad propia. A través de esto, los cineastas vascos lucharán por alcanzar el noble fin de una “*EUZKADI LIBRE*”.

Santos Zunzunegui contribuye en su clásico y vital trabajo de investigación sobre el País Vasco a explicar con mayor dimensión el verdadero alcance de la magnífica 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 Álava y Euskadi Norte».

Navarra: Las cuatro estaciones puede ser considerada una obra completamente apolítica. La presencia, en diversos pasajes del film, del euskera o ese comentario acerca del uso de la lengua vasca en Salinas de Oro, a comienzos del siglo XIX, obedecen al afán de búsqueda de rigor científico de Caro Baroja más que a una clara intencionalidad ideológica o política. Sin embargo, desafortunadamente en la Navarra de hoy muchas veces el uso del euskera implica un claro componente ideológico, siendo imposible deslindar el hecho cultural de un acto partidista y político.

e) Pío Caro Baroja.

Este etnógrafo y documentalista cinematográfico nació en Madrid el 5 de abril de 1928, cuarto hijo del editor Rafael Caro Raggio y Carmen Baroja Nessi, etnólogo y escritora. Su abuelo Serafín fue ingeniero de minas, editor, periodista y escritor; sobrino del novelista Pío y del pintor, grabador y escritor Ricardo; y hermano del antropólogo Julio. Toda la familia tenía en común el ser librepensadores y vascófilos. Pasó su infancia en Bera, aspecto que le marcará vitalmente y quedará como simiente para su futura producción cinematográfica.

Cursó -obligado- estudios de Derecho en la Universidad Central de Madrid. En 1952 decide marcharse a México, asqueado de la España de la época y vivirá en tierras aztecas hasta 1959.

Su interés por el cine se despertará gracias al visitando de la película neorrealista *El ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica, con guión de Cesare Zavattini. Este interés lo incrementará su trabajo como crítico para las revistas *Claridades*, *Cinema Nuovo* y *Objetivo*, en las que escribe sobre el documentalismo mexicano.

Sus primeros documentales mexicanos en 16 mm. se titularon *Carnaval de Tepozotlán* y *Fiesta vasca en México* (que rodará entre 1955 y 1956), en los que ya se evidenciarán las líneas básicas de su cine: alejamiento del cine de ficción, atracción por los temas de corte antropológico, los usos y costumbres populares o su pulcra actitud notarial al filmar esta temática: «*conocer, denunciar, acercarme a la calle, enseñar las formas de vida del hombre*».

Tras fundar su propia productora, *Documentales Folklóricos de España*, en la que intervendrá su hermano Julio como guionista, filmará cortos para la serie “*Conozca usted España*”: *Los diablos danzantes* de Almonacid del Marquesado (Cuenca), *El carnaval de Lanz*, *Romería de la Virgen de la Peña* de la Puebla de Guzmán (Huelva) o *La última vuelta del camino*, adaptación de la novela homónima de su tío Pío.

Durante los 60, su trabajo como cortometrajista es intensa. Para *X Films* filma *El País Vasco* (1966). Para la segunda cadena de Televisión Española, entre 1966 y 1970, realizará los reportajes *Deportes vascos*, *Pescadores gallegos* y *La Mancha*. Para las series *Fiesta* y *Cuentos y Leyendas*, los documentales *El País Vasco de Pío Baroja*, *El Valle del Iraurgi*, *Traineras*, *Arcos de la Frontera*, *Bertsolaris*, *El día de San Froilán en Lugo*, *Las Múndidas*, *La Javierada*, *Las figuras bíblicas*, *La sima* y *La*

Alberca, vida y muerte. Finalmente, una discrepancia con Televisión Española, debido a la censura de su adaptación de la novela de su tío Pío, *Marichu (Vidas sombrías)*, le lleva a abandonar esta colaboración con el ente público.

Entre 1966 y 1972 trabajará para NO-DO. Para el Noticiero Cinematográfico Español dirigirá *La ciudad medieval, El castillo medieval, El pueblo medieval, De mar a mar por los Pirineos y Las vidrieras de la catedral de Toledo*: cortos de 10 minutos.

Con su empresa PROYDUCEK (Producciones y Documentales Culturales de Euskadi) producirá *El Mayorazgo de Labraz*, miniserie de cuatro capítulos, adaptación de la novela homónima de Pío Baroja, precedidas del medimetraje *Baroja a través de Baroja*, presentado y narrado por Julio, que emitirá Televisión Española en 1983.

Sin embargo, la culminación de su carrera como documentalista llegará con los rodajes de dos largometrajes: *Navarra: Las cuatro estaciones* (1972), financiado por la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra, y *Guipúzcoa* (1979), gracias al apoyo de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

2. VISIÓN SOBRE PERSONAJES AROQUETÍPICOS

VASCOS

- LOPE DE AGUIRRE.

En este primer apartado abordaré la controvertida y poliédrica figura del “*Peregrino y Príncipe de la Libertad*”, Lope de Aguirre. Para ello, analizaré cuatro producciones cinematográficas, de muy distinto tipo, corte, fecha y producción, que han tomado como referencia fundamental a “*la Cólera de Dios*”:

- *Aguirre, la cólera de Dios*. La clásica, mítica, opaca y enigmática cinta de Herzog, con Klaus Kinski como el orate y demente Aguirre.

- *El Dorado*. Película dirigida por Carlos Saura y, en su momento, la producción española más cara de todos los tiempos. Omero Antonutti nos legará un Aguirre menos histriónico que el protagonizado por Kinski; mucho más cabal y sereno, a pesar de que termine perdiendo la cabeza y mate a su propia hija Elvira ante el temor de que fuera «*lecho de bellacos*».

- *Oro*. Film de Agustín Díaz Yanes, basado en un relato inédito de Arturo Pérez-Reverte, que -aunque no habla directamente de la célebre expedición de Aguirre y sus marañones, pues centra la acción unas décadas antes, en el reinado de Carlos I- viene a ser un trasunto de la famosa búsqueda de El Dorado. En esta ocasión, la representación de un “*un nuevo Príncipe de la Libertad*” vendría de la mano de Óscar Jaenada y su Alférez Gorriamendi, un claro *alter ego* de Lope de Aguirre.

- *Lope*. Medimetraje vasco rodado por LPM, que resucita al hidalgo de Oñati en pleno siglo XXI, que conseguirá -por breve tiempo- la *independentzia* de la villa guipuzcoana y el fin de la soberanía española.

a) AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS³⁶ (1972) - Werner Herzog.

Un enigmático Lope de Aguirre -interpretado por el magistral Klaus Kinski-, mientras divisa las turbulentas aguas del río Amazonas, sentencia que nadie puede bajar vivo por el río. Su interlocutor, Gonzalo de Pizarro³⁷ -líder de la expedición- niega dicha afirmación y cree que este hecho sí es posible. A lo que el hidalgo oñatiarra, con firme decisión y mirando a los ojos a Pizarro -que, sin embargo rehuye su mirada- asevera que no tiene razón.

Desde primer momento, Herzog plantea un Aguirre combativo y que trata de rebelarse contra las normas impuestas. La tensión es patente en esta escena. Se aprecia una incipiente confrontación entre ambas personalidades tan severas. Lope de Aguirre mira fijamente al “hermanísimo”, buscando su mirada y retándole, mas como no la encuentra, termina este reto ocular con una mirada de total desprecio. Lope de Aguirre quiere el poder, desea la posición de Pizarro, la expedición ha de ser suya... y Herzog nos lo quiere demostrar desde el primer plano. Las belicosas aguas del río Amazonas vienen a ser un presagio del torbellino de vesánicas acciones que Herzog nos prepara. Aquí la turbulencia del agua es símbolo de muerte... La tragedia está a punto de iniciarse.

Lejos de esa armónica visión que muchos historiadores han legado acerca de Lope de Aguirre como libertador y defensor de la causa indígena, Herzog nos muestra a un Aguirre agresivo y tiránico con los indios a los que les espeta -al mismo tiempo que los agrede y trata con total desprecio- “beldades” del tipo: “¡Vamos, adelante, cerdos, adelante! [...] Idiotas, que se va a hundir la litera”. Los nativos serán tratados como una mera masa bruta de carga -que, además, no sabe realizar ni siquiera bien esta labor-. La actitud de Lope de Aguirre y de sus compañeros es de supina desconsideración y altivez hacia ellos.

Gonzalo Pizarro determina que hay que dar un giro radical a la expedición y decide, tras mucho reflexionar, que Pedro de Ursúa asuma el liderazgo, con la misión de encabezar un grupo de cuarenta hombres que busquen la tierra de *El Dorado*. El segundo en el mando será Lope de Aguirre, que escucha las reflexiones de Pizarro mientras acaricia a su hija Flor³⁸. Don Gonzalo está contrariado con la decisión de Lope de Aguirre de ir acompañado por su hija, pues una joven de apenas quince años no debiera acompañar a su padre en tan arriesgada empresa, sino quedar bajo la custodia de las hermanas pías.

Aguirre demuestra, desde un primer momento, el profundo celo que tiene con respecto a su hija. Herzog contribuye a ello no permitiendo la visión de Flor, a la que solo se le ven las manos dentro de la litera.

Los peligros se acumulan en la nueva expedición: una de las balsas queda atrapada en un remolino del río y resulta muy complejo darles auxilio. Ursúa quiere ofrecerles ayuda, sin ningún tipo de duda. Aguirre rechaza esta demanda del baztanés, dudando de la cordura de este. De manera categórica, el oñatiarra niega rotundamente auxiliar a la balsa perdida. Es sintomática la respuesta de Ursúa, pues afirma que “todavía” sigue siendo él quien da las órdenes. Lope de Aguirre no responde al comentario de Ursúa, pero mira a uno de sus marañones y, con esa mirada, lo dice todo: Herzog, con ese plano, está vaticinando una

³⁶ HERZOG, Werner: *Aguirre. la cólera de Dios* (1972), 94 min. RFA, Werner Herzog Filmproduktion.

³⁷ Se aprecia un primer anacronismo en la cinta de Herzog. El director sostiene que en 1560 partió, por primera vez, desde la altiplanicie peruana una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro. Históricamente esto no fue así, pues el hermano menor de Francisco Pizarro había muerto en 1548, en la batalla de Jaquijahuana. La famosa expedición en busca de “*El Dorado*” de Lope de Aguirre y Pedro de Ursúa fue organizada por el propio virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza.

³⁸ El segundo error de Werner Herzog es cambiar el nombre de la hija de Lope de Aguirre. En *Aguirre, la cólera de Dios*, rebautiza a Elvira Aguirre con el inexplicable nombre de Flor Aguirre.

próxima conspiración guiada por “*el Príncipe de la Libertad*”. El final de Pedro de Ursúa se acerca...

La provocación de Aguirre llega a su zenit. Tras encontrar a los hombres de la balsa muertos -todo hace indicar que fue el propio Aguirre quien ordenó su matanza-, Ursúa y el padre Gaspar de Carvajal determinan dar cristiana sepultura a tan honorables hombres en tierra sagrada. Aguirre, agazapado entre troncos, asiste como espectador a las pesquisas del cura y el baztanés. Llama a uno de sus acólitos y le insta a usar el cañón, pues corre riesgo de oxidarse debido a su abandono. El marañón hace diana en la balsa, repleta de cuerpos inanes. Aguirre se siente impune y repleto de poder: contradice las órdenes de Ursúa, sin recibir represalia alguna.

Pedro de Ursúa cree que su enemigo está fuera: son los indios los que amenazan la integridad de la expedición. Mas dicho vaticinio resulta totalmente erróneo, pues el riesgo procede de dentro... Está totalmente convencido de que Aguirre jamás se levantará en contra de él, que es el enviado de la Corona de España.

Ursúa se siente desconcertado pues observa a sus hombres recogiendo madera e hierro para construir balsas. Pregunta quién ha dado semejante orden... El silencio inunda la selva amazónica. Nadie responde, pero Ursúa sabe muy bien quién es el responsable. Herzog nos muestra un primer plano de un Aguirre desafiante, provocador, un punto pendenciero... Es buen conocedor de su poder y ya no duda en rehuir el enfrentamiento -de momento visual- con su compatriota vascongado.

Pedro de Ursúa convoca una reunión en la que hace saber a sus hombres que deben regresar con Pizarro y abandonar la búsqueda de *El Dorado*. La voz de Aguirre desafía al navarro al aseverar que “*Yo no soy hombre que se vuelve a atrás*”. No solo vuelve a cuestionar a Ursúa, ahora Lope de Aguirre sentencia: “*¡A la mierda, Pizarro!*”. Es el momento de conseguir el apoyo de la expedición; la hora de Lope de Aguirre ha llegado. Afirma que ahora conquistarán por su propia cuenta, de ahí el reunir maderas e hierro para fabricar balsas. Aguirre evoca el esplendoroso recuerdo de Hernán Cortés. El conquistador extremeño, en su expedición a México, recibió la orden de volver, pero él no obedeció... El ordago acaba de ser lanzado por el araoztarra a los hombres de la expedición: si acatan la cobarde orden de Ursúa, solo lograrán miseria y deshonor; por el contrario, si lo siguen a él, el éxito, la riqueza y la fama eterna guiarán sus pasos.

“*No obedecer la orden*”, con esas palabras Lope de Aguirre no solo está desafiando a su capitán, está retando y conminando a su tropa en contra de toda la Corona de Castilla. Ursúa cree que Aguirre ha enloquecido y ordena encadenarlo. Uno de los seguidores de Lope dispara a Ursúa; otro de los leales con el baztanés quiere seguir la consigna marcada por su comandante, pero -tras la orden dada por Aguirre de “*ejecución*”- uno de sus marañones mata al hombre que osó atentar contra “*la Cólera de Dios*”.

“*¿Alguien más está con él?*”, el ultimátum de Lope Aguirre se clarifica: o se está con él; o, por el contrario, se está contra él. Herzog nos muestra a un Aguirre retador, desafiante, que no rehuye la mirada de ninguno de sus compañeros de expedición. Acaba de asumir el control. Los segundos transcurren como una eternidad para los marañones, mas nadie acepta el desafío, ninguno de ellos se atreve a hacer frente al oñatiarra. Los silencios y la mirada psicopática de Kinski suponen una provocación difícilmente asumible ni por los expedicionarios ni por los propios espectadores. Herzog vuelve a lograr, de manera magistral, su intención.

Lope aconseja a uno de los partidarios de Ursúa, que está encarcelado, se sume a su causa. Le insta a reflexionar sobre ello, pero le sugiere que no tarde mucho tiempo en tomar una decisión... El poder de convicción de Aguirre parece enorme. La muerte será el resultado fiel de todo aquel que no acate su palabra.

Toda revuelta requiere de un “*tonto útil*” y, en este caso, el papel lo desempeñará Fernando de Guzmán. En este caso, Herzog aleja el personaje de Guzmán de la clásica imagen del imberbe mozalbete sevillano tan manida en las crónicas, presentándonos a un Guzmán, rollizo, pusilánime, necio, una fantástica marioneta en manos del “*Príncipe*” de los conspiradores. Lope afirma que, tras desligarse de Pizarro, es necesario que alguien asuma el liderazgo. Ese “*alguien*” debe ser -según Aguirre- el de “*sangre más noble*” y, por ende, Fernando de Guzmán. Lógicamente, los marañones aceptan la sutil propuesta del vascongado. Incluso los más reticentes a dicha sugerencia, la acatan -sin más dilación-, tras una tenue ojeada del “*azote de Dios*”. Jamás existió en la faz de la tierra, un hombre con mayor poder de seducción en sus palabras y actos... Herzog consigue que el espectador vea en Aguirre la auténtica representación del conspirador que despierta pavor allá por donde va.

El siguiente paso es romper lazos con la corona... Aguirre propone un documento en el que los firmantes se declaran “*rebeldes hasta la muerte*”. La casa de Aubsburgo perderá sus derechos sobre estos conquistadores y Felipe II -rey de España- quedará destronado para esta expedición. El noble Fernando de Guzmán será nombrado, desde este momento, “*Emperador de El Dorado*”. “*Audentes fortuna iuvat (La fortuna ayuda a los valientes)*” (con la adición aguirriana de “*y escupe a los cobardes*”) es el tópico virgiliano que Lope de Aguirre utiliza para arengar a sus hombres y declarar su ruptura de lazos con España. El patetismo llega a su máxima expresión (grotesco resulta cuando Aguirre da como cetro, al nuevo emperador, la declaración contra la Corona de Castilla) en la coronación del noble Guzmán: un mero títere -pero muy efectivo- para la causa de Lope. Lejos de alegrarse por tan rauda ascenso, nuestro Guzmán solloza y gime -cual plañidera-, ofreciéndonos la imagen de una mera piltrafa al servicio del “*Peregrino*”.

Las intrigas de Lope de Aguirre no cesan: ahora asegura al nuevo emperador que su integridad peligra hasta que no se asegure de asesinar a Pedro de Ursúa. Lope desea la muerte de Ursúa, pero no quiere ser él quien dé directamente la orden de matarlo ni mancharse las manos con su homicidio. Fernando de Guzmán sostiene que mientras él sea el gobernante no habrá ejecuciones sin proceso previo. La sentencia que establece Aguirre es sumaria: “*Entonces hazle proceso y luego dale muerte*”.

Ursúa es sentenciado a morir en la horca por el primer tribunal bajo reinado de Fernando de Guzmán. Pero el nuevo monarca es piadoso y perdona la vida al baztanés. La cólera de Aguirre se desata...

El cansancio, la desesperación, la falta de comida (el episodio de la expulsión del caballo de la balsa será la gota que colme el vaso)... son los motivos que aseguran la muerte del efímero emperador Fernando de Guzmán. No conocemos el o los culpables. Lo único claro es que el principal beneficiado será Lope de Aguirre. Tras la muerte de Guzmán, el destino de Ursúa cobraba tintes dramáticos: a la mañana siguiente, unos soldados se lo llevaron y jamás se supo más del otrora líder de la expedición (Ursúa es ajusticiado en la horca). La sombra de Lope de Aguirre es muy alargada...

Tras el ataque a una tribu de antropófagos, Inés de Atienza desaparece en la espesura de la selva y varios de los marañones son asesinados por los nativos de esas tierras. Las primeras críticas a las acciones de Aguirre comienzan a escucharse -y de manera nada velada-. Dos marañones critican a Lope y lo califican de loco: el perro de presa del araoztarra no tarda en decapitar a uno de ellos, lo que sirve de auténtico escarmiento ante la tropa.

Aguirre arenga a sus hombres explicándoles que él es el mayor traidor, no puede haber nadie más traidor que él. Amenaza a sus mesnadas con una segura muerte si alguno de ellos intenta escapar. Para Lope de Aguirre, todos sus marañones deben ser iguales y aquel que ose hacer alguna acción que rompa esta equidad será encerrado durante ciento cincuenta años. Él es un auténtico “*primus inter pares*”: es el primero entre iguales.

La locura del “*Príncipe de la libertad*” cada vez es más patente. La actuación magistral de Kinski lo atestigua, así como afirmaciones del tipo: “*Cuando yo, Aguirre, quiero que los pájaros caigan muertos de los árboles; los pájaros caen muertos de los árboles. Yo soy la Cólera de Dios. La tierra sobre la que camino me ve y tiembla*”. Vuelve a repetir a sus seguidores que todo aquel que acate y cumpla sus órdenes obtendrá la fortuna prometida. Herzog crea un ambiente aterrador ante la amenaza de Aguirre hacia aquellos que intenten desertar. Las miradas de Kinski, el silencio atronador, los únicos inquietantes cantos de ignotos pájaros... crean en el espectador una atmósfera irrespirable, presidida por la angustia y la desesperación.

La moral de los marañones está por los suelos, pues los ingredientes básicos de la expedición son el hambre y la muerte. Muchos hombres están siendo asesinados por indios que son invisibles a ojos de los españoles. El padre Gaspar de Carvajal relata estos hechos a Aguirre, pero el vascongado vuelve a evocar el éxito de Hernán Cortes en México y, por ende, la existencia de *El Dorado*.

Un detalle muy interesante puede extrapolarse de las palabras de Lope de Aguirre y que va en la línea de lo que cierto sector de la crítica piensa. Aguirre -cuando se unió a la expedición de El Dorado- tenía muy claro que el sueño de la tierra del oro era eso, un sueño, una quimera. No existía *El Dorado*. El auténtico *El Dorado* lo constituía, en realidad, el propio Perú. Por tanto, su intención siempre fue apropiarse de la expedición y luego conquistar todo Perú. En este sentido, en la cinta el propio Kinski afirma que “*mis hombres solo buscan oro; cuando es más... Es el poder y la fama. Por ello, los desprecio*”. Lope era un idealista, un soñador, un altruista... Pero estas dotes quiméricas no se quedaban en una nimia utopía; él no se contentaba con la riqueza, con la fortuna... Iba más allá deseaba la fama, el prestigio, el reconocimiento, en una palabra: la inmortalidad. Es por esa cuestión por la que desprecia a sus marañones. Creía que lo seguían guiados por el mismo noble fin, pero -desesperado- se da cuenta que todo era una fantasía.

En su desesperación, uno de los hombres de Aguirre cree ver un barco encima de un árbol. Gaspar de Carvajal afirma que es un producto de su imaginación, de la fatiga y del cansancio. Aguirre ordena que irán por el barco e irán con él hasta el Atlántico.

Los indios hacen su trabajo y acaban con todos los hombres de Aguirre. El desenlace se avecina: una flecha alcanza el corazón de la hija de Lope de Aguirre; los macacos inundan la balsa y deambulan por el cañón -putrefacto por el desuso-. Lope -ante el cadáver de su hija- sigue con sus ensoñaciones y fantasea en llegar hasta el océano, construir un grandioso barco y conquistar Trinidad y Tobago. Desde allí, seguirán navegando y arrebatarán México a Hernán Cortés. Será, en su opinión, la traición más grande de la historia y Aguirre será el dueño de toda la Nueva España. “*La Cólera de Dios*” se casará con su propia hija y con ella fundará la dinastía más pura que jamás haya existido en la tierra. Ambos reinarán juntos sobre todo el continente americano. Las últimas palabras de Aguirre resultan enigmáticas: mientras deambula por la balsa en pos de uno de los monos, logra asir a uno de ellos -el que parece más desvalido e indefenso-, al que le inquiere, “*Resistiremos. ¿Quién está conmigo?*”. Lope suelta al animal y se siente solo: todos lo han abandonado. Su ideal de fama y posteridad se evapora entre muerte, desolación... y las inconmensurables aguas del salvaje río Amazonas.

b) EL DORADO³⁹ (1988) - Carlos Saura.

Esta ambiciosa coproducción española, francesa e italiana, con un excelente reparto, -en su día la película más cara de la historia del cine español- se estrelló contra la crítica, la taquilla y los premios (pues fracasó en sus nueve nominaciones a los Premios Goya, así como en el Festival de Cannes). Puestos a naufragar, los españoles siempre lo hemos hecho a lo grande.

La película fue realizada al amparo del V centenario del Descubrimiento de América y contó con el apoyo del Ministerio de Cultura. Dirigida por Carlos Saura y producida por Andrés Vicente Gómez, la película se rodó en las selvas de Costa Rica y tuvo un presupuesto de más de 1.000 millones de las antiguas pesetas.

Las comparaciones son odiosas y la sombra de *Aguirre, la Cólera de Dios* es muy alargada. El lirismo y la agilidad de Herzog poco tienen que ver con el ritmo lento, meditabundo, que demuestra el director aragonés. El genial, histriónico y desmesurado Klaus Kinski se ve aquí confrontado por un Omero Antonutti recto, medido y, en ocasiones, demasiado contenido. Son dos visiones antitéticas de un mismo personaje -históricamente más atinada la de Saura-, pero que aportan, salvando las distancias entre una y otra, su propia interpretación del genial y legendario "*Príncipe de la Libertad*" y de ese legendario viaje hacia la nada.

Para Carlos Saura, el auténtico *El Dorado* parece ser representado por la propia Inés de Atienza, pues causa revuelo, emoción y éxtasis, entre todos los expedicionarios, desde los primeros planos de la película. El poder de seducción de esta hermosa mestiza será el eje principal sobre el que vertebrará toda esta cinta.

Saura nos presenta a un Lope de Aguirre enormemente preocupado por dos cuestiones: en primer lugar, por su hija Elvira -que, en sus propias palabras, "*irá donde él vaya*"- y, en segundo lugar, por la debilidad de Pedro de Ursúa. El baztanés es presentado por el director aragonés como un mero títere en manos de Inés de Atienza. Está totalmente abducido por la belleza de esta y es incapaz de dar solución a cualquiera de los contratiempos que se van amontonando a lo largo de la expedición. Esta primera conspiración encabezada por Aguirre, ante la incapacidad de Ursúa, no se presenta como tal, sino más bien como la preocupación de un veterano de guerra por el devenir de los acontecimientos. Ya apreciamos una notable diferencia con el carácter conspiranoico del Lope de Aguirre protagonizado por Klaus Kinski. Aquí, Antonutti, se muestra mucho más sosegado, sereno y reflexivo con la deriva de los hechos. "*El ejercicio del poder exige ciertas renunciaciones*", es la máxima defendida por un honorable Lope de Aguirre.

Todo son atenciones para con su hija Elvira: cuando ella duerme, Aguirre hace guardia, vela a su hija durante toda la noche... Lope de Aguirre no duerme. Este es uno de los hechos más llamativos en la película de Saura: el perenne insomnio del "*Peregrino*". Un Aguirre afable, tierno, cariñoso, paternal... son algunos de los esbozos que se infieren de la paleta de colores aportada por el director aragonés.

Lope de Aguirre se nos muestra conmocionado y muy perturbado ante la matanza de nativos indios a manos de españoles -quizá ejecutados por la expedición de reconocimiento, encabezada por García de Arce-. Ursúa encomienda al araoztarra que se adentra en la selva, con un buen número de hombres, para intentar la búsqueda de García de Aguirre y su contingente. Poco a poco, van siendo asesinados estos marañones de Aguirre y el propio Lope pondrá en cuestión la orden dada por el baztanés, aduciendo que la vida de sus mesnadas es mucho más importante que el esfuerzo inútil de adentrarse en la espesura de la selva en busca

³⁹ SAURA, Carlos: *El Dorado* (1988), 142 min. España, Coproducción España-Francia-Italia; Canal+; Chrysalide Film; Compañía Iberoamericana de TV; France 3 Cinema; RAI Radiotelevisione Italiana; SACIS; Televisión Española (TVE); Union Générale Cinématographique.

de un imposible. Lope de Aguirre refuta, por primera vez, un mandato de Pedro de Ursúa. El conflicto se está fraguando.

El capitán García de Arce y sus expedicionarios son hallados brutalmente asesinados. Alonso de Montoya aconseja a Pedro de Ursúa el abandono de la búsqueda de El Dorado. Pocos secundan la decisión de Alonso de Montoya de volver al Perú. Ursúa se siente poderoso: su misión es hallar las riquezas de *El Dorado*. Montoya y sus defensores son degradados en su puesto por el baztanés y les obliga a realizar tareas propias de esclavos.

La conjura empieza a planearse: Fernando de Guzmán y Lope de Aguirre no ven salida a las tropelías efectuadas por Pedro de Ursúa y determinan poner fin a su vida. Un capitán entregado a la holganza y el hedonismo, solamente preocupado por satisfacer sus deseos carnales con doña Inés, impío e irrespetuoso con los suyos, no merecen otro efugio. Muchos empiezan a creer que *El Dorado* es un ardid del propio Virrey para “*tener ocupados*” a los veteranos hombres de guerra, que pudieran dar más quebraderos de cabeza a los mandos coloniales.

Lope de Aguirre vuelve a tener un gesto de tolerancia y respeto con los indios. Ante el peligro de confrontación entre españoles y una tribu de nativos, el oñatiarra establece comunicación gestual con el jefe de la misma -quitándose los utensilios propios de su armadura- y evita el conflicto armado. Aguirre cada vez parece más cercano a las huestes indígenas y más alejado de sus compatriotas españoles. Son algunos de los actos que lo encarnan en el auténtico “*Príncipe de la Libertad*” americana.

“*Pedro de Ursúa, Gobernador de El Dorado... ¡Que Dios te perdone*”... una voz en off del propio Aguirre presagia el cercano ocaso del baztanés. Aguirre es propuesto, tras la caída de Ursúa, como maestro de campo de la expedición. El año nuevo de 1561 trae consigo la caída del navarro. Juan de la Bandera, Fernando de Guzmán, Lope de Aguirre, Zalduendo, Alonso de Montoya y otros matan a sangre fría al capitán baztanés... Todos apuñalan a Ursúa, mostrándose responsables de tan cruento acto.

Tras el asesinato de Ursúa, Lope de Aguirre declara que solamente sus marañones tendrán derecho a portar armas. Aguirre tiene un gesto de buena voluntad y deja que Inés de Atienza se despedida de su marido. Ante vítores de “*¡El tirano ha muerto, viva el Rey!*”, Lope de Aguirre no sigue las consignas establecidas y exclama: “*¡Viva la Libertad!*”, lo que provoca un silencio muy significativo. Él no habla de Su Majestad Felipe II, lo hace de la libertad... Parece ser que tan tirano es Ursúa -representación del poder real en América- como el propio Felipe II. El araoztarra está dejando claro su mensaje: hay que hacer caer el yugo que los aprisiona...

En la archiconocida junta, tras el óbito de Ursúa, Lope de Aguirre firma el documento como “*Traidor*”, pues cree que Felipe II no entenderá este acto y los acusará a todos de traición. Fernando de Guzmán habla de que el homicidio del baztanés fue un servicio al propio Rey. Aguirre lo deja claro: en cuanto Felipe II se entere de los acontecimientos, todos serán condenados a muerte. Las posturas maniqueas entre los defensores de Aguirre y los partidarios reales están netamente enfrentadas.

Las conspiraciones se van sucediendo: un grupo quiere hacerse con el poder y volver al Perú en cuanto queden reparadas las embarcaciones. A Aguirre no le tiembla la mano: todos los insurgentes son asesinados. La oligarquía, encabezada por Fernando de Guzmán, reprende al propio Aguirre por la muerte de estos hombres. Le retiran el título de “*maestre de campo*”, siendo su único menester ocuparse de los caballos. El Capitán Juan de la Bandera acusará a Aguirre de tener el crimen en la sangre y ser el auténtico maestro de las intrigas. El conflicto entre Lope de Aguirre y la oligarquía dirigente está en su punto más álgido y pronto deberá estallar. Un rápido atentado contra Aguirre, orquestado por De la Bandera, es el

primer movimiento de los confabulados contra el ñatiarra. Lope de Aguirre tiene cada vez más claro que debe asumir el mando, cueste lo que cueste.

La relación entre Inés de Atienza y Lope de Aguirre también debe ser objeto de mi análisis. Es patente la falta de conexión entre ambos, desde un primer momento. La propia Elvira inquiere a su padre el porqué de nunca hablar con ella. Aguirre le responde que “*le da miedo*”. Carlos Saura genera una enorme tensión entre ambos. Parece que Lope de Aguirre tema la poderosa capacidad de seducción y atracción de la mestiza. Ella hizo lo que quiso con Pedro de Ursúa y con todo aquel hombre al que seduce. De hecho, este intento de matar al propio Aguirre, se puede inferir que pudiera tener, en la sombra, a la propia Inés de Atienza como responsable. Inés sabe del potencial de Aguirre para con sus hombres (ya se lo advirtió a Ursúa) y quiere acabar con él. Quizá Lope vea, en Inés, el fiel retrato de la madre de Elvira... Inés está en el centro de todo: Zalduendo apoya a Aguirre en su rebelión contra Juan de la Bandera, bajo una condición clara: Inés de Atienza debe ser para él; el mando, para Aguirre.

Por primera vez, nuestro “*Príncipe de la Libertad*” reflexiona sobre la posibilidad de crear un estado independiente de Felipe II y de la propia corona española. Advierte a Fernando de Guzmán sobre las rastreras intenciones de Juan de la Bandera, pues -aconsejado por la mestiza- desea asesinarlo. Saura alega dos motivos para el asesinato de Guzmán y, por tanto, la venganza de Inés: en primer lugar, porque fue el mejor amigo de Ursúa y el principal valedor de su homicidio; en segundo, lugar hay una velada acusación de relación homosexual entre el sevillano y el baztanés. Según Aguirre, Juan de la Bandera es un simple fantoche en manos de Doña Inés, capaz de realizar cualquier acción con tal de complacerla.

Se va apreciando un proceso de cambio radical en Aguirre: de la serenidad y templanza de los inicios, vamos asistiendo a la aparición de un Aguirre, no solo más deteriorado físicamente, sino también más meditabundo, tiránico, conspirador y beligerante. Su próxima víctima: Juan de la Bandera.

Lope de Aguirre cree que ha llegado el momento de dar un paso más. En este sentido, propone dos diligencias que deben ser aceptadas: en primer lugar, repudiar a España como patria, rechazando, por tanto, a Felipe II como monarca. Aguirre sostiene que son ellos los que, con su sangre, han conseguido multitud de bienes para un país, que está a miles de kilómetros, y para un rey, que no se preocupa por ellos y no es merecedor de tales beneficios. Este es el motivo que esgrime Lope de Aguirre para no compartir las conquistas obtenidas con nadie. La segunda diligencia será elegir, de entre la oligarquía dirigente, un líder propio que asuma el reinado del Perú. Lope de Aguirre propone que Fernando de Guzmán asuma la corona: Fernando de Guzmán I, rey del Perú y Chile y Príncipe de *El Dorado*.

En esta ocasión, no se aprecia, como en la película de Herzog, la simple utilización del joven sevillano como el recurso fácil, que servirá a Lope de Aguirre para asumir el poder en breve. La relación entre Lope y Fernando parece seria y, en principio, el vasco revela una sumisión aparentemente real hacia Guzmán. No obstante, ya sea subordinación real o completamente sobreactuada, Lope de Aguirre consigue su objetivo, pues Fernando de Guzmán “*pica el anzuelo*” y no puede rechazar tan grande honor: aceptará romper con España y asumir el reinado de *El Dorado*.

Inés de Atienza intenta algo nuevo: piensa que la mejor manera de acabar con Lope de Aguirre es conectar con su hija Elvira. Ambas tienen mucho en común: su belleza, son mestizas... Es el punto más débil para herir la férrea figura del araoztarra. Inés consigue su objetivo, pues Elvira empieza a dudar de la cordura mental de su padre. Elvira, repitiendo las propias palabras oídas de la voz de Inés, acusa a su padre de crueldad y de asesinar sin motivo alguno. Lope de Aguirre se justifica aludiendo a que en esas agrestes y salvajes tierras se hallan solos y únicamente el más fuerte sobrevive. Saura nos ofrece una tierna y protectora

visión de Aguirre como progenitor: solo tiene a Elvira en este mundo; su único deber es buscar su protección; tienen la misma sangre y, por tanto, son uno; siempre estarán juntos... hasta la muerte.

Lope de Aguirre entabla comunicación con Inés de Atienza. Se aprecia claramente cuál es la intención de ambos: Aguirre teme caer ante el enorme poder seductor de Doña Inés; por su parte, la mestiza sabe muy bien que el verdadero líder de esa expedición es Lope de Aguirre y desea conquistarlo. Inés siembra la semilla de la incertidumbre en Aguirre: Fernando de Guzmán, Zaldueño y otros se avergüenzan de la cruenta desaparición de Ursúa y quieren obtener el perdón real, entregándose en el próximo puerto. Aparentemente Lope consigue evitar caer ante la capacidad de atracción de Doña Inés. Saura convierte a Inés de Atienza en el centro de toda la película: una mujer con una capacidad enorme para conseguir todos sus objetivos. Manipula a Ursúa, a De la Bandera y a Zaldueño... mas su presa final es el propio Lope de Aguirre.

La intención de Aguirre está clara. Sabe que el cuento de *El Dorado* es eso, una fabulación. Y su deseo principal es llegar al océano, para dirigirse a Panamá y, de ahí, conquistar todo Perú. La ambición del poder no sabe de amistades y Guzmán, Zaldueño y Montoya intentarán dar muerte a Lope de Aguirre. Esta será la excusa perfecta para acabar con todos y asumir, de una vez, el poder de la expedición. Aguirre también ordenará el asesinato de la hermosa Inés de Atienza, ante el temor de caer atrapado en sus redes de amor.

En la primera arenga a sus marañones, tras asumir el mando de Tierra Firme, del Perú y de Chile, Lope de Aguirre ya no habla de la búsqueda de *El Dorado*, sino de la conquista de todo el Virreinato. En su reino no habrá esclavitud y todos serán iguales: negros, indios, mestizos, mulatos y blancos. Aguirre se erige, de este modo, en "*Príncipe de la Libertad*". Este será el momento en el que escriba la celeberrima misiva a Felipe II. Lope reitera su ruptura con el monarca español, acusándole de no hacer nada ni preocuparse por ellos. La conquista es cosa de ellos y ellos deben ser los únicos que gestionen esas tierras. La imagen que Carlos Saura nos da de Aguirre no es la de un loco o colérico, antes al contrario, se vislumbra un Aguirre firme en sus controvertidas decisiones, desengañado y muy dolido con la Corona española y resuelto a cumplir sus propósitos... Pero también es un Lope de Aguirre enfermo, muy deteriorado físicamente, al que la fiebre confunde en sus pensamientos quiméricos... Habla de *El Dorado*, del poder y la riqueza de sus fieles marañones, pero antes deben conquistar el Perú.

Una asustada Elvira huye por la selva, temerosa de ser apresada por algunos servidores de su padre. Halla a su padre y cree encontrar la salvación en su persona, pero Lope de Aguirre asesina a su propia hija... Todo ha sido una pesadilla y Aguirre se levanta, empapado en sudor, víctima de la fiebre... Todos están muertos, salvo Elvira. Aguirre se siente solo y ruega a su hija que no lo deje, no le abandone nunca... Juntos porque son uno solo. Saura cierra el film con esta visión de la soledad de Aguirre. Finalmente, solo le queda su hija Elvira, la única que le será fiel hasta su muerte.

c) ORO⁴⁰ (2017) - Agustín Díaz Yanes.

En este caso, Agustín Díaz Yanes se inspira en el relato inédito del controvertido y polémico novelista Arturo Pérez-Reverte sobre la búsqueda de *El Dorado*. Pérez-Reverte no cita directamente el nombre de Lope de Aguirre y la acción la sitúa décadas antes (concretamente 1538; no obstante, las referencias son indudables y reconstruye -a su manera- lo que pudo ser esta celeberrima expedición.

En este caso, Óscar Jaenada asumirá la ardua tarea de interpretar al “*Príncipe de la Libertad*”. El “*otro yo*” del oñatiarra será el Alférez Gorriamendi: un Lope de Aguirre, sanguinario, sin piedad, obsesionado -en exceso- por el placer carnal con la Inés de Atienza de turno, pero que persigue el honor en todo momento -incluida su propia muerte-. Una mezcla de ingredientes que nos dan un “*Lope de Aguirre*” violento, zafio, vigorético, adorador de perros de presa, perturbado sexualmente... Una vil caricatura que poco tiene que ver con las visiones dadas previamente por Werner Herzog o Carlos Saura.

Pérez-Reverte, desde un primer momento, define a los expedicionarios como gente dura, arrogante, cruel, a menudo dividida por rencillas y lugares de nacimiento, que mata sin escrúpulos y muere sin protestar... solo en pos de la búsqueda del oro soñado. Todos ellos acudieron a las Indias con sueños de fama y fortuna, con todo por ganar y con muy poco por perder, excepto la vida.

El Licenciado Ulzama, escribano del Rey, es el testigo de vista y encargado de poner por escrito los hechos acaecidos, así como certificar -una vez encontrado el oro- que el Rey-Emperador reciba un quinto de su totalidad. Define a Gorriamendi como veterano de las Indias, acostumbrado al clima y a las penalidades de esas tierras, tratante de esclavos, temido y respetado.

Gorriamendi será el segundo al mando, tras Gonzalo de Baztán (nuestro Pedro de Ursúa, al que Pérez-Reverte ni cambia su lugar de nacimiento). El bueno de don Gonzalo solo piensa en los cuidados y la compañía de la hermosa Ana de Baztán (Inés de Atienza), bellísima dama que todos ansían e idolatran.

La tiranía y el liderazgo del Alférez muy pronto es netamente apreciable, pues -tras una orden dada, ante la amenaza de indios,- es insultado por uno de sus hombres, acusándole de que los aragoneses y andaluces siempre irán a vanguardia o retaguardia -posiciones de extremo peligro-. Lógicamente, Ana-Inés -en su papel de consejera de su enajenado marido- le advierte a este que él debiera dar las órdenes y no un subalterno como Gorriamendi. El primer cuadro de acción nos muestra a un Gorriamendi tiránico, que toma decisiones ventajosas y totalmente parciales. Incluso, desde el principio, estará poniendo en cuestión el propio liderazgo de Gonzalo de Baztán.

Llega el momento de cruzar un río, atestado de caimanes y otras bestias de aguas cenagosas, nadie se atreve a pasar, cuestionando las órdenes de don Gonzalo. Sin embargo, Gorriamendi, siempre solícito -no sabemos bien si por valor real, o por impresionar a sus mesnadas, o a la propia Ana- se muestra voluntario.

El liderazgo de Gonzalo de Baztán se pone en entredicho con la llegada de un indio con noticias de Puerto Cristo. Martín Dávila, militar extremeño y protagonista de la historia, y otros hombres desean saber las buenas nuevas portadas por el indígena. Baztán informa a sus hombres que un grupo de soldados, al mando de Juan Medrano, son enviados por el nuevo gobernador para darles caza. Las órdenes del nuevo gobernador son detener a don Gonzalo y devolverlo a Puerto Cristo, pues el Virrey quiere todo el oro para él y, por ende, ha depuesto al gobernador Mendoza y quiere la cabeza de don Gonzalo de Baztán. El Alférez Gorriamendi es el primero en hablar de traición: teme que los hombres de Medrano los

⁴⁰ DÍAZ YANES, Agustín: *Oro* (2017), 103 min. España, Apache Fims; Sony Picture España; Atresmedia Cine.

capturen por ser unos traidores a la causa del virrey y se apoderen de la ciudad del oro. Gorriamendi propone a sus hombres que tomen una decisión: seguir con don Gonzalo y su búsqueda de *El Dorado*; o bien, esperar a la expedición de don Juan Medrano. Nuestro "*Lope de Aguirre*" advierte claramente que todo aquel que cruce la línea, sumándose a su causa y a la del baztanés, deberá enfrentarse en armas a sus perseguidores y asumirán, desde ese preciso momento, la condición de rebeldes.

No instante, como ya apunté antes, el honor es para Gorriamendi de suma importancia. Un hombre vizcaíno insulta a don Gonzalo, tras dar orden de liberar a las esclavas indios. Por este acto, este vizcaíno es condenado por Gonzalo de Baztán a morir por garrote vil. Gorriamendi solicita al baztanés cambiar la forma de este ajusticiamiento -considerado el más infame de los posibles-, pero la decisión de don Gonzalo es inflexible. Por decisiones tan arbitrarias, su liderazgo cada vez está más cuestionado. En una segunda orden de muerte por garrote vil, tanto el Sargento Bastaurrés como el propio Gorriamendi se opondrán y será el Alférez quien dé muerte al condenado, el fin propio de un soldado.

Como buen conocedor de las Indias y veterano, Gorriamendi se deja asesorar por el indio Mediamano y sigue al pie de la letra sus indicaciones, pues "*él ve cosas que a nosotros se nos escapan*".

El conflicto está servido. Don Gonzalo advierte, tras una orden dada por el Alférez, que nunca más volverá a dar una sin contar con su previa aprobación. La criada de doña Ana advierte a su señora que la situación es insostenible, pues prevé que poco tardarán en dar muerte a don Gonzalo y que ella sería la próxima, salvo que encuentre a un nuevo "*protector*". Aconseja a su señora elegir al Alférez, que es rechazado por doña Ana, pues cree que la trataría como una de las muchas esclavas que tiene en Puerto Cristo. La visión que de depredador sexual nos quiere dar Pérez-Reverte empieza a quedar claramente manifiesta.

Doña Ana, enamorada de Martín Dávila, desea entrevistarse con el extremeño para conocer sus intenciones. Ambos son sorprendidos por Gorriamendi que amenaza a Dávila. Los deseos del Alférez hacia la esposa de don Gonzalo quedan claramente expuestos. La obsesión de Gorriamendi por doña Ana de Baztán es constatada por todos los hombres desde que la viera por vez primera en Puerto Cristo. Por tanto, otra de las virtudes clásicas de "*Lope de Aguirre*" queda constatada en este filme: la obsesión, ese deseo de conseguir algo o a alguien, sin importar el precio que pueda pagarse por ello. Gorriamendi desea a Ana y no le dolerán prendas por arrebatársela a Gonzalo, a Martín o a quien se interponga en su camino.

Las confabulaciones en contra de don Gonzalo cobran cada vez más vigor, Gorriamendi se entrevista con Dávila y le espeta que es un mero soldado que busca fama y fortuna, mientras que él lo que persigue es oro, pues no siempre la fama casa bien con el precioso metal. También sugiere al extremeño que ha llegado el momento de tomar decisiones para el bien de la expedición. Y esas decisiones afectan directamente a don Gonzalo de Baztán. Gorriamendi sentencia a muerte al baztanés y busca aliados a su causa. Martín Dávila y el propio Bastaurrés se niegan al sacrificio de Baztán, así que la "*Cólera de Dios*" está a punto de desatarse.

Uno de los "*marañones*" da muerte a don Gonzalo. El momento de Gorriamendi ha llegado. Como se ha sugerido previamente, el carácter de perturbado sexual de Gorriamendi es capital para Pérez-Reverte. La primera decisión que toma el Alférez, tras asumir el mando de la expedición, es ajusticiar a los verdugos de don Gonzalo (que son elegidos por él y que le profieren, antes de morir, gritos de traidor) -para ganarse el afecto de doña Ana- y forzar violentamente a la baztanesa.

Los celos matan a Gorriamendi y su perturbación llega al extremo con solo pensar que Ana ama y puede ver a Martín Dávila. La enajenación de Gorriamendi va más allá de la obsesión. Amenaza a Dávila y le sugiere que "*huele a hombre muerto*". En cierta medida, esta

locura (por Ana de Baztán, no por amor, sino porque ella le pertenece) nos recuerda muy ligeramente al Lope de Aguirre de Herzog.

El valor de Gorriamendi queda sobradamente demostrado en la emboscada, orquestada por Martín Dávila, contra Juan Medrano. Tras el contundente triunfo, el Alférez vuelve a dar muestras de su férrea creencia en el código del honor: *“Han combatido bien, se merecen morir bien”*. Aunque Dávila logra convencerlo para reclutar a los hombres de Medrano que se quieran sumar a la causa de Gorriamendi y buscar el oro prometido. Lógicamente, todos los supervivientes de la expedición de Medrano se unen a las filas del Alférez.

La codicia de Gorriamendi no tiene límites. No quiere compartir ni el supuesto oro ni el amor de doña Ana con Martín Dávila. Por ello, prepara la muerte del extremeño. El cartel de conspirador siempre presidirá cualquier imagen de Lope de Aguirre. Gorriamendi comienza su revuelta, asesinando al Licenciado Ulzama, emisario y representante del Rey dentro de la expedición. No desea compartir las quiméricas ganancias con absolutamente nadie. El ocaso se desencadena y el Alférez reta a Martín Dávila a un combate singular. Cuando el fin de Dávila se acerca, doña Ana, malherida, logra alcanzar al Alférez que es derribado por el Sargento y Barbate.

El tribunal compuesto por Bastaurrés, Martín Dávila y los soldados Barbate e Iturbe condenan a pena de vida al Alférez Juan de Gorriamendi por amotinamiento y traición. Gorriamendi implora una muerte de soldado a soldado por parte de Bastaurrés. Sus últimas palabras -tras persignarse y besar el crucifijo que preside su pecho- explican a las claras el colérico y complicado carácter de la visión revertiana de Lope de Aguirre: *“Vamos, apresúrate, que nunca me ha gustado esperar”*. Valentía, brío y osadía... momentos antes de recibir a la certera Parca.

Frente a la condición de traidor que Pérez-Reverte no duda en asignar a Gorriamendi, Bastaurrés, Martín Dávila y Barbate se erigen en adalides de la honradez y acérrimos defensores de la figura del Rey. El Sargento, en su agonía y con su extinto aliento, aconseja al extremeño que no se deje corromper por el oro y aparte el quinto real. Catolicismo, fidelidad real, integridad moral son los valores con los que Agustín Díaz Yanes cierra su película. Las palabras de Martín Dávila son el máximo exponente del furor y la defensa a ultranza de la patria: *“Yo, Martín Dávila, natural de Trujillo, soldado y descubridor, tomo posesión de este mar-océano y cuantas orillas baña, en nombre del Emperador Carlos, Rey del Mundo y de las Tierras de España”*. Un traidor frente a un patriota; un corrupto frente a un cristiano íntegro; por su contrario, queda magníficamente definida la visión revertiana del *“Príncipe de la Libertad”*.

d) LOPE (2018)⁴¹ - LPM.

En palabras de LPM, el araoztarra más universal *«creará un grupo de marañones para lograr la independencia de Oñati, y recordará las aventuras vividas en la expedición de El Dorado en 1561, así como la famosa misiva en la que se rebeló al monarca español. Basándonos en un pasaje histórico real, hemos creado una loca historia de ficción que viaja del siglo XVI al año 2019»*.

El mediometraje comienza con unas declaraciones del artista Jorge Oteiza sobre el “azote” de Felipe II. En ellas, el escultor vasco afirma que *«Yo adoro a Lope de Aguirre... Para mí, es el hombre más sagrado, más importante de toda la historia nuestra... Lope de Aguirre era un tipo con una gran cultura. Era derecho en aquella época. Tenía una educación fuerte... La carta suya a Felipe II es emocionante. Es la carta más hermosa que se ha escrito y más noble y más valiente y más en defensa de nuestro país... El vasco que hoy no tenga a Lope de Aguirre en su interior, que no sea de algún modo, de cierta forma, un Lope de*

⁴¹ LPM, *Lope* (2018), Oñati, LPM.

Aguirre, ese no es vasco ni nada, es un pobre mierda... Es el primer luchador por la independencia de América y del mundo, de todos los emperadores y de todos los desgraciados de esta gente... Y Lope de Aguirre no ha puesto, como se habla de Jesucristo, que no murió, que se largó de la cruz y demás, que luego estuvo en Oriente y demás y tal... Algo parecido (pasó con Lope de Aguirre)... » En estas palabras de Oteiza quedan resumidas -una claramente y la otra, por su contrario- las dos visiones antitéticas que se han tenido de Lope de Aguirre:

- Para unos, Lope de Aguirre sería un defensor acérrimo de la libertad, un visionario y el primer luchador, de alguna manera, por la emancipación de América. Lope sería el máximo exponente de la lucha contra la tiranía de España y sus vesánicos y cruentos monarcas.

- Para otros, el hidalgo de Oñate no sería más que un psicópata, un desequilibrado mental, egocéntrico, ególatra... un sociópata conspiranoico, que solamente quería su lucro personal y que no dudó en llevar al ostracismo a sus gentes -y hasta a su propia hija Elvira- por alcanzar sus ansias personales.

Arranca el mediometraje en la facultad de periodismo de una universidad de Euskal Herria. El profesor recuerda a su alumnado el deber de entregar el proyecto fin de carrera antes del 7 de abril. A continuación, cita a aquellos que han conseguido una beca para realizar dicho proyecto en el extranjero. Xabier y Ainhoa, dos de los futuros marañones, consiguen su beca en Venezuela.

Dos meses después, desde Barquisimeto (Venezuela) -precisamente el lugar en el que cerró los ojos a esta vida *“el Príncipe de la Libertad”*- reflexionan antes de regresar a Oñate. Analizan la situación actual de Venezuela y apenas ven diferencias entre la patria de Simón Bolívar y España, pues como dice Ainhoa: *“tampoco estamos nosotras en disposición de dar lecciones políticas a nadie”*.

Las elecciones municipales están muy cerca y Xabier advierte del peligro de que el partido político JEL (una fiel representación del PNV) obtenga la alcaldía en Oñati. Xabier afirma que *“el nivel de dependencia que tenemos con España no lo hemos tenido en los últimos 500 años”*. Ainhoa también se queja del papel de EHV (eminente imitación de EH Bildu) que mucho prometer y prometer, pero no tienen intención alguna de llevar a cabo la tan ansiada revolución.

“Estamos condenados a vivir bajo el imperio español”... Estas son las palabras que -como si de un hechizo o sortilegio se tratase- hacen resucitar del inframundo al bueno y noble de Lope de Aguirre. El conquistador guipuzcoano -aún con restos y residuos orgánicos de su viaje desde el más allá- hace su aparición con esta sentencia: *“Soy Lope de Aguirre, natural de Oñati⁴². En mi juventud crucé el océano para dirigirme al Perú. Durante 24 años, con la lanza en la mano, conquisté muchos pueblos indígenas y descubrí nuevas tierras, siempre conforme a mis fuerzas y posibilidades. [...] Después de haber estado multitud de años fuera de este mundo, vuestros comentarios me han traído del inframundo. Según lo que os he escuchado, nuestro pueblo atraviesa por un mal momento. Además de haber perdido la independencia, tenemos el riesgo de que la alcaldía caiga en manos de los socios de los españoles... ¡La situación de nuestro pueblo es infinitamente peor a la que había cuando yo me fui al Perú!”*

Estas palabras de Lope de Aguirre nos legan -según LPM- un luchador por la independencia vasca... El odio de Lope de Aguirre no iría solo contra las tiránicas decisiones del monarca Felipe II, sino contra todo lo español. El estar su pueblo -en palabras de estos

⁴²Esta afirmación, como ya hiciera en la famosa misiva a Felipe II, deja claro sus orígenes, a pesar de que ni en los archivos parroquiales de Araotz, Oñate ni Urréjola (las tres parroquias que tenían archivos eclesiásticos en tiempo de Aguirre) ni en el archivo de protocolos (Lope de Aguirre -como demuestra su firme decisión de ir a las Indias, siguiendo la brillante y lucrativa estela iniciada por Pizarro- no tuvo posesiones y por tanto nunca pisó el despacho de un notario) quede constancia de su lugar de nacimiento o su persona. Estas afirmaciones fueron realizadas por uno de los grandes estudiosos de Lope de Aguirre, el historiador oñatiarra Iñaki Zumalde Romero.

jóvenes *abertzales*- en una situación de indefensión e injusticia social y política ante las “*malas artes y ardidés*” de los ominosos españoles provocará el regreso de “*la Cólera de Dios*”. Estamos, por tanto, ante un Lope *euskaldún*, que habla “*batua*” y se presenta como adalid de la causa independentista de Oñati.

Ainhoa le informa que Oñati pasó a la corona de Castilla en 1845 y que el actual monarca español sigue llevando el mezquino nombre de Felipe... Esto provoca la desesperación de Lope: “*Aunque hayan pasado casi 500 años, veo que en España no ha cambiado nada... ¡Pero cambiará, ya lo creo! ¡Yo, Lope de Aguirre, me rebelaré hasta la muerte por la independencia y la libertad de Oñati!*” El ansia de poder y riqueza no estaban, por tanto, en la agenda del bueno de Lope de Aguirre; su único pilar básico sería la firme defensa de la libertad...

Ainhoa y Xabi comentan que ellos son asamblearios y, por tanto, carecen de jefe. Mas Lope de Aguirre los encomienda a ser, a partir de ese momento, sus marañones y a embarcarse de manera rauda hacia su tierra natal.

Lope, vestido con jeans, botas y una camisa con el emblema “*Eskorbuto a las elecciones*”, pero que sigue portando su casco, arcabuz y espada, llega a Oñati. Lo primero que le sorprende es la cantidad de iglesias que ve. Xabier le inquiriere si acaso no es cristiano, a lo que Lope responde que una cosa es ser cristiano y admirar las ideas de Cristo, pero que otra cosa bien distinta es estar a favor de la iglesia y de los curas. El anticlericalismo de este renovado Lope de Aguirre sirve para dar entrada a una digresión completamente negativa sobre el estamento eclesiástico: “*Los frailes a ningún indio pobre quieren absolver ni predicar. Están aposentados en los mejores repartimientos y la vida que tienen es áspera y peligrosa porque cada uno de ellos tiene por penitencia en sus cocinas a una docena de mozas -y no muy viejas- y otros tantos muchachos, que les van a pescar, a matar perdices y a traer fruta...*”. Ainhoa recomienda a Lope abstenerse de ir a Arantzazu, a lo que el de Oñate le responde que si todavía siguen creyendo en el cuento ese de la aparición de la Virgen. Las cosas no han cambiado... “*Hace falta más cultura política y espiritualidad radical y menos iglesias. Esa es la base principal de una sociedad revolucionaria*”, sentencia Lope de Aguirre.

En la cueva de Sandaili da su primera arenga ante un grupo de jóvenes con estética asamblearia, progresista, revolucionaria y *abertzale* -unos tópicos demasiado típicos de la juventud vasca-. Sentados en un perfecto corro -lo que implica que ninguno de los asistentes es más que otro- Lope habla a sus marañones, les vuelve a incidir que es natural de Oñati y que habla en “*euskara batua*” debido a que era la única manera que tenía, en sus expediciones, de hablar con la gente del valle del Baztán, pues ni contemplaba hacerlo en castellano. Uno de los marañones afirma que entre los *euskaldunes* siempre se tiene que hablar en *euskara*. Y hay una pequeña discusión cómica sobre el deber de saber o aprender la lengua o no. Un claro trabalenguas que termina con la máxima rajoyñiana de “*Yo lo único que sé es que es el vecino el que elige al alcalde y es el alcalde el que quiere que sean los vecinos el alcalde*”.

Lope inquiriere a sus asistentes que le hablen de la situación política actual en el pueblo. En unos meses -afirma un marañón- se decidirá la alcaldía. “*Los que ostentan ahora el poder son independentistas, del partido EHV...*” Lope, exaltado, sentencia que cómo pueden llamarse independentistas si enarbolan en el balcón del ayuntamiento una bandera de la tiránica España. Los jóvenes marañones explican a Lope que los dirigentes oñatiarras no pusieron la bandera castellana por iniciativa propia, sino que fue una imposición, una obligación por medio de una carta... Lope reflexiona: “*¡Cabrones! (parece que los españoles han aprendido de mí)*”.

Nuestro héroe oñatiarra se reúne con el máximo dirigente de EHV. “*Dentro de dos meses conseguiré el bastón de mando de Oñati, cueste lo que cueste, y convertiré a Oñati de nuevo en un pueblo independiente*”, exclama Lope. Orlando Arlegi (indiscutible Arnaldo Otegi) le responde con un claro lenguaje inclusivo que “*nosotros y nosotras somos independentistas, pero no defendemos la independencia de un único pueblo; reivindicamos la independencia de los siete territorios, es decir, la independencia de Euskal Herria*”. “*Bla, bla, bla, bla, bla... según lo que he visto hasta ahora, vosotros os*

quedáis en la reivindicación, nunca habéis ido más allá. Yo, en cambio, juro que conseguiré la independencia”, sentencia Lope y conmina a Orlando a que esté con los marañones o en contra de ellos. A pesar de que su grupo está en contra de cualquier tipo de violencia, el secretario general de EHV se compromete a plantear la cuestión en la próxima asamblea de su partido. Lope abandona la sede y en el cartel que preside la misma puede leerse: *“Hizkuntza bat ez da galtzen ez dakitenek ikasten ez dutelako, dakitenek hitzegiten ez dutelako baizik”* (Un idioma no se pierde porque los que no lo saben no lo aprenden, sino porque no lo hablen los que lo saben).

En la asamblea de EHV -dominada por las kufiyyas o palestinas (el hábito no hace al monje, según reza la cultura popular, pero aquí nuevamente LPM se empeña en situarnos ante un conjunto de tópicos típicos y hacerlos pasar por algo generalizado o estándar dentro del *abertzalismo* vasco)- se decide apoyar la causa de los Marañoses y adherirse a ella, aceptando que Lope de Aguirre sea el cabeza de esta lista conjunta.

Lope de Aguirre, nuevamente en la cueva de Sandaili, arenga nuevamente a sus marañones -ya con los militantes de EHV- exhortándolos a que *“[...] ¡llevaremos a este pueblo a la victoria! ¡Que no os quepa la menor duda! Pero no olvidéis que para conseguir la libertad de este pueblo necesitaremos la fuerza y el coraje de todos los revolucionarios. No importa vuestra edad, sexo o etnia, veremos Marañoses, ¡nada más!”*... La inclusión, la igualdad, son los ejes del nuevo Partido Maraño. Ahora bien, Aguirre lo deja muy claro: si alguien se pone en su contra, lo pagará muy caro... La consigna de Lope es que comenzarán la campaña electoral con total normalidad -para no hacer sospechar al resto de partidos-, pero el poder lo alcanzarán por la fuerza, sí o sí.

Aguirre, con su cojera en el pie derecho, se encamina a hablar con los dirigentes del JEL (PNV). Este partido hace gala de su lema: *Dios y Ley vieja*, así se infiere de la caracterización de sus conservadores dirigentes: curas, crucifijos, txapelas, joyas, trajes de pret-a-porter,... dominan la escena. Lo importante para el JEL es aprovechar sus acuerdos con el Partido Phrankista (Partido Popular) y el Partido Español (PSE) para conseguir el mayor número posible de alcaldías... No tienen escrúpulos en las posibles alianzas, según LPM, con tal de aumentar sus ansias de poder político.

Lope de Aguirre hace su aparición y nuevamente habla de sus orígenes oñatiarras, para posteriormente hablar de sus conquistas en tierras americanas, advirtiendo que en esas gestas nunca tuvo reparos en utilizar sus armas y llegando a dar muerte a 72 personas en la expedición de *“El Dorado”*. Nuevamente Lope hace una digresión, esta vez reflexiona sobre su celeberrima expedición por el Amazonas: *“Fue el gobernador Pedro de Ursúa tan perverso, ambicioso y miserable... que no lo pudimos sufrir. Y así, por ser imposible relatar sus maldades, no diré cosa más que le matamos. Muerte, cierto, bien breve. Y luego un mancebo, un caballero de Sevilla, que se llamaba don Fernando de Guzmán lo alzamos por nuestro rey y lo juramos por tal. Y a mí me nombraron por su maese de campo. Y porque no consentí en sus insultos y maldades me quisieron matar, y yo maté al nuevo rey y al capitán de su guardia, y al teniente general y a cuatro capitanes, y a su mayordomo y a su capellán, clérigo de misa, y a una mujer [...] y a un comendador de Rodas, y a un almirante y dos alférez, y otros cinco o seis aliados suyos. Con intención de llevar la guerra adelante y morir en ella, por las muchas crueldades que los ministros del rey usaron con nosotros... Y nombré de nuevo capitanes y sargento mayor... Y me quisieron matar y yo los ahorqué a todos... Y en la Isla Margarita, en nuestra compañía, hubo un alemán, por su nombre Monteverde y le hice hacer pedazos...”*

Resulta curiosa la relación de acontecimientos que hace LPM de las aventuras de la expedición de Lope de Aguirre: Pedro de Ursúa era un cruento dirigente que merecía la muerte; Fernando de Guzmán, lejos de ser el *“tonto útil”* que sirvió a Lope de Aguirre para alcanzar el poder, fue otro nefasto dirigente que se labró su propio destino cruel; Lope de Aguirre no tiene culpa de nada y son los otros los valedores de una justa muerte... Lope relata, sin escrúpulos, cómo asesina a todos estos actores secundarios, personajes

insignificantes, merecedores de tan nefasto fin. Lope más que el sobrenombre de “*Príncipe de la Libertad*” debiera recibir el calificativo de “*Mesías de la Muerte*”, según lo relatado por LPM.

Tras esta sarta de amenazas, Lope “*sugiere*” a los dirigentes del JEL que son los aliados de la burguesía española y que él será el próximo alcalde de Oñati, pueblo al que devolverá la independencia perdida, aunque tenga que decírselo a la cara al propio Felipe. La respuesta del JEL resulta bastante cómica, pues -mientras se santigua- el clérigo del partido afirma: *¡Válgame Dios! ¡Jesús, María y José!*

La respuesta del JEL no se hace esperar y convocan a los medios de comunicación para hacerles testigos de los insultos y las advertencias de Lope. En declaraciones a *Euskal TeDespista* (ETB) la secretaria del JEL -acompañada por un cura y otro compañero de partido, todo presidido por un crucifijo y dos cuadros de la Ertzaintza y de la autonomía vasca- sostiene que: *“A pesar de vivir nuevos tiempos y a pesar de que pensemos que hemos dejado atrás los años de violencia, es realmente preocupante la violencia que tienen interiorizada los de siempre. Porque violencia es amenazar al adversario político con la intención de atemorizarlo. Hoy, una vez más, hemos sufrido una agresión en el JEL-txoko de Oñati. El mundo de los Maraños tiene pendiente aún una gran labor de pedagogía en lo que se refiere a paz y convivencia. Es lamentable que sigan sucediendo estas cosas, y JEL de Oñati seguirá firme, como hasta ahora, trabajando para este pueblo, defendiendo los intereses de las y los oñatiarras y trabajando en pro de la convivencia. Los que nos quieren callar no lograrán su objetivo, hemos seguido adelante en tiempos más difíciles”*.

Tanto las insinuaciones de Lope de Aguirre como las afirmaciones de la secretaria del JEL nos hacen volver a tiempos pretéritos de oscurantismo y regresión de derechos, a la lucha armada, a ETA, a cómplices, a buenos y malos... a violencia, en una palabra.

Orlando Arnegi, secretario de EHV, inquiera a Lope que no se puede tolerar ese comportamiento y que han de trazar una estrategia idónea y común. Lope -de forma taxativa- afirma que el único que marca estrategias es él y que condenar la violencia y abogar por la paz son tonterías de partidos, que hacen perder el tiempo. La estrategia de Lope liberará a Oñati; eso es lo único que vale.

A continuación, tiene lugar la tan mítica “*pegada de carteles*”... Las fuerzas políticas que concurren a las elecciones son el Partido Español de Euskadi (PSOE) -con pulgar hacia abajo y con el lema “*Haremos un túnel de Zubillaga a San Prudencio*”, el Partido Phrankista (PP) -que cambia buitre por gaviota y con el axioma “*Tú voto es el único sobre que aceptamos*”, Leikexonau (Podemos) -“Ni de izquierdas ni de deretxas”, con un candidato con una chaqueta de Venezuela y un pitillo en la boca-, JEL (PNV) -“*Sacaremos a Oñati del infierno*”- y el partido Marañoiak -“*Venimos a liberar al pueblo*”, que pegará sus carteles sobre el resto de partidos candidatos, en clara sintonía con la estrategia “*activa*” marcada por Lope de Aguirre.

Ante sus maraños, Lope declara que en breve dará comienzo la segunda parte de la operación “*El dorado*”. La toma del ayuntamiento de Oñati pronto verá la luz.

Justo antes de entrar en el ayuntamiento, Lope vuelve a reflexionar acerca de sus gestas pasadas, dejando clara la peligrosidad de su misión, lo ominoso del terreno y la debilidad de los españoles -cualquier momento es bueno para minimizar las cualidades de lo hispano-: *“Tardamos hasta la mar más de diez meses y medio. Caminamos cien jornadas justas. Anduvimos 1500 leguas. Ese río grande y temeroso tiene de boca 80 leguas de agua dulce y no como dicen... Por muchos brazos tiene grandes bajos y 800 leguas de desierto, sin género de poblado. La derrota que corrimos tiene 6000 islas. Sabe Dios cómo nos escapamos de ese lago tan temeroso. Si a ese río fuesen 100.000 hombres, ¡ninguno escaparía! Porque la relación es falsa y no hay en el río otra cosa que desesperar, especialmente para los chapetones⁴³ de España”*.

⁴³ Forma en la que despectivamente llamaban los coloniales a los recién llegados a América.

Una vez dentro de la casa consistorial, uno de los marañones vuelve a cuestionar la decisión de Lope de asumir el poder por la fuerza. El *“Peregrino”* reflexiona acerca de la democracia y sentencia que no puede ser democrática una oligarquía de partidos que es impuesta por el capital -lo que, a su parecer, justificará el uso de la violencia-. Aguirre vuelve a incidir acerca de esta *“falsa democracia”* al preguntar si hay hueco para un gobierno asambleario o una administración directa en un sistema gubernativo de esta índole.

En el mismo momento, en el que este marañón le replica que un conquistador español (curiosamente en este momento ya no es vasco, pasa a ser castellano) que masacró a la población nativa americana no puede dar lecciones de ningún tipo, Lope relata que ese es el relato de los vencedores españoles, no el verdadero. La moraleja de Lope cierra esta escena: *“No te creas todo lo que leas”*.

Ante los medios de comunicación (el Diario Asco, entre otros) y pistola en mano, el adalid de la causa oñatiarra esgrime que su interés no radica ni en partidos políticos ni en resultados electorales, pues los marañones defienden la *independentzia* de Oñati, ya que en la opresiva y autoritaria España no hay cabida para una sociedad libre y revolucionaria.

La nueva misiva al Rey Felipe no tiene desperdicio: *“Rey Felipe, natural español -frente a él, que se vanagloria en todo momento de su naturalidad oñatiarra-, yo, Lope de Aguirre, tu mínimo vasallo, cristiano viejo, de medianos padres, hijodalgo, natural vascongado -ya no oñatiarra solamente, pasa a ser hijo del País Vasco-, de la villa de Oñate vecino, quiero comunicarte excelentísimo rey y señor, aunque para mí y mis compañeros no has sido tal, sino cruel e ingrato, que el pueblo de Oñate nos desnaturamos de España y si hiciera falta juramos hacerte desde aquí la más cruda guerra que nuestras fuerzas pudieren sustentar y sufrir. Y así, yo, manco de mi pierna derecha de dos arcabuzazos que me dieron, me declaro rebelde hasta la muerte a tu servicio porque ya conocemos cuan cruel eres y quebrantador de fe y palabra. Rey español eres malo, lujurioso, ambicioso, tirano... Y en esta guerra rogamos nos dé Dios gracia que podamos alcanzar con nuestras armas el precio que se nos debe, pues nos han negado lo que de derecho se nos debía. Rey y señor te ha de venir azote del cielo y eso dígo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis compañeros no queremos ni esperemos de ti misericordia. Por cierto lo tengo que van pocos reyes al infierno, porque sois pocos, que si muchos fuédeses ninguno podría ir al cielo porque creo allá seríades peores que Lucifer, según tenéis sed de hambre y ambición de hartaros de sangre humana. Mas no me maravillo ni hago caso de vosotros, pues os llamáis siempre menores de edad y todo hombre inocente es loco y vuestro gobierno es aire. Y cierto, a Dios hago solemnemente voto, yo y mis arcabuceros marañones de no te dejar ministro tuyo la vida porque yo sé hasta dónde alcanza tu clemencia. Hijo de fieles vasallos en tierras vascongadas, rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre, el Peregrino”*.

Tras la lectura de la carta, que sirve como ruptura con la monarquía española, Lope de Aguirre deja su arcabuz, sale al balcón de la casa consistorial, arroja las banderas de País Vasco y España, enarbola el pendón de los Marañones y clama a la multitud que el yugo español ha finalizado. El nuevo Oñati debe ser construido entre todos, desde la calle.

No obstante, -como no podía ser de otra manera, pues la historia siempre tiende a repetirse- un marañón (el intrigante Orlando Arlegi) atentará contra el *Príncipe de la Libertad* y le dará muerte a la segunda tentativa de disparo. Lope de Aguirre vuelve al inframundo...

La acción, tras esta digresión sobre un posible regreso de la *Cólera de Dios*, vuelve a Barquisimeto, donde Xabier, tras ese trance por la ingesta de una infusión hecha a base de cactus, se da cuenta que todo era una proyección de su imaginación y que el supuesto Lope de Aguirre no era, en realidad, más que un mendigo.

Un cartel con las efigies de Simón Bolívar y Hugo Chávez, en el que puede leerse la celeberrima cita del primero *“La libertad es el único objetivo digno del sacrificio de la vida de los hombres”* acompaña la figura del mendigo que con mirada desafiante y fija despide la escena y que curiosamente porta una espada. ¿Habrà sido todo invención de la prodigiosa mente de Xabier o el espíritu de Lope Aguirre sigue poblando las calles de Venezuela?

e) Análisis comparativo: La figura poliédrica de Lope de Aguirre.

Me gustaría finalizar este prolijo apartado de Lope de Aguirre realizando un análisis comparativo, a modo de conclusión, sobre las diferentes visiones que del genial araoztarra se han dado en las cuatro películas analizadas.

En primer lugar, el Lope de Aguirre de Werner Herzog y Klaus Kinski, basado en la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de Ramón J. Sender. Es el Aguirre, por excelencia; el más conocido; el más aclamado por la crítica... Kinski lleva al personaje a su máxima expresión artística hasta el punto que es muy complejo pensar en un Aguirre que no sea interpretado por el alemán.

Es un Lope de Aguirre dominado por el conflicto, por la conspiración, por la tensión... Ya, desde la propia producción del film, la disputa entre Herzog y Kinski generó un clima casi irrespirable: el director era partidario de un Lope de Aguirre más sibilino, misterioso, generador de conflictos, retorcido, un auténtico conjurador; pero Klaus Kinski prefirió otorgar al personaje esa atmósfera de locura y perturbación, un Lope de Aguirre histriónico, orate y demente.

Esta confrontación, este conflicto, es planteado por Herzog, desde prácticamente el primer plano: Herzog nos presenta a Lope de Aguirre como un adalid de la lucha por cambiar las cosas, por rebelarse contra las normas impuestas. Desde un primer momento, contradice al propio Gonzalo de Pizarro, jefe de la expedición: no transige con su concepción acerca del caudaloso Amazonas. Desea, anhela, la posición de este y no cejará en su empeño: Lope de Aguirre conseguirá -por las buenas o las malas- apoderarse del contingente. La búsqueda de *El Dorado* es la excusa perfecta para apoderarse de armas y hombres y asumir esa empresa que conllevará su entrada en el Monte Parnaso de la Fama y su comparación con Hernán Cortés -el modelo en el que quiere inspirarse-: la conquista del Perú.

La elección de Pedro de Ursúa como líder supone un duro golpe para Lope de Aguirre. Y Lope no disimula su contrariedad ni un solo momento. Desde ese preciso instante, no cesará en poner en entredicho cualquier orden dada por el baztanés. Se siente impune, colmado de poder y tiene muy claro que Pedro de Ursúa no es capaz de hacerle frente. Juega con una carta que el navarro desconoce: Lope de Aguirre desea romper lazos con la autoridad real; él será su propio monarca. Sus ansias de poder no tienen límites.

El ejemplo esplendoroso de Hernán Cortés y su conquista de México -quizá el mayor de los motivos por el que Lope de Aguirre hizo las Indias- está anclado en su pensamiento. El momento de apoderarse de la expedición ha llegado. Kinski lleva a su personaje a la máxima expresión de la conjuración. O se está con él, o contra él. Herzog sabe generar magistralmente una atmósfera de tensión irrespirable en el espectador. Kinski logra hacernos ver a un Aguirre retador, desafiante, que no rehuye la mirada de nadie -buen conocedor de su poder-. Acaba de conseguir lo que tanto anhelaba: la expedición es suya. El silencio, la mirada psicopática de Klaus es inasumible ni por los expedicionarios ni por los propios espectadores. La demencia tropical de Lope de Aguirre llega a su clímax. En esas montañas de la locura, nadie osa contravenir ninguna de sus órdenes: ruptura con España, coronación y muerte de Fernando de Guzmán, ejecución de Pedro de Ursúa...

La demencia de Aguirre es perfectamente captada por Herzog e interpretada por Kinski. Las miradas patéticas y exageradas del alemán, unidas a un silencio desolador, solo roto por el canto de ignotos pájaros, consigue generar un ambiente de angustia y desesperación.

Esa locura se convierte en desesperación cuando comienza a entender que su noble empresa es una quimera. Desprecia a sus marañones, pues ellos solo buscan el placer terrenal, lo inmediato, el oro... mientras que él no se contenta ni con la riqueza ni con la fortuna, desea la fama, el reconocimiento, la inmortalidad...

Conflicto, locura, desesperación y soledad serían los ingredientes fundamentales que erigen la obra de Herzog. El final es dantesco y dominado por la demencia de un Kinski soberbio, que no sabe ni puede aceptar su derrota. Su ideal de fama e inmortalidad queda sometido por la muerte, la desesperación y la soledad.

En segundo lugar, el Lope de Aguirre de Carlos Saura y Omero Antonutti. Lo primero que nos sorprende al comparar este Lope con el de Herzog es la diferencia en los ritmos, en la forma y el tiempo en el que nos cuentan las cosas: Herzog nos lega un lirismo y una agilidad rauda que refuerzan el elemento de la locura como el elemento vertebrador de la obra; mientras que Saura opta por un ritmo lento, meditabundo -a veces en exceso-, que dan lugar a una historia más pausada y razonada.

Nada tienen que ver las interpretaciones de Kinski y Antonutti: histriónico, exagerado y afectado de locura, el primero; recto, paciente, medido y contenido, el segundo. Son dos visiones antitéticas de un mismo personaje, pero que aportan -salvando las distancias entre ambas- su propia visión del poliédrico Lope de Aguirre.

Si nos atenemos a historicidad, el rigor intenta presidir la obra del director aragonés. Uno de los elementos que más me llama la atención en *El Dorado* de Saura es la importancia que adquiere Inés de Atienza. Parece representar el auténtico *El Dorado*. Su figura es, sin lugar a dudas, la que preside y da sentido a toda la obra. Todos los personajes masculinos e incluso Elvira, la hija de Lope de Aguirre, están dominados por sus deseos. El propio Lope de Aguirre, antes de claudicar ante sus encantos, prefiere ordenarla matar.

Carlos Saura nos muestra una contenida evolución del personaje protagonizado por Omero Antonutti, que nada tiene que ver con ese carácter aterrador y demente de Klaus Kinski. Todas las decisiones del Aguirre de Saura son objeto de una profunda reflexión: el asesinato de Pedro de Ursúa, la ruptura con Felipe II, la creación del nuevo Estado... Saura nos irá legando un cambio paulatino en Aguirre: de la serenidad y la templanza de los inicios, vamos asistiendo a la irrupción de un Lope de Aguirre más tiránico, conspirador y beligerante, pero este cambio puede deberse a un profundo deterioro físico, ocasionado no solo por las fiebres y enfermedades intrínsecas del lugar, sino también a su continuo insomnio. En efecto, el celo que tiene en la custodia de Elvira y en el miedo a ser objeto de conjuración por parte de sus enemigos, tienen a la "*Cólera de Dios*" en un estado de vigilia constante.

Por tanto, aquí se deriva una de las grandes diferencias con las películas de Herzog. Los actos de Lope de Aguirre no son perturbaciones propias de un orate y psicópata, sino que responden a las profundas cavilaciones de un hombre responsable, veterano, maduro, que está experimentando un profundo deterioro físico, motivado por la falta de sueño y la enfermedad. Toda acción que ejecuta, la reflexiona hondamente. En ningún momento, se deja llevar por las pasiones viscerales. Y cuando estas acuden -insinuación amorosa de Inés de Atienza-, las rechaza tajantemente.

Aguirre deja muy claro, desde el primer momento, que *El Dorado* es una auténtica fabulación. Su deseo principal es hacerse con el mando de la expedición, llegar al océano, dirigirse a Panamá y, desde allí, conquistar todo el Perú. Saura nos muestra a un Lope de Aguirre que se erige en auténtico "*Príncipe de la Libertad*", pues aboga por la igualdad entre mestizos, indios, negros y blancos en su imaginario reinado. El cineasta aragonés concede

especial importancia a la célebre misiva contra Felipe II -algo que no aparecía en la película de Herzog-.

No obstante, el final del film vuelve a unir a ambas visiones sobre el araoztarra -la de Herzog y la de Saura-: la de su completa soledad. Todos sus marañones están muertos, salvo su hija Elvira. Le ruega que no le abandone y que nunca lo deje, pero -paradójicamente- será él el que prefiera matarla antes de que, tras su captura y muerte, sea "*lecho de bellacos*". La historicidad, la reflexión, la serenidad en la toma de decisiones, el poder de seducción y, en último término, la soledad serán los pilares que sustenten la obra del genial cineasta aragonés.

En tercer lugar, ofreceré la tesis defendida por Arturo Pérez Reverte y Agustín Díaz Yanes con su película *Oro* y el trasunto de Lope de Aguirre en la figura del Alférez Gorriamendi. La acción se sitúa décadas antes -durante el reinado de Carlos I-, pero las coincidencias son tales que pocos discuten que la acción viene a ser una visión revertiana de la expedición de *El Dorado*.

En este caso, Óscar Jaenada tiene la ardua papeleta de interpretar al Alférez Gorriamendi, el "*alter ego*" del "*Príncipe de la Libertad*". Pérez Reverte nos deja un Lope de Aguirre violento, sanguinario, perturbado sexualmente y obsesionado por la hermosa Ana de Baztán -el otro yo de Inés de Atienza-. Una zafia caricatura del mejor Kinski o el más sosegado Antonutti.

En este caso, Arturo Pérez Reverte -como ya hiciera Francisco de Quevedo en su *Buscón*- nos muestra "*por su contrario la forma de bien vivir*"... El escritor de Cartagena propone dos personajes sobre los que recae el peso de la acción: Martín Dávila, soldado extremeño, adalid de la honradez y acérrimo defensor de la figura real. Un hombre fiel a la Corona, buen católico, íntegro moralmente y paladín de la patria española.

Frente a él, sitúa al Alférez Gorriamendi, que viene a encarnar valores como la traición, la conspiración, la violencia, el culto al poder, la brutalidad... Un auténtico depredador, un violador, un hombre sin escrúpulos, en definitiva, un traidor al Rey, Dios y la Patria. Los únicos valores positivos que otorga Pérez Reverte a su Lope de Aguirre son la valentía y la preocupación por la defensa de su honra.

Esta dualidad y esta confrontación entre ambos personajes queda perfectamente definida en la máxima con la que Díaz Yanes hace que Martín Dávila cierre la historia: "*Yo, Martín Dávila [...] tomo posesión de este mar-océano [...] en nombre del Emperador Carlos, Rey del Mundo y de las Tierras de España*". El soldado honorable frente al alférez corrupto; el hombre íntegro frente al traidor; el defensor de la Patria española y de la Corona Imperial frente al separatista y traidor...

Por último, la alocada visión de Lope de Aguirre, que nos ofrece el grupo LPM en su cortometraje *Lope*, vendrá a ser una recreación de la situación política actual de Euskal Herria, tomando como referencia a Lope de Aguirre y a sus jóvenes marañones de "*gaztetxe*", que lucharán por conseguir la independencia política y administrativa de Oñati. Tomando como referencia un pasaje histórico real, tratan de hacer un lunático viaje de ficción del siglo XVI a 2019.

Con este cortometraje de corte anarquista y ácrata queda perfectamente clara la visión que cierto sector de la crítica tiene acerca de este legendario personaje. Lope de Aguirre vendría a ser un adalid y defensor de la libertad, un auténtico visionario, el primer gran luchador por la emancipación americana frente a las hordas españolas y sus fanáticos monarcas solamente preocupados por acaparar más y más poder. La historia de Lope de

Aguirre sería el mejor reflejo de la situación de brutalidad que experimentan, en la actualidad, naciones sin estado como Catalunya y Euskal Herria, víctimas de un Estado opresor que las asfixia y que no permite de ninguna manera su libertad.

En este caso, la violencia estaría justificada como paso a la consecución de la independencia y la autodeterminación. Lope de Aguirre es visto como ese liberador que antepuso su propia vida y la de sus más allegados por la obtención de tan noble fin. De esta manera, el genial araoztarra sería laureado como el primer hombre que luchó por la liberación de los pueblos. Un auténtico ejemplo a seguir...

El modo de comunicación entre Lope de Aguirre y el de sus marañones es el asambleario. Se debe tener en cuenta la opinión de cada uno de los integrantes del *gaztetxe*, aunque -en último término- la acción del líder -en este caso de Lope- será la que impere en todo momento.

Esta ácrata y revolucionaria visión del cortometraje de LPM se encuentra en las antípodas de la concepción, que como contrarréplica, se ha vertido sobre el oñatiarra y que lo calificaría como un psicópata, un auténtico desequilibrado mental, un execrable hombre sin escrúpulos, que buscando su lucro personal, no dudó en llevar al óbito a sus marañones e incluso a su propia hija.

La disparatada, ácida y mordaz perspectiva de *Lope* nos daría una visión anarquista y revolucionaria de la situación actual, otorgando especial importancia -como solución a los problemas- la experiencia asamblearia y de *gaztetxe*. Y entroncaría, como ejemplo de guerrero por la libertad y la justicia, así como azote de la corrupción y de la tiranía española, la figura de la “*Cólera de Dios*”, el sagaz y clarividente Lope de Aguirre.

- SAN IGNACIO DE LOYOLA⁴⁴.

La figura del vasco como prototipo de la religiosidad, la espiritualidad y la santidad cobra tintes excepcionales con Iñigo López de Loyola. El de Azpeitia será el fiel reflejo del militar y santo que tanto gustó al aparato cinematográfico del régimen franquista.

*El capitán de Loyola*⁴⁵ (1949), de José Díaz Morales, se insertará dentro de una tradición de películas basadas en una interpretación de la historia de claro corte nacional y católico. El historiador Álvarez Junco⁴⁶ señala que esta tendencia del cine español tendrá su origen en el conservadurismo católico del siglo XIX. De esta manera, se comenzaría a presentar a España como el paradigma de la religiosidad y el catolicismo. El nacional catolicismo español tendría en el historiador y filólogo Menéndez Pelayo a su máximo exponente.

Toda esta tradición del cine nacional católico se erige sobre una base clara: las virtudes profundamente cristianas de los protagonistas y su filiación con España. Esto evoca una clara imagen del pasado católico de la nación y da forma al nuevo héroe nacional: el santo.

Este discurso nacionalista y católico en el cine del Régimen ofrece claramente los dos grandes modelos heroicos -intrínsecos al orgullo castellano-: el guerrero militar y el santo. Dos figuras, aparentemente, opuestas (el militar muere matando, mientras que el santo

⁴⁴ Para la elaboración de este apartado he consultado VIADERO CARRAL, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons, 2016.

⁴⁵ DÍAZ MORALES, José: *El capitán de Loyola* (1949), 100 min. España, Calderón; Distribuida por Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A.; Simplex Religious Classics.

⁴⁶ ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2001.

-imitando a Jesucristo- debe dejarse matar por defender su fe) que se hacen necesarias, pues el primero permite la aparición del segundo. En nuestro caso, Iñigo de Loyola lucha valerosamente y este valor en la batalla, con su ulterior herida y reposo, fructificará con la aparición del santo.

Iñigo de Loyola -interpretado por Rafael Durán- cumplirá en esta película la doble misión del perfecto adalid castellano (en clara sintonía con lo requerido por el aparato cinematográfico del Régimen): será el gallardo y audaz militar y el magnánimo santo.

Como audaz y gallardo guerrero, Iñigo, en la defensa de Pamplona, ejemplificará el modelo perfecto del soldado -tan útil y valorado por el franquismo-. Frente al numeroso y cobarde ejército francés, Iñigo representará las virtudes atribuidas al típico militar castellano: osadía, honor, valentía, orgullo, servicio a la patria... «-*Son veinte veces más que nosotros y no podremos luchar durante mucho tiempo. Hay un balletero por cada tres almenas*», afirma un compañero de guerra de Iñigo. A lo que responde el de Loyola: «*Pero hay un corazón para cada hueco*⁴⁷»... «*Llevamos en este empeño cinco horas*⁴⁸», le espeta un compañero, ante la superioridad francesa. A lo que el bravo Iñigo responde: «*Con cinco minutos habría bastado para deshonrarlo*»... Dios Todopoderoso se alía con las huestes castellanas en su enfrentamiento contra el galo opresor. Por tanto, Iñigo negará ningún tipo de rendición ante el enemigo. Así se desprende de las palabras del noble Capitán de Loyola: «*Dios ha hablado con claridad, compañeros. Todavía quedan nuestros cuerpos para cerrar la brecha*⁴⁹»... Iñigo se erige en el gran defensor de la patria frente al tiránico invasor.

No obstante, caerá herido de una pierna y será llevado -por el enemigo galo- a su querida Loyola natal, donde iniciará su recuperación. Para matar el tiempo -y ante la no tenencia en su casta y espiritual morada familiar de lecturas tan disolutas como el *Amadís de Gaula*-, comenzará la lectura de obras religiosas. Descubrirá la vida de Guzmán y la de Francisco de Asís y se cuestionará si podrá cumplir la otra gran misión nacional: «*¿Y sería yo capaz de lo del santo de Asís, renunciando a toda la vanidad del mundo o, como Santo Domingo de Guzmán, disciplinarme hasta hacer mi sangre?, ¿no eran acaso héroes los santos?*⁵⁰».

Iñigo decidirá visitar Monserrat para descubrir su auténtica espiritualidad y en el camino su vocación queda perfectamente determinada. Al encontrarse a un infiel musulmán que blasfema contra la Santa Virgen María, Iñigo pide consejo sobre qué hacer con el sarraceno: matarlo o perdonarlo. Será el propio Dios el que le marque su camino y, por tanto, su misión en esta vida: «*Por caminos de paz me llama el señor*⁵¹».

Como hombre de Dios, Iñigo -que ha trocado su nombre en honor del padre de la Iglesia San Ignacio de Antioquía- fundará una orden religiosa, que llamará compañía «*pues es la guerra a donde vamos. Compañía de Jesús, pues es Jesús nuestro Capitán*⁵²». «*Lo importante es sembrar. Nuestra semilla germinará en los campos propicios y en los estériles. Esparcidos por la tierra, nuestra milicia defenderá doctrina de la Iglesia católica, bajo las órdenes del vicario de Cristo, y la Santa Cruz nos marcará el camino*⁵³». «*Nuestra milicia se ha extendido, con la ayuda de Dios, por toda la tierra. En este lugar, donde*

⁴⁷ DÍAZ MORALES, José, *El Capitán de Loyola*, 1949: 20'56".

⁴⁸ 24'04".

⁴⁹ 24'38".

⁵⁰ 31'19".

⁵¹ 39'32".

⁵² 1h09'32".

⁵³ 1h10'41".

*apenas se abrió paso la planta del hombre civilizado, nuestra Compañía de Jesús ha clavado la bandera de Cristo... y aquí... y aquí*⁵⁴». Todas estas palabras del fundador de la Compañía de Jesús tienen un profundo sabor a tono castrense y militar. Ejemplifican y son testimonio del poder de la Compañía de Jesús durante el franquismo, tras su ostracismo en décadas anteriores. Incluso grandes de España, como Francisco de Borja -primogénito del Duque de Gandía- solicita su ingreso en la Compañía, poniendo de manifiesto el prestigio de la orden creada por el de Loyola.

La mortificación de la carne será el otro pilar sobre el que se asiente la figura de San Ignacio de Loyola: «*Triste de mí y desventurado, ¿quién me librá de este cuerpo y de la podredumbre de esta más muerte que vida que con él trae? Socórreme, Señor, y dame desde allá de lo alto la mano. Dios mío, defensor mío, en ti solo espero que ni en los hombres ni en otra criatura ninguna hallo paz ni reposo. Y pues eres mi Dios, muéstrame el camino por donde vaya a tí*⁵⁵». Estas palabras de San Ignacio en su retiro de Manresa, muestran a un hombre muy espiritual, eremita, ascético y místico, que trata de hallar a Dios en los enfermos, en la sencilla alma de los más pequeños, en el ayuno y en la penitencia. Así, escribe sus *Ejercicios espirituales*, que lograrán salvar el alma del más pecador de los hombres -recuérdese el pasaje de Beltrán⁵⁶-.

San Ignacio buscará esa mortificación del cuerpo -siguiendo el ejemplo de Cristo-, pero sin hacer ostentación de ello -episodio del zapato sin suela-. No rehuye de ser azotado, como nuestro Padre Dios, cuando lo acusan de herético y lo que más anhela es la salvación de su alma pecadora y la de todos los pecadores a cambio del sufrimiento y el martirio de su cuerpo.

Fundará una orden -que actuará como ejército de Cristo-, que se extenderá por todo el mundo a través de misiones rurales, escuelas, iglesias, universidades y hospitales, buscando la defensa de Cristo y la guerra contra los enemigos de Dios, lo que convertirá a los jesuitas en mártires y soldados de la fe⁵⁷. San Ignacio ofrecerá a Cristo los sufrimientos que por él padecen y pedirá por el alma de quienes torturan a estos guerreros de Cristo.

Con *El capitán de Loyola*, Díaz Morales, nos legará el personaje dual que la propaganda cinematográfica franquista quería imponer en el imaginario colectivo de la época: el guerrero militar -mártir por la patria- y el santo, que da la vida por servir a los demás.

⁵⁴ 1h23'11".

⁵⁵ 46'49".

⁵⁶ Beltrán, uno de los amigos de juventud de Iñigo, experimentará un proceso de transformación vital y espiritual gracias a la intercesión de San Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales*. Del Beltrán zafio, chulesco y vividor de la primera mitad de su vida, se pasará a un Beltrán santo, empático y humano. La muerte de la joven que amaba a Beltrán -este preferirá la vida fácil que le acarrea un matrimonio de conveniencia sobre el verdadero amor-, hará que Ignacio se plantee la transformación de la más impía de las almas: la del ínclito Beltrán. Con la oración, la fe en Dios, la intercesión mariana y la lectura de la obra de Loyola el alma de Beltrán mutará hacia la paz, la plenitud y el perdón de los pecados.

⁵⁷ Los carteles que anuncian los méritos de la Compañía de Jesús nos evocan a la propaganda franquista de la época: 1h24'54".

-CATALINA DE ERAUSO⁵⁸.

Catalina Erauso y Pérez Galarraga, más conocida como la *Monja Alférez*, ha sido uno de los personajes históricos vascos sobre los que más se ha escrito. El mito de la donostiarra se ha mantenido vivo por siglos a través de los estudios y las leyendas populares. Catalina nació en San Sebastián a finales del siglo XVI⁵⁹ (1585 o 1592). Fue hija del capitán Miguel de Erauso y de María Pérez de Galláraga y Arte, vecinos de la Villa de San Sebastián. El capitán Erauso fue un importante militar, bajo las órdenes de Felipe III. La fuerte figura marcial de su padre marcaría, desde muy niña, a Catalina, que mostraría una enorme preferencia por los juegos castrenses -algo que no era propio, según los valores de la época, de su condición femenina-.

Siendo muy niña, entraría en un convento, pero su rebelde temperamento y su irrefrenable condición hicieron de estos años una auténtica tortura para la pequeña Catalina. Su carácter aventurero y pendenciero nada tenía que ver con la sosegada y religiosa vida monástica. Así que en 1607 se escapó del convento, se disfrazó de hombre, recorrió toda España y se embarcó con el objetivo de “*hacer las Américas*”. Se alistó como soldado y sus méritos en el campo de batalla le valieron el ascenso y el reconocimiento como “*Alférez de Su Majestad*”. Tras un sinfín de aventuras, su condición femenina fue descubierta mientras convalecía de unas heridas y era curada por unos monjes. Volvió a España y Felipe IV le concederá una pensión vitalicia. El mismísimo Papa le permitirá seguir vistiendo como hombre. Volverá a las Indias, donde establecerá un negocio de arriería entre las ciudades de Ciudad de México y Veracruz. No está del todo clara los motivos de su muerte, solo que la Parca le visitaría en la tercera o cuarta década del siglo XVII.

A principios de octubre de 1986 se estrena en San Sebastián, *La monja alférez*⁶⁰ (1986), del director easotarra Javier Aguirre. Esta será una de las obsesiones de Aguirre, que llevaba años elucubrando una película basada en las memorias de la brava y audaz Catalina de Erauso. Las productoras Actual Films y Goya Films elaborarán este proyecto, que contará con un presupuesto de 71.111.000 pesetas. Presupuesto totalmente irrisorio, teniendo en cuenta la localización tan variada⁶¹, un vestuario de época y el desembolso que supondría una película histórica con multitud de batallas.

El guión sería elaborado por Alberto S. Insúa y por el propio Javier Aguirre, tomando como referencia las memorias de Catalina de Erauso y la obra de Thomas Quincey, *The Spanish military nun*.

El director mexicano Emilio Gómez Muriel ya haría el intento, en 1944, de llevar a la gran pantalla las aventuras y desventuras de la *Monja Alférez*. Tentativa que resultó un fracaso

⁵⁸ Resulta capital la consulta, para la elaboración de este apartado acerca de la heroína easotarra, de:

- a) LARRAÑAGA, Koldo; CALVO, Enrique: *Lo vasco en el cine (las películas)*, Donostia-San Sebastián, Euskadi Filmategia/Filmoteca Vasca - Caja Vital Kutxa Fundazioa, 1997, 583 pp.
- b) ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 3, 1999.

⁵⁹ Catalina en sus *Memorias* cita la fecha de 1585, como la propia de su nacimiento. Otras fuentes (su partida bautismal -10 de febrero de 1592-) marcan 1592 como el año en el que vio la luz por primera vez. Esta partida de bautismo pudiera hacer referencia al año en el que fue bautizada (pues recibió el bautismo a los siete años de edad), por lo que podría concordar, según esta teoría, con lo ya expresado por la propia Catalina en sus polémicas *Memorias*.

⁶⁰ AGUIRRE, Javier: *La monja alférez* (1986), 114 min. España, Actual Films; Goya Producciones Cinematográficas.

⁶¹ El rodaje se inició a finales de diciembre de 1985 y se prolongó hasta finales de febrero. La filmación se localizó en Andalucía (Sierra Nevada ejercería de cordillera andina), en las afueras de Madrid y en varias localidades vascas, tales como San Sebastián, Hondarribia, Azpeitia y Orio.

sin paliativos, al otorgar el papel protagonista a la bellísima María Félix, cuya veracidad en el papel de Catalina sería completamente nula. Teniendo presente este rotundo desastre, Aguirre elegirá como protagonista a Esperanza Roy, grandísima actriz, que intentará dar la mejor versión de esta heroína -aunque con ciertos claroscuros en su interpretación-.

La finalidad de Aguirre con la película se centra en la descripción del proceso de rebeldía de Catalina, colocándola -de cierta manera- como una adelantada luchadora por la causa feminista. Así, se recoge en una entrevista que el propio director donostiarra⁶² concedió a la revista *Fotogramas*:

«Catalina de Erauso se escapó del convento en el que le habían obligado a recluirse -a principios del siglo XVII-, vistiendo ropas de varón y embarcando hacia tierras americanas en busca de su realización personal. No se trata de un homosexual ni de un travesti, tal como lo entendemos ahora: es un caso muy especial de mujer que no acepta su condición porque es consciente de que ser mujer, en su época, es ser “menos”. Significa limitar su capacidad de actuación y poner coto a su necesidad de ejercer la libertad de elegir. Ser mujer equivale a estar encerrada en una cárcel y esto es inadmisibile para ella. Su transexualismo es, sobre todo, un acto de rebeldía, una no-aceptación de lo que ser mujer significa, en cuanto a no tener los mismos derechos de ser hombre, de ser persona».

La rebeldía de Catalina arranca desde su más temprana edad. Fue la cuarta hija del capitán Erauso, un inane nacimiento en un mundo dominado y hecho para hombres. Catalina se impondrá al destino, a su condición y al papel que la vida le había dado para representar. Todos los límites impuestos por la sociedad serán destrozados por ella.

Lo que podría ser una historia que ofrecía a Aguirre unas posibilidades enormes, pronto se diluyen en una zafia comedia de enredo presidida por el “sex appeal” de la travestida Catalina. Todas las damas que se cruzan en el camino de esta, quedan impresionadas por el valor, la gallardía, la sexualidad y el magnetismo de Catalina de Erauso -a pesar de que una Esperanza Roy convertida en varón no es, para nada, portadora de tales masculinas cualidades-. Todos los acosos recibidos por Catalina a manos de damas españolas que residen en las colonias siempre finalizarán con la huida de la donostiarra, que antepone su libertad a ser descubierta por sus amantes.

Es patente el lesbianismo de Catalina de Erauso. Se aprecia en numerosos besos furtivos y ciertas expresiones de complacencia con respecto a sus enamoradas y, sobre todo, -tras ser descubierta su identidad y está reclusa- cuando recuerda su verdadero amor, Inés, una novicia que, en su juventud, murió por irresponsabilidad de la propia Catalina. Todas estas posibilidades filmicas quedan antepuestas al rígido y serio afán de Aguirre: el proceso de rebeldía.

La película sufre, además, un presupuesto ridículo que impide una fiel representación de la época, tanto en lugares como en vestuario. La recreación de grandes batallas o duelos a espada no serán más que viles intentos de un director cinematográfico en ciernes. La patética interpretación de ciertos actores y actrices -encorsetados hasta el extremo y que rozan el ridículo- resiente la calidad artística del filme y ahoga cualquier intento de ir más allá de una película de serie B.

Tanto la crítica com el público recibieron la cinta con la mayor gelidez e indiferencia posible: 9.829.641 pesetas fue la recaudación obtenida en taquilla por *La monja alférez*, lo que revela el auténtico fracaso económico de la película de Aguirre. El propio Aguirre, en relación a la crítica de la película en su ciudad natal, hizo las siguientes declaraciones⁶³:

⁶² Javier Aguirre, “*La monja alférez*”, *Fotogramas*, diciembre de 1986, n° 1725, pág. 65.

⁶³ TORRE MURILLO, José Luis: “*Javier Aguirre: La monja alférez me obsesionaba*”, *El Diario Vasco*, 25/1/1987. El personaje introducido con cierta libertad al que se refiere Aguirre es Inés, la novicia que fallece a causa de una negligencia de la propia Catalina y que será el gran amor de la “*monja alférez*”.

«A mí me sorprendió un poco alguna crítica que me hicieron en San Sebastián. Seguimos igual que cuando me fui. Yo tenía un cierto miedo a lo que podía decir don José Berrueto, el hombre que más sabe del personaje Catalina de Erauso. Mi miedo estaba en que yo había introducido un personaje que pudo existir, pero del que no se tiene constancia. Y tenía que un historiador pudiera tener reparos a la introducción de una ficción en lo que era una narración histórica. Pero Berrueto comprendió perfectamente lo que era y pretendía ser la película. A quien mejor conoce la historia, más le tenía que gustar. Por eso, me sorprendió que, en San Sebastián, otros no la comprendieran. Yo estoy contento de la película: es la película que quería hacer. Me he quitado un peso de encima, porque era un tema que me obsesionaba».

A pesar de estas palabras de Javier Aguirre, la película quedó en una vana caricatura de la historia de Catalina de Erauso. No hay un profundo análisis de la problemática de nacer mujer en un mundo dominado -de forma tiránica- por los hombres. No se reflexiona sobre la “inutilidad” de nacer mujer en esa época y solamente significa una preocupación para sus progenitores, pues una fémica era sinónimo de una boca más que alimentar, una dote que dar y un marido que buscar. Aguirre tampoco aprovecha la problemática de la identidad sexual y homosexualidad de Catalina y el erigirse en una de las primeras mujeres transgénero de la historia.

Todo son lagunas, errores y desatinos del director donostiarra, que -tal y como hiciera su heroína cuando es acosada por las solteronas castellanas- huye en una carrera sin rumbo ante las dificultades.

- JULIÁN GAYARRE.

Sebastián Julián Gayarre Garjón, más conocido como Julián Gayarre, roncalés y navarro de pro, ofrecía a la propaganda cinematográfica franquista el perfecto ejemplo de l buen hombre vasco-navarro y español. Si a eso le sumamos un componente místico y religioso, la humildad de los pastores del Valle del Roncal, banderas rojigualdas por doquier en la Pamplona de mediados del siglo XIX, castizos españoles en la Scala de Milán y la Virgen del Pilar... todo ello dará como resultado, *Gayarre*⁶⁴ (1959), película del director y pintor Domingo Viladomat.

El aparato franquista conseguía un modelo perfecto de españolidad en el tenor navarro con esta cinta de finales de la década de los 50. Para ello, la maquinaria cinematográfica del Caudillo no tuvo siquiera reparos en hacer cantar al *alter ego* de Julián Gayarre -un jovencísimo Alfredo Kraus- el zorrico “*El roncalés*” -más conocido con el popular nombre de “*Vasco-navarro soy...*”-. Lo curioso es que Julián Gayarre nunca cantó ese ritmo popular, pues murió 68 años antes de que Salvador Ruiz de Luna compusiera -*ex profeso* para la película-dicho “*zortziko*”⁶⁵.

El propósito de la maquinaria franquista, con la introducción de esta canción, queda perfectamente claro, con un simple vistazo a la letra de la misma:

⁶⁴ VILADOMAT, Domingo: *Gayarre* (1959), 111 min. España, Sintes Film.

⁶⁵ Del mismo modo, Alfredo Kraus también interpretará en la cinta de Viladomat otra pieza de Salvador Ruiz de Luna, que nunca fue interpretada por el genial Gayarre. En este caso, se tratará de la jota “*Por mi puerta*”, donde habla del amor que siente por una bella serrana, mientras trabaja en una forja de Lumbier.

“El Roncalés”.

*Vasco-navarro soy
del valle roncalés,
donde la primavera
por vez primera
vi florecer.
El jardín español,
de flores sin igual,
tiene entre bellas rosas
la más hermosa
que es el Roncal.
Gozosa el alma canta
y de mi garganta surge la voz
para esta tierra mía
con alegría
en el corazón,
Mi jardín no tiene igual
y entre sus bellas rosas
la más hermosa
es el Roncal.
Valle donde nací
nunca te he de olvidar,
aunque la vida lejos,
muy lejos lleve mi caminar.
Tierra donde viví,
pura como el azahar,
aunque mil años viva,
yo siempre, siempre
te he de adorar.
Hasta morir
yo te he de amar.*

La letra de la canción deja muy claro que Gayarre es vasco de Navarra y que el Valle del Roncal es la flor más hermosa de España. Un texto tan patriótico tenía que ser aprovechado por los acólitos del Caudillo, que no dudarían en “resucitar” al tenor roncalés para que este hiciera gala de sus vasquismo y españolismo: Navarra y el Roncal, un paraíso español.

El alcalde de Pamplona, en un homenaje del Orfeón Pamplonés a su hijo predilecto, afirma⁶⁶: «Como homenaje a Julián Gayarre, esta ciudad de Pamplona le agradece que al unir su noble esfuerzo al don divino de su voz, haya podido, con la gloria de su arte, pasear el triunfo por todo el mundo su doble condición de español y de navarro». El bueno del regidor pamplonés recuerda esta doble identidad de Gayarre: español y navarro, entre vítores de “¡Viva Navarra!” y “¡Viva Gayarre!” y ante el sollozo del orgulloso padre de Gayarre.

Julián, recordando al burladés Hilarión Eslava, pronuncia un emotivo discurso, que terminará con la interpretación de “El roncalés”⁶⁷: «Señores, no. Amigos todos. Un día, mi gran

⁶⁶ 1h26'27”

⁶⁷ 1h26'56”

maestro, el inolvidable don Hilarión Eslava, aquí mismo, en este mismo lugar me dijo: -La música nos acerca a Dios-. Hoy hago mías sus palabras y quiero, con una canción de nuestra tierra, acercarme a vosotros, para así poder tener la inmensa alegría de teneros aún más cerca». La música, por tanto, acerca a Dios y consigue la hermandad de todos los hijos del Señor. Estas palabras -más propias de una homilía dominical- sirven al aparato estatal para hacer ver que Gayarre no solo es buen tenor, sino también un español de convicción y un fervoroso hombre de Dios. Propaganda que se repite sistemáticamente en las producciones cinematográficas de la época.

Los guiños españoles son patentes a lo largo de toda la cinta. Cuando un joven Julián -seducido por los acordes de la banda musical- abandona su puesto como “maca” de una mercería, las banderas rojigualdas cuelgan -como orgullosos estandartes y símbolos de la patria- de los balcones de las casas de Pamplona⁶⁸. Lógicamente, la banda -situada en el exterior del consistorio pamplonés- interpretará magistralmente sus piezas, pues una enorme bandera con los colores patrios -rojo y amarillo- los acompañará y motivará en su brillante quehacer⁶⁹.

Patética resulta la escena en la que dos patriotas españoles -por su acento intentan reproducir, sin conseguirlo, lo que se supone es el habla sevillana- defienden a capa y espada a Julián Gayarre en la cafetería de la Scala⁷⁰. Lo hacen, no por la brillantez del propio Gayarre, sino porque va a ejercer como un fiel representante de la patria española en tierras transalpinas. De hecho, acuden a la pensión en la que vive Julián para comprobar las bondades del tenor roncalés y, así, ser merecedor -como buen español- de su férrea defensa⁷¹. Ahora bien, si su canto no es el más propicio para representar a la Madre Patria impedirían su actuación en Milán. Entre las “beldades” proclamadas por estos dos acérrimos defensores de la patria destaca: «*Yo soy Pedro Agüera y este es mi sobrino Manolo. Usted perdonará esta intromisión, pero es que estábamos en el Café Vicci Scala y hemos tenido una bronca. -Ozú, ¡qué bronca, señor Gayarre! -Ná, que dicen que usted no canta lo suficientemente bien como para hacerlo en la Scala. -Y mañana van a ir a la carga, ¿verdad? -Y eso no lo podemos permitir nosotros, porque usted mañana va a representar a España. Y eso amigo... De modo que ahora mismo, con todos los respetos, nos va usted a cantar algo. Y si esa gente tiene razón, usted no canta mañana. ¿Estamos? Ahora que si canta como yo creo, al primero que pite... -Se van a oír los golpes hasta en la Torre del Oro*». Razones y argumentos de gran peso los vertidos por los patriotas Pedro y Manolo.

Gayarre obtendrá el éxito en el Teatro de la Scala de Milán con su interpretación de Fernando en *La Favorita*, de Gaetano Donizetti, lo que le convertirá en el mejor tenor del mundo en ese momento. Tras su inolvidable actuación, uno de los mejores agentes teatrales le ofrece cantar en el teatro que le plazca, pero el buen Gayarre -ataviado con hábitos monacales- afirma que tiene antes que cumplir una promesa.

Este juramento conecta inexorablemente con el otro gran argumento defendido por Viladomat -y la maquinaria franquista del momento- en su película: la profunda espiritualidad y religiosidad de Gayarre. Julián marcha a Zaragoza a rendir pleitesía y agradecimiento a la Virgen del Pilar⁷². Ante la advocación mariana, engalanada con el escudo real de Navarra, Gayarre interpreta el “*Ave Maria*”, de Franz Schubert. El tenor más prestigioso del mundo será un patriota español y un católico ejemplar.

⁶⁸ 5'12”

⁶⁹ 6'25”

⁷⁰ 1h06'05”

⁷¹ 1h08'13”

⁷² 1h15'02”

El momento estelar -en cuanto a cuota religiosa- es su propia muerte... Un hombre tan devoto y piadoso asciende a los cielos, ataviado del hábito monacal con una enorme cruz e interpretando su mimada pieza, *La Favorita*⁷³. Zenit de profundo fervor y misticismo, el mejor final que pudiera idear el propio Viladomat y la propaganda franquista de la época.

Por lo demás, la película de Domingo Viladomat recrea la vida de este pastor roncalés, que se negó a pasar su vida en el Pirineo o como herrero en Lumbier. Joven mancebo que, embelesado por la música de una banda, abandonó la mercería en la que trabajaba en Pamplona. Estudió en el Orfeón Pamplonés, recibiendo la ayuda de Hilarión Eslava. De la mano de este, llegará a Madrid, donde fracasará como corista en la Zarzuela. Ayudado por una beca popular, subvencionada por sus paisanos, marchará a Italia, donde vivirá una carrera meteórica que le convertirá en el mejor tenor del momento. Debutará el 2 de enero de 1876 en la Scala de Milán, con *La Favorita*.

La película, protagonizada por Alfredo Kraus, será la mejor de las tres hechas a partir de la biografía del navarro⁷⁴. En ella también se recrean el famoso pasaje acaecido la noche del 31 de octubre de 1889, en el Teatro Real, cuando por dos veces rompió Gayarre el do de la romana de *Los pescadores de perlas*. “*¡Esto se acabó!*”, fueron las últimas palabras de quien se sabía ya enfermo⁷⁵.

La interpretación vocal de Alfredo Kraus es magnífica; no obstante, el Kraus actor deja mucho que desear, legando un personaje estereotipado, romo y nada creíble. El reparto sigue la misma tónica, pareciendo el conjunto más una estéril obra de teatro que una producción cinematográfica sobre el estelar cantante de ópera.

El propósito, no obstante, de Domingo Viladomat y del aparato cinematográfico de la época queda perfectamente satisfecho: llevar a la gran pantalla un modelo más del perfecto patriota español (vasco-navarro, en su origen; pero español, por encima de todo) y del fervoroso cristiano, que logrará el éxito mundial siendo fiel a estos principios elementales: España y Dios.

⁷³ 1h49'17”

⁷⁴ a) *La muerte del ruiseñor*, años 30, protagonizada por Pepe Romeu. b) *Gayarre*, (1959), dirigida por Domingo Viladomat e interpretada por Alfredo Kraus. c) *Romana final (Gayarre)*, (1986), dirigida por José María Forqué y protagonizada por Josep Carreras.

⁷⁵ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: “*Julián Gayarre, un mito que continúa creciendo 125 años después de su muerte*”, *ABC*, 6-01-2015.

- JOSÉ MANUEL IBAR AZPIAZU, “URTÁIN⁷⁶”.

Cuando el 21 de julio de 1992 -cuatro días antes de iniciarse los Juegos Olímpicos de Barcelona- José Manuel Ibar Azpiazu, “Urtáin”, se arrojaba desde el balcón de su casa en la calle Fermín Caballero de la capital madrileña se cerraba la compleja -con más sombras que luces- historia del hercúleo campeón vasco. España y su Caudillo buscaban desesperadamente referentes de cualquier tipo y la irrupción del guipuzcoano en el mundo del boxeo conmocionó a todo el país. El franquismo agonizaba y el país, que anhelaba desatarse de las cadenas de la dictadura, descubrió aquel muchacho -fuerte como un toro-, que era el mejor levantador vasco de piedras.

Era una fuerza de la naturaleza, un auténtico prodigio físico. Se llamaba José Manuel Ibar Azpiazu, hijo de José y Felisa, el segundo de una familia de diez hermanos. Su poderosa genética procedía de su padre: *«Mi padre era el hombre más fuerte del País Vasco. Cuando yo era chaval, sus proezas con las piedras estaban en la boca de todos. ¿Que si era más fuerte que yo? Creo que sí. Yo no he visto a nadie tan fuerte como él. Heredé su apodo, Urtáin, que era también el nombre del caserío en el que vivíamos».*

Cuenta la leyenda que su padre falleció como consecuencia de una apuesta con un grupo de amigos en un bar. Hasta quince tenían que saltar desde la barra a su pecho. José Manuel nunca quiso hablar sobre esta luctuosa anécdota. Sí se sentía muy orgulloso de sus éxitos dentro del deporte rural vasco: *«Lo más importante que he hecho es levantar una piedra cúbica de 188 kilos, doce veces en quince minutos. Desde crío me dediqué a levantar piedras siguiendo los pasos de mi padre. A los 16 años realicé mi primera exhibición como levantador de piedras en Zumaia. Levanté la piedra de 96 kilos en dos tandas de dos minutos».* Muy pronto descubriría cosas turbias detrás del mundo de las apuestas: *«Sabía que me engañaban en lo relacionado con las apuestas. Recuerdo que una vez en Munitibar habían apostado cincuenta mil pesetas. Al terminar la prueba, fui a por mi dinero y no vi un duro. Uno de los socios se había marchado con el dinero de la taquilla, otro con el de las apuestas y un tercero con el del contrario. Me quedé solo con las piedras y decidí establecerme por mi cuenta».* El mundo de las piedras se le quedaba pequeño: tenía que dar demasiadas ventajitas a sus rivales y los aficionados aportaban muy poco dinero.

A Urtáin no le gustaba el boxeo, le parecía brutal y salvaje. *«Yo solo boxeo por dinero. Si no me pagasen, no me pondría los guantes»*, repitió una y mil veces. Fue su amigo Isidro Echevarría quien le convenció para que probase suerte como boxeador. *«Yo le hablé del boxeo y le presenté a Miguel Almazor, que fue su primer entrenador -contó Echevarría-. Tardé en convencerle, pero lo conseguí.»*. El mecenas del clan fue José Lizarazu, propietario del hotel Orly, donde montó un gimnasio para que se entrenase Urtáin. Lizarazu creía que aquel levantador de piedras con una fuerza descomunal llegaría a convertirse en un nuevo Paulino Uzcudun, el mejor peso pesado de la historia del boxeo español.

Estaba a punto de echarse a rodar esa gran bola, ese auténtico “boom”, que durante años tendría en vilo a un país, ansioso de ídolos. Urtáin era una fuerza de la naturaleza, pero el plan tenía fallos: a José Manuel no le gusta nada el boxeo, no quería entrenarse y era demasiado mayor para aprender a boxear -cuando debutó en Villafranca de Ordizia tenía 25 años-.

⁷⁶ Para la realización de este apartado he consultado fuentes diversas sobre la figura de Urtáin:

- CARREÑO, Vicente, “Urtáin: el sacrificio del ídolo de la tribu”, 2 de marzo de 2016, Diario As, Madrid.
- OLID, Víctor, “Urtáin, el rey de la selva... o así”, Blog “Aquí vale todo”, 11 de agosto de 2008.
- GAN, Juli, “Urtáin”, Blog “La Basque Bondissante: Aventuras y desventuras de una vasca en tierras catalanas”, 8 de mayo de 2010.

El primer contrincante -Tony Rodri- le duró 17 segundos. Desde que *Urtáin* empezó a derrotar rivales, la atención del país se centró en él. Era un superhombre, un pegador con dinamita, sus rivales se arrodillaban uno tras otro. España descubrió a su nuevo héroe: estalló la histeria y la euforia colectiva. El rey del KO despertaba pasiones y grandes controversias: unos lo amaban; otros pensaban que todo era un gran “*tongo*”. A pesar de todo, los recintos se llenaban y se vendían las entradas a precios astronómicos. Fue un gran negocio para todos. Almazor elegía con cuidado a sus rivales: camioneros de medio pelo, boxeadores acabados... El preparador sacó pesos pesados de debajo de las piedras. El fenómeno fue arrollador: ganó 27 combates seguidos por *knock out*.

Estos serán los ingredientes esenciales de esa película-documental delirante, extraña, magnífica, una auténtica obra maestra del genial director Manuel Summers, *Urtáin, el rey de la selva... o así*⁷⁷ (1969). Es una película fascinante -no te deja indiferente- y tremendamente moderna. Su montaje es agilísimo, con mil planos por segundo -algunos absurdos y completamente incoherentes-. No obstante, el virtuosismo de Summers dará coherencia y unidad a esas múltiples imágenes de archivo. La película roza lo demencial. Incluso en su final vaticina el cruento desenlace del propio *Urtáin*⁷⁸.

La idea principal es la de contar la historia de *Urtáin*. Summers logra realizar un documental en el que el propio boxeador cuenta su historia, interpretándose a sí mismo. Pero a esta base hay que sumarle las miles de imágenes -aparentemente inconexas- que introduce Summers y los cientos de planos de gente corriente, escenas en las que el propio director corrige a sus actores, tomas falsas, planos de cámara oculta... Todo es surrealismo puro, pero el conjunto es fabuloso.

La película comienza con una profunda reflexión de *Urtáin*⁷⁹, ante un grupo de niños, sobre la condición humana: todos somos fieras y llevamos una bestia dentro. Esto sirve al director para introducir numerosas escenas de animales salvajes (leones, sobre todo), boxeadores destrozados, ejecuciones, imágenes reales de muertos... El propio *Urtáin* hace un gag con José Luis Sánchez Polack, “*Tip*⁸⁰”, en el que ejemplifican, tomando a unos ancianos como referencia, lo salvaje que resulta ser el propio ser humano. Las dotes interpretativas del campeón vasco dejan mucho que desear y rozan el ridículo, mostrando esa imagen -tan del gusto del régimen- de vasco bruto, rudo, forzado y con poca o nula inteligencia. Incluso *Urtáin* hace gala y reconoce sus pocas “*luces*⁸¹”, cuando la voz en off le cuestiona acerca del carácter animal del ser humano. Resulta patético ver al pobre *Urtáin* ante un grupo de primates intentar recordar las palabras que le tocaba decir. El absurdo es patente y refuerza la idea de tozudez del boxeador vasco. Algo que se reitera en más ocasiones⁸².

“*La violencia se ha convertido en una de las palabras clave de nuestro tiempo*”... En torno a esa máxima girará toda la primera parte de la película. Summers irá alternando imágenes de brutales agresiones en la calle, muertes de animales y personas, ancianos en geriátricos compiten con tiernos infantes, escenas de películas western, imágenes bélicas reales,

⁷⁷ SUMMERS, Manuel: *Urtáin, el rey de la selva... o así* (1969), 100 min. España, Kalender Films International S.A. - Impala S.A.

⁷⁸ Manuel Summers en la escena final de su película introduce una imagen de un periódico en el que se puede leer: “*Porque muere un pájaro, se suicida un boxeador*”. Todo una auténtica profecía la vertida por el fantástico director onubense.

⁷⁹ 2:41”

⁸⁰ 3:20”

⁸¹ 5:40”

⁸² 15:15”

culturistas... todo ello se entrelaza con gags -se puede contemplar a Urtáin disfrazado de Tarzán o del Hombre Enmascarado-. Un conjunto absurdo que, sin embargo, vale perfectamente para ejemplificar lo relatado por Summers: el ser humano, que tanto alardea de ser una especie inteligente -frente a los animales-, no es más que una auténtica bestia asesina. Especialmente paradójico es el momento en el que introduce imágenes de la bomba atómica aseverando el daño ocasionado, pero finalmente afirma -con ese disparatado y genial humor de Summers- que *«las cosas como son, se trata de una buena bomba⁸³»*.

El plano en el que un musculoso Urtáin⁸⁴ en la ducha responde a la pregunta de Summers acerca de las personas que se dedican a cultivar el espíritu y no el cuerpo resulta muy sintomático. Al bueno de José Manuel lo único que se le ocurre decir es que no le gustaría ser una persona de esas porque le erigirían una estatua y esta se llenaría de palomas... El carácter primigenio, necio y tosco de Urtáin queda cada vez más reflejado. El tópico típico del vasco bruto y bestia -tan del gusto del aparato franquista-, pero de una capacidad física increíble es patente. Esto se lleva al extremo con la inclusión de una pelea de dos tiernos niños⁸⁵ que boxean y lanzan golpes aparentemente reales, bajo la atenta y protectora mirada de “el Morrosko”.

Algunas “perlas” son lanzadas por el propio Summers⁸⁶ y vienen a incidir en la idea principal de toda la película, la del vasco como fuerza bruta colosal y carente de ingenio y conocimiento: *«No hay en el mundo ningún pueblo que dedique, como el País Vasco, un homenaje semejante a la fuerza muscular. Es decir, a la fuerza por la fuerza misma... sin adornos ni excusas. En medio de la plaza del pueblo, rodeados de un público varonil, los forzudos contrincantes saben que nada pueden esperar de nada. El bloque de piedra está limpio en el suelo y todo consiste en agarrarlo como sea y levantarlo a la altura de la cabeza. Eso es la superación de las fuerzas cotidianas. La exaltación de la masculinidad. El triunfo del poder físico»*. Atributos propios de los vascos, que se mezclan con imágenes dispares: dos carneros que chocan sus astas, *aizkolaris*, mozos que se desmayan debido al esfuerzo realizado, Urtáin compartiendo confidencias con un agente de la Benemérita... Entre los posibles méritos de nuestro campeón está la posibilidad de matar a un burro de un puñetazo⁸⁷. Una auténtica proeza...

El euskera⁸⁸ solo se escucha en la cinta a la hora de animar a una de las hermanas de Urtáin cuando levanta una piedra de gran peso o cuando el propio *Tigre de Cestona* está en pleno ejercicio de su labor como *harri-jasotzea*. Un idioma rudo para rudos, pareciera insinuar el propio Summers.

Entre las personas autorizadas que emiten su juicio positivo acerca de las prácticas boxísticas de Urtáin se encuentra la “*flor y nata*” de la sociedad franquista: la niña de los ojos del Caudillo, Marisol; futbolistas del Real Madrid como Amancio y Gento; toreros como *Palomo* Linares; o aristócratas de la talla de Jaime de Mora y Aragón.

La película finalizará con el triunfo por KO sobre el campeón español José Luis Velasco. Será, para Summers, el primer rival de entidad que se enfrentaría al *Tigre de Cestona*.

⁸³ 1h31:22”

⁸⁴ 19:05”

⁸⁵ 20:00”

⁸⁶ 24:10”

⁸⁷ 26:28”

⁸⁸ 26:58”

La prepotencia⁸⁹ y la simplicidad de *Urtáin* es apreciable en declaraciones previas a dicho combate, al afirmar que «*precisamente esta noche he estado hablando con Dios y me ha dicho que tengo pan comido, que lo puedo derribar en el tercer asalto*». Lo primigenio y *Urtáin*: sinónimos interrelacionados.

La genialidad de Summers⁹⁰ roza lo irreverente cuando una chica, tras la victoria del de Aizarnazábal sobre Velasco, cambia una imagen de San Antonio por un retrato de José Manuel. *Urtáin* elevado a la categoría de divinidad...

«*Contra la fuerza bruta, no hay remedio... Sí hay remedio: la inteligencia*⁹¹. *Esto que están presenciando ustedes es la explosión de una bomba atómica. Gracias al gigantesco esfuerzo y a la cooperación de los más eminentes científicos del mundo, su poder es altamente destructivo. La radioactividad de los materiales empleados puede destruir perfectamente cualquier tejido viviente y sus células, especialmente ataca a los glóbulos blancos de la sangre. Su uso es muy indicadora acelerar la terminación de cualquier conflicto mundial. Y, digan lo que digan, es una bomba magnífica. Las cosas como son*». La genial e irónica reflexión de Manuel Summers deja ver una gran verdad: el poder autodestructivo del ser humano, que solamente utiliza su inteligencia para destruir.

El propio *Urtáin* se acabaría autodestruyendo, tal y como ya predice el bueno de Summers al final de la cinta -en lo que viene a ser un macabro vaticinio-. Tras su triunfo en abril de 1970 ante el alemán Peter Weiland, que le otorgó el título de Campeón de Europa, *Urtáin* estaba en su zenit. Pero tras su derrota, en Londres, frente a Henry Cooper el fenómeno comienza a desmontarse. José Manuel fue un personaje excesivo, en el comer y en el beber, en el sexo, en la vida... un superdotado físicamente que pensaba que precisamente ese físico aguantaría absolutamente todo. Madrid le cambiaría, por completo: el éxito y la popularidad lo trastornaron. Su final es bien conocido.

Manuel Summers nos muestra un *Urtáin* erigido en héroe y mito de toda una sociedad, de un país... Franco vio con buenos ojos la mitificación de un personaje que se convertiría en un símbolo para todo un pueblo, pero que no dejaba de ser eso tan idóneo para su maquinaria propagandística, el vasco bruto, irracional, patriota y buen cristiano, poseedor de una fuerza descomunal, pero carente de intelecto y que solamente podría ser guiado por personas intelectualmente superiores.

Esta etiqueta básica del *Tigre de Cestona* no debe, sin embargo, ocultar este extraordinario, singular, delirante, moderno y fantástico documental del director onubense, que nos hace reflexionar acerca de la propia esencia del ser humano. El aparato censor franquista acogió excepcionalmente este film, teniendo en cuenta la imagen que se daba del genio e ídolo del momento, pero dejaba escapar una dosis de aire fresco -en cuanto a técnicas cinematográficas se refiere- y un subversivo mensaje acerca de la propia condición humana. Summers fue un auténtico genio y aquí lo demuestra de manera sobresaliente.

⁸⁹ 1h12:28”

⁹⁰ 1h29:44”

⁹¹ 1h31:22”

3. REVISIONES DE LA HISTORIA.

- AMAYA⁹².

a) El cine histórico del primer franquismo⁹³.

El cine histórico fue una de las primeras reivindicaciones del aparato propagandístico e ideológico franquista. Su intención era crear una conciencia de masa que se identificara con el ideario de los fascistas españoles.

La idea era muy clara: el último fin era justificar el nuevo régimen del Caudillo, haciendo desaparecer el siglo XIX y presentando a Franco como legítimo sucesor de los Reyes Católicos, así como todos los héroes importantes del pasado español.

Todos los films realizados en esta época cuentan con un denominador común y presentarán unos ideales y valores muy concretos que debían servir de modelo⁹⁴:

1. Sobrevaloración del héroe.
2. Reafirmación del principio de unidad de la patria.
3. Exposición selectiva y glorificada de diversas fases del pasado español.
4. Manipulación descarada de la historia.
5. Crítica de los modelos políticos democráticos.
6. La base cultural de muchas de estas películas reposaba en diversas versiones conservadoras, principalmente, del siglo XIX.

Junto a estos elementos generales, era muy importante el papel que se le concedía a las mujeres que aparecían como heroínas y representantes de los valores patrios. Esta mujer seguía el modelo de la perfecta esposa o la protectora madre y que era transmisora de los principales ideales españoles. Junto a estos elementos nacionales, algunas de sus cualidades debían ser la castidad, la abnegación, así como el profundo amor a Dios y a España.

El contramodelo, tanto a nivel general, como en el caso de la mujer, se convertía en símbolo de lo antiespañol, de lo que se había hecho mal en el pasado y había contribuido a la decadencia patria.

Este género de película histórica, que laudaban y ensalzaban el nacional catolicismo patrio, recibieron el nombre de *fazañas*. Fue un género, por lo general, de baja calidad, pero que intentaba imitar lo que se hacía en la Alemania nazi y, sobre todo, en la Italia fascista.

Todos estos elementos citados anteriormente aparecen perfectamente reflejados en *Amaya*. La idea central consistiría en mostrar al público la conexión entre el pasado y el presente, entre la Reconquista y la Guerra Civil, presentada como una nueva Reconquista.

Al igual que en la novela de Navarro Villoslada, los vascos debían salir de su aislamiento -tal como habían realizado los requetés en la Guerra Civil- y luchar contra los nuevos enemigos de España.

⁹² MARQUINA, Luis: *Amaya* (1952) España, 110 min. Producciones Cinematográficas Hudesá.

⁹³ Para la elaboración de este y los siguientes apartados sobre la película *Amaya* he tomado como referencia PRIETO ARCINIEGA, Alberto: *El franquismo en el cine: Amaya*, Universidad Autónoma de Barcelona, Dep. de Historia Antigua, en ROMERO CAMPOS, David (editor): *La historia a través del cine: Memoria e historia en la España de la posguerra*, Universidad del País Vasco.

⁹⁴ MONTERDE, J.E. y SELVA, M.: «Le film historique franquista». En *Les Cahiers de la Cinematheque*, N° 38/9, 1984, pp. 66-69.

b) Navarro Villoslada y su novela.

«Entre los godos corrompidos, los judíos avarientos y pérfidos y los árabes esforzados y entusiastas, España parece destinada a perecer; pero no será así porque todavía en un rincón de la península: protegidos por salvajes montañas y enmarañadas selvas viven los vascos [...] los destinados por Dios a levantar la santa enseña de la cruz caída a tierra en la luctuosa jornada de Guadalete⁹⁵».

Con esta cita, Arturo Campión defendía claramente la idea de que los vascos fueron el pueblo elegido por Dios para salvar a España de sus diversos enemigos (judíos, musulmanes y godos traidores). El pasado vasco se presentaba unido al de Castilla desde la Edad Media, con una separación importante en el tema de los fueros, la lengua y las costumbres.

«Cuando la falta de datos históricos (o su escasez) dejan ver grandes lagunas en esa tradición histórica de la nación, la literatura cubre el vacío acudiendo al relato mitológico y a la leyenda⁹⁶». En estas palabras, Elorza exponía las causas por las que el pasado vasco se inventó toda una tradición centrada en Aitor y su descendiente Amaya. Esta literatura intentaría crear una conciencia diferencial vasca. La invención de Aitor (padre de los vascos) tuvo una buena acogida en los círculos culturales vascos y fue la principal fuente de inspiración de la novela de Navarro Villoslada.

Este escritor, nacido en Viana, representaba al sector más conservador de la derecha católica española. Tras la pérdida de los fueros vascos, en 1869 se afilió a la tradición carlista más conservadora, que veía en la religión católica el principal instrumento que podía frenar la influencia de los intentos de revoluciones sociales que se estaban extendiendo por toda Europa.

Junto a una amplia obra periodística, su producción más sobresaliente es *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, editada en 1879, aunque anteriormente había sido publicada por capítulos, entre 1877 y 1879, en *La Ciencia Cristiana*. Las fuentes históricas en las que se basó son muy poco fiables «un compendio de tradiciones apócrifas, un híbrido de leyenda y novela histórica».

El eje central de la novela lo constituye la defensa de la unidad española que, según Navarro Villoslada, se había fraguado en la lucha contra el Islam, los residuos del paganismo y los grandes enemigos del cristianismo (fundamentalmente los judíos). La dirección de la lucha sería encabezada por García Jiménez (representante de una Baskonia cristiana y defensora de España). Posteriormente, sería elegido por el Consejo rey de los vascos y, además, se casaría con Amaya, la legítima heredera de Aitor.

En el brazaletes de oro que llevaba Amaya, que había heredado de su madre, se podía leer lo siguiente: «*El fin es el principio*», que sería interpretado como el fin de los vascos como pueblo pagano e independiente y el principio de una Baskonia cristiana que salvaría a España de sus enemigos. La unión entre godos y vascos quedaría personificada en Amaya, descendiente de Aitor por parte de su madre, llamada primero Lorea y después Paula -al ser bautizada-, y por parte de su padre, el godo Ranimiro, que era nieta del godo Chindasvinto.

A diferencia de Amaya, su tía materna, Amagoia, aparece como el último rescoldo del paganismo. Su marido Basurde era un astrólogo judío, quien -junto a su mujer- había adoptado a Asier, que después se haría llamar Eudón, cabeza visible de toda la conspiración judía que buscaba acabar con el cristianismo. Asier-Eudón era, en realidad, hijo del falso monje Pacomio, bajo cuyo disfraz se ocultaba el rabino judío Abraham Aben Hezra.

Al final de la novela, Asier-Eudón, moribundo, se convierte al cristianismo y es bautizado por Teodosio de Goñi, tras lo cual las cadenas, a las que este último estaba sujeto por voluntad papal, se rompieron milagrosamente, simbolizando el final de la penitencia que

⁹⁵ CAMPIÓN, Arturo: «*Amaya o los vascos en el siglo VIII*». En *Revista Euskera*, N°3, 1880, p. 121, cit. en CRUZ MINA, M. - NAVARRO VILLOSLADA, F.: «*Amaya o los vascos salvan España*». En *Hª Contemporánea*, N° I, 1988, pp. 145 y ss.

⁹⁶ ELORZA, A.: *Ideología del nacionalismo vasco 1876-1937*, San Sebastián, 1978, p.53.

le fue impuesta por haber asesinado a sus propios padres. Amagoya, por su parte, al verificar que sus ideales de conseguir una Baskonia pagana e independiente han fracasado se sumirá en la demencia y la locura.

c) La ópera.

Al compositor vasco, Jesús Guridi, le correspondió la confección de una ópera inspirada en la novela de Navarro Villoslada. Guridi se inspiró en el libreto de José María Arroitajáuregui basado en la novela *Amaya*. El franciscano José Arrue lo tradujo al euskara y él lo adaptó musicalmente, aunque para concluirla transcurrieran diez años. Una vez estrenada, se convirtió en la gran ópera vasca⁹⁷. La obra constaba de tres actos y un epílogo.

d) La película.

Amaya se estrenó en San Sebastián el 1 de octubre de 1952 y una semana más tarde en Barcelona, mientras que en Madrid el estreno se produjo el 11 de diciembre. La película fue declarada de interés nacional. A pesar de su discutible calidad, la película fue presentada -fuera de concurso- al XIII Festival de Venecia.

Luis Marquina, el director de la película, -hijo del poeta y dramaturgo Luis Marquina- fue una persona de clara adscripción franquista, pero que, en cierta medida, deseaba realizar un cine personal e independiente, que se saliera de los “consejos” gubernamentales. Su cine fue de tendencia conservadora y católica, pero que intentaba distanciarse del cine vulgar y oportunista de aquellos años. A pesar de lo dicho, fue el director de cabecera de CIFESA durante la década de los cuarenta.

Una cuestión importante en la película es el tesoro de Aitor. La clave de su paradero reside en el brazaete de Amaya⁹⁸. Su secreto será revelado por Teodosio en su lecho de muerte⁹⁹, que, antes de su óbito, pronunciará el tan famoso: «*Gora, reyes de Vasconia*¹⁰⁰» El mensaje que da Aitor -padre de los vascos- es que la conversión al cristianismo significaba el comienzo de una nueva fase.

Teodosio quería casarse con Amaya para ser rey de Vasconia e incluso pide ayuda y consejo a Amagoya¹⁰¹, pero Teodosio, al ver que Amaya estaba enamorada de Iñigo, instigado por Pacomio¹⁰², mata a su padre por error, ya que llevaba puesta la capa de Iñigo¹⁰³.

El primer zenit de la película llega con la arenga de Amaya¹⁰⁴ a sus compatriotas vascos:

«Esperad, sois cristianos como lo fue Paula, mi buena madre. Su sangre me une a vosotros, yo os comprendo y os quiero. Estos que invaden la península no van contra los godos... ¡Vienen a derribar la cruz de Cristo! No peligra el Imperio... ¡La religión peligra! Decidme, ancianos de mi familia, hermanos, vascos míos, ¿no ha llegado la hora de perdonar? Mientras los godos pelean contra los enemigos de la fe, olvidad vuestros

⁹⁷ ARANA, J.: *Ópera vasca en Vizcaya*, Bilbao, 1977, p.41.

⁹⁸ 19:52”

⁹⁹ 1h45:44”

¹⁰⁰ 1h46:42”

¹⁰¹ 25:53”

¹⁰² 44:35”

¹⁰³ 49:29”

¹⁰⁴ 37:44”

odios». La unidad entre godos y vascos no se consolida por el enemigo infiel, sino por la defensa de la cruz de Cristo. Un claro guiño de la propaganda franquista a la Cruzada contra los adversarios republicanos.

La otra gran escena cumbre de la película lo constituye el momento en el que las cadenas, a las que se encontraba esposado Teodosio, se rompen milagrosamente¹⁰⁵, como Testimonio de que Teodosio quedaba liberado por Dios de la cruenta penitencia impuesta por el Papa por el horrible parricidio cometido. Esta sacra liberación era la única esperanza para que Teodosio pudiera reunir a todos los vascos para liberar a Iñigo y Amaya y derrotar a los judíos amotinados en Pamplona. Todos rezan en silencio por la salvación de Baskonia, consiguiendo que Dios realizara un milagro.

Teodosio conseguirá liberar a los prisioneros, pero es herido -de manera infame- por Pacomio. El líder vasco obtendrá finalmente el perdón y podrá morir en paz. Iñigo García y Amaya encabezarán la unificación de todos los vascos, que se unirán a Pelayo para detener la invasión musulmana.

Eudón, duque de Cantabria, ostenta el poder legítimamente, pero el mal uso de este autoriza la lucha de los vascos por el restablecimiento de un gobierno justo. Esto mismo había realizado Francisco Franco, con su golpe de Estado, para arreglar la grave situación que vivían los españoles. Este levantamiento contra la autoridad concluirá con el triunfo de la causa cristiana, ya que los rebeldes -las tropas vascas comandadas por Teodosio- (al igual que los franquistas) contaba con la ayuda divina al defender una causa justa -la Santa Cruzada-.

Esta lucha de los vascos se engloba en una lucha colectiva de todos los españoles, ya que según le comenta Iñigo al obispo de Pamplona¹⁰⁶, el propio Teodomiro afirmará, tras el desastre de Guadalete que: «[...] *De sus ruinas (del Imperio Gótico) surgirán tantos reinos como cuantos caudillos haya que levanten la enseña de la cruz. Vaya formando cada uno el suyo y ensanche sus límites hasta que sus fronteras se toquen unas con otras. Y de cien reinos distintos, pero cristianos, vuelve a formarse la monarquía católica española*».

El sentimiento antijudaico es muy acusado, siendo muy apreciable en el levantamiento de la judería y encarcelamiento de los vascos cristianos¹⁰⁷. Las escenas de la cárcel recuerdan al martirio de los cristianos de numerosas películas, pues el objetivo final del film era vincular a los héroes vascos con los mártires cristianos de todas las épocas, para que, así, el público los identificara con los muertos del bando franquista, evocando el célebre lema: «*Cáidos por Dios y por España*».

El tema del paganismo está muy suavizado en la película de Marquina, pues la sociedad vasca (al igual que Amagoya), cuando se dio cuenta de su craso error en la adoración de los falsos ídolos paganos, se convierte rápidamente al cristianismo. Esta idea era muy válida al régimen, ya que todos aquellos republicanos derrotados que se quedaran en España deberían integrarse en el nacionalcatolicismo.

Por último, hay que destacar la invención del personaje Aitzburu, una especie de criado-escudero de Iñigo García, papel representado por el actor Manolo Morán, un burdo histrión que ponía su nota humorística frente a la gravedad y seriedad del resto de personajes.

¹⁰⁵ 1h34:09

¹⁰⁶ 1h05:21

¹⁰⁷ 1h09:40”

e) Reflexiones finales.

En la película se hace especial hincapié en los claros factores de cohesión entre vascos y godos: la identidad cristiana de ambos pueblos. Aunque evidentemente la unión estará motivada por la lucha contra el enemigo infiel, este conflicto con el Islam se ve como algo lejano, insistiendo más en el tema de la traición de godos y judíos, que colaboraron con el enemigo musulmán.

El antisemitismo de la película es brutal. Con sus ruines intrigas y su irracional odio por el cristianismo, los judíos se erigen en el principal enemigo de Dios. Esto explicará la brutalidad con la que actúan en la revuelta de la judería de Pamplona. Frente a ellos aparecen los magnánimos y honorables vascos cristianos, que con la ayuda de Dios y otros reinos cristianos, no solo lograrán vencer a los traidores judíos, sino que conseguirán expulsar al enemigo invasor musulmán.

Esta victoria sería comparable a la protagonizada por Franco en la Guerra Civil, pues, según él y sus acérrimos partidarios, llevó a cabo una heroica cruzada contra los enemigos de España, pero con la particularidad de que, como escribió Southworth¹⁰⁸, sus capitanes lucían una cruz que no era cristiana, sino gamada.

- LA CONQUISTA DE ALBANIA¹⁰⁹.

A partir de 1983, se iniciará un desarrollo cinematográfico que se extenderá como una auténtica fiebre por toda la geografía vasca y que generará dos grandes producciones a lo largo de ese año: *Euskadi, hora d'etat* (*Euskadi, asunto de estado*) y *Albaniaren konkista* (*La conquista de Albania*¹¹⁰).

La conquista de Albania contó, por vez primera en la historia de la cinematografía vasca, con un presupuesto que superaba los 100 millones de pesetas. Será la auténtica estrella del Festival de San Sebastián de 1983 y supondrá el espaldarazo definitivo del Gobierno Vasco a su política cinematográfica. La expectación ante la presentación del film fue tal que se llegó a retrasar la exhibición de la cinta 24 horas para que el propio *lehendakari*, Carlos Garaikoetxea, pudiera asistir a la gala de su estreno. Vendría a recrear un episodio de expansión internacional -siendo, en cierta medida, una reivindicación nacional- del Reino de Navarra.

La película fue producida por Luis Calparsoro y Ángel Amigo, iniciándose el rodaje en abril de 1983 y extendiéndose durante ocho semanas por distintos lugares de la geografía vasca y peninsular¹¹¹. La idea sobre este proyecto se iniciaría en el periodo de reclusión de Amigo en la cárcel. Allí, leería unos párrafos acerca de la Compañía Navarra y su expedición en Albania. Tanto le interesó esta secuencia de la historia que tomará como fuente documental de la misma una obra de Rubio i Lluch:

¹⁰⁸ SOUTHWORTH, H.R.: *El mito de la cruzada de Franco*, París, 1963, p. 180.

¹⁰⁹ UNGRÍA, Alfonso: *La conquista de Albania - Albaniaren konkista*, España, 1983, 122 min. Frontera Films.

¹¹⁰ He tomado como referencia para la elaboración de este apartado ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 3, 1999.

¹¹¹ Las escenas de la corte de Carlos II se rodaron en el castillo de Loarre (Huesca); la cacería, en Artikutza (Gipuzkoa); el inicio de la cinta, con la muerte de Pedro Lasaga, en la torre de Zeligüeta (Navarra); el embarque de la expedición en Mutriku (Gipuzkoa) y Albania se localizaría en las Bardenas Reales (Navarra).

«Me atraía la historia de un grupo de tipos que hacen un esfuerzo extraordinario por conquistar la dote de su jefe y va el jefe y muere en la batalla final con lo cual todo deja de tener sentido. Me atraía ese esquema dramático de ser tan lógicos, de hacer una cosa tan bien hecha y tan lógica como es una operación militar de conquista de un territorio tan lejano y que al final la consecuencia es que en sí mismo se convierte en no-objetivo¹¹²».

Ángel Amigo será el responsable del guión de la obra en colaboración con Arantxa Urretavizcaya. El mismo será ofrecido a Imanol Uribe y a Pedro Olea, pero será rechazado por ambos. Posteriormente, se contactará con Alfonso Ungría, que aceptará dirigir la película, mas con ciertas condiciones:

«El origen de esta película era un guión muy farragoso, larguísimo y muy de película histórica. En realidad, era una película que parecía un guión sobre unas figuras históricas como las que hacía el cine español en los años cincuenta, sobre Cristóbal Colón y Hernán Cortés, con unos personajes maravillosos, con la espada y tal, unos héroes que llegaban a Albania y que eran la hostia. Aquello era un horror, sinceramente, aunque le moleste a alguno. Entonces ese guión que tenían se lo ofrecieron a Uribe y Uribe salió corriendo. No quiso hacerlo. Entonces me lo dieron a mí y yo dije que me lanzaba a cualquier cosa, pero si podía controlar el asunto, es decir, si yo podía reescribir el guión¹¹³».

Ungría consigue eliminar el tono grave y solemne del guión e incorpora un conflicto dramático, que será paralelo al avance de la Compañía por tierras albanesas: el idealismo del joven Pedro de Lasaga (Chema Muñoz) se contrapondrá al desencanto y desilusión de Don Luis (Xabier Elorriaga). Ese carácter laudatorio y esa veneración que siente Pedro por su señor se irá trocando en profunda decepción y desengaño al comprobar que el magnetismo y heroicidad del infante se va evaporando y transmutándose en un carácter banal y ordinario. Asimismo, Ungría consigue perfectamente oponer los sueños caballerescos e idealistas de Pedro con la crueldad y ferocidad de la guerra: un auténtico aprendizaje vital será el que experimente Pedro de Lasaga.

Sin embargo, esa excelencia y maestría es solo un iceberg en medio de una tediosa falta de ritmo y lentitud. Durante casi una hora no pasa absolutamente nada... Tras un perfecto inicio, en el que se caracterizan magistralmente a los personajes y se describe el propósito de la expedición, la película entra en un proceso de calma tras la llegada de las tropas a Albania. Las huestes de Don Luis deambulan de un lado a otro en la búsqueda de un enemigo

¹¹² Conversación con Ángel Amigo (14-04-1992), por parte de Carlos Roldán Larreta. La historia de la expedición a Albania transcurre en la segunda mitad del siglo XIV. Tras la paz de 1365 entre Navarra y Francia, el infante don Luis, hermano del rey navarro Carlos II, contrae matrimonio con Juana de Sicilia, duquesa de Durazzo y heredera del reino de Albania. Perdida toda aspiración en suelo francés, Carlos II apoya una expedición militar que ayude a recuperar la dote de la duquesa y además consolidar la posición del reino pirenaico en otras tierras. En la primavera de 1376 emprende el viaje por el Mediterráneo la Compañía Navarra, nutrida por cuatrocientas personas con víveres y armas. Se sabe con certeza que lograron tomar Durazzo y que justamente entonces murió Don Luis. La duquesa no debió perder el tiempo y se casó con Roberto, duque de Artois. Quedó así la Compañía alejada de su país, sin jefe y sin recursos para regresar, lo que les llevó a deambular por Grecia guiados, a partir de este momento, por Urtubia y Coquerel (Pedro de Lasaga, la mano derecha de Don Luis había regresado ya a Navarra poco después de la muerte del infante), conquistando Corfú, Tebas y fundando un principado navarro en Grecia, que duraría hasta 1402. LACARRA, José María: *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975, pp. 403-405.

¹¹³ Entrevista con Alfonso Ungría (06/05/1992), por parte de Carlos Roldán Larreta. Este cineasta madrileño era de ascendencia vasca y su irrupción en el cine de Euskadi supondrá su reencuentro con sus raíces.

“invisible¹¹⁴”. Los tiempos muertos y las pausas constantes rompen el ritmo del relato una y otra vez, impidiendo que una carga de tensión dramática vaya atrapando al espectador hasta llegar al clímax final.

Tal y como era habitual en el cine producido en los primeros años de la década de los 80 del siglo XX, el contenido de la cinta será examinado con lupa por la crítica y la película será analizada e interpretada como un auténtico símil de la realidad política y social vasca del momento:

«Si a eso añadimos alegorías como el recorrido inicial de la cámara por la armadura, la búsqueda de un enemigo invisible, el paralelismo entre el caballero-ángel, la campesina albanesa que en su desesperación se inmola con la hoz, el niño que observa algo que le es ajeno, la alusión a la “guerra santa” contra los “mercenarios” o la Iglesia confiriendo el beneplácito... tenemos las claves sobre las que se han construido una reflexión política de la situación de Euskadi, hoy¹¹⁵».

Efectivamente, a lo largo de la película existen diálogos y frases que se prestan, al menos, a una posible interpretación y más en una sociedad tan sensibilizada como la vasca. Al principio de la cinta, Don Luis¹¹⁶ dice a un ingenuo Pedro que

«No te hagas ilusiones. Después de todo, solo es una armadura. Algo para hacer la guerra... Y la guerra solo es luchar y ganar.

-Es también ayudar al indefenso e imponer la justicia.

-Claro, claro...» responderá, con un tono paternal, Don Luis, ante el idealismo del inocente Pedro. También las tácticas militares que ordena Don Luis a sus huestes recordaron a un sector de la crítica a la forma de actuar de ETA¹¹⁷. Parecidas reacciones pueden causar la locura de Urtubia al no encontrar enemigos y la actitud de Don Luis, que responde a las ansias de lucha de Pedro con desesperanza: «Luchar, ¿contra quién? Nadie puede querer morir por defender esto». La matanza de campesinos por parte de Urtubia, que lleva al idealista Pedro a cuestionarse la validez de la lucha¹¹⁸:

Urtubia: «-Deja de hablar como un niño. ¿Qué te crees que es la guerra? ¿Qué te sorprende? Aquí no hay de esos caballeros que viajan a Oriente a liberar doncellas presas [...] La guerra es esto para los soldados, donde los reyes y los caballeros se lleven la gloria. ¿O es que te avergüenza, quizá, ofrecer hazañas de este tipo a esa extranjera que es ahora nuestra señora? ¡Escúchame bien! Todas las guerras son así».

¹¹⁴ El propio Ángel Amigo reconoce hoy en día fallos de ritmo en la película y recuerda conversaciones con Ungria para conseguir eliminar minutos, sobre todo, en la última parte. «Yo discutí bastante con el director. Le respeté el corte final, pero era demasiado larga [...] Yo creo que se empieza a perder Albania. Ahí creo que debía haberle metido tajos por todas las esquinas». Entrevista con Ángel Amigo (14/04/1992). La versión que se presentó en el Festival de San Sebastián era todavía más larga que la que se distribuyó posteriormente. La copia del estreno duraba unas dos horas y cuarto. Esta versión, realmente insufrible, quedó, tras cortar fundamentalmente en la parte del viaje de la Compañía por el Mediterráneo, en la copia definitiva de 113 minutos.

¹¹⁵ MIÑARRO ALBERO, Lluís: “Crítica de La conquista de Albania”, *Dirigido por*, febrero de 1984, núm. 112, pág. 69. Unsáin y Santos Zunzunegui están de acuerdo en esta apreciación en sus respectivos trabajos sobre el cine en Euskadi. Zunzunegui insiste, años después, en una comunicación leída durante unas jornadas de cine de autonomías celebradas en la Universidad de Santiago de Compostela: «[...] bien edificando ambiciosas parábolas sobre la Euskadi contemporánea en *La conquista de Albania* (1983), film que, al alimón, Ángel Amigo, como guionista y productor [...], y Alfonso Ungria, como director, intentaron describir la aventura nacionalista radical como persiguiendo un objetivo inexistente». ZUNZUNEGUI, Santos: “Del «cine basco» al «cine del País Vasco””, Memoria de Actividades, 1990-1991, Aula de Cine, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 101-108.

¹¹⁶ 11:31”

¹¹⁷ 54:29” «[...] Si encontramos tropas de importancia, hay que esquivarlas. Es mejor actuar en pequeñas escaramuzas por lugares distintos. Si atacamos y nos retiramos con rapidez, podremos dispersar y confundir al enemigo hasta que podamos presentarle batalla. Golpearemos aquí y allá antes de que puedan darse cuenta».

¹¹⁸ 1h09:34”

Además, la batalla final en la que los albaneses surgen de la niebla, que reforzará esa idea de enemigo inexistente, y en la que Pedro, ante la orgía de sangre y horror, se desprende para siempre de sus sueños de guerra¹¹⁹, refuerzan esos paralelismos y conexiones con la actualidad del País Vasco.

Los autores reconocían que la película admitía diversas lecturas, pero negaron categóricamente cualquier intencionalidad deliberada en reflejar la situación en el guión la situación social y política de Euskadi, y menos aún, una crítica deliberada a la actividad armada de ETA:

«Luego he leído que lo han interpretado como una parábola, como la inoperancia de la lucha de ETA militar. Me sorprendió una barbaridad [...] ¿Me pudo influir algún tipo de paralelismo? Posiblemente, pero realmente nunca, en ningún momento, me planteé hacer una crítica a Herri Batasuna o a ETA militar. Una vez más, decidieron por mí. [...] Ahora, forma parte, ya está incorporado a la película, o sea, que ahí está¹²⁰».

La película, concebida y apoyada como la gran apuesta del Gobierno Vasco, resultó un fracaso rotundo en su corta vida comercial. Sus ingresos en taquilla fueron irrisorios, teniendo en cuenta las grandísimas expectativas creadas¹²¹. Junto a ello, el recibimiento que le ofreció la crítica cinematográfica fue especialmente cruento. Quizá, gran parte de la culpa la tuviera la desafortunada propaganda que se hizo de la cinta, gracias a la cual el público esperaba grandes ejércitos y batallas, cuando, en realidad, era patente un predominio de una historia de tono casi intimista y nada cercano a los grandes *blockbusters* hollywoodienses¹²².

Los problemas en el ritmo son patentes a lo largo del film. No obstante, las expectativas generadas por parte de público y crítica fueron completamente atribuibles a la propaganda y la publicidad realizada por la distribuidora. La batalla de Durazzo era lo que era y esa fue la concepción realizada por Amigo y Ungría. En general, fueron muy respetuosos con la historia que sirve de base a la película. En cierta medida, la crítica fue despiadada con Alfonso Ungría y no reconoció, casi de ninguna manera, la indudable calidad de la propuesta llevada a cabo por el director madrileño.

La conquista de Albania resultará una obra imperfecta (banda sonora, desarrollo de personajes y conflictos dramáticos internos no completos...), pero que nos sugiere esa frustración y esa sensación de desencanto que experimenta el joven Pedro de Lasaga. Asistimos a una evolución de su personalidad, del idealismo de los inicios de la empresa al realismo y la decepción del Pedro del final de la obra, tras vivir una experiencia nada caballeresca ni ejemplarizante. *«Todas las guerras son asb»*, como le espetaría Urtubia. Asistimos a la desilusión del protagonista ante una empresa completamente absurda y que condicionará y cambiará su propia existencia.

¹¹⁹ 1h42:58”

¹²⁰ Conversación con Ángel Amigo (14/04/1992).

¹²¹ 31.092.223 pesetas.

¹²² *«Eso es lo que más fastidió a La conquista de Albania. Fue una equivocación, un poco del productor, de Ángel Amigo y de la distribuidora. Yo ya el título quería cambiarlo. Porque La conquista de Albania daba una imagen de película grandiosa y épica, que luego no era. Y luego esa cosa de énfasis... ¡la gran Compañía navarra! Daba una imagen que aquello parecía Ben-Hur. Y la película no trataba de eso»*, Entrevista con Alfonso Ungría (06/05/1992).

- **AKELARRE**¹²³.

*Akelarre*¹²⁴ supondrá un proyecto ambientado en la Navarra del siglo XVII e inspirado en el proceso de Zugarramurdi de 1610, que será dirigido por el director bilbaíno Pedro Olea. En este sentido, Olea afirmó que con esta película cumplía un sueño que arrastraba su memoria desde la infancia:

«Bueno, *Akelarre* nace cuando yo soy muy crío, cuando casi no sé que existe el cine, a lo largo de unos veranos con mis hermanos en un caserío. Recuerdo que un primo nuestro, paralítico, gordo y algo esperpéntico, nos juntaba a los críos alrededor del fuego y nos contaba historias de crímenes y brujas... [...] En este sentido, siempre me han interesado los orígenes de una leyenda y géneros como los de terror o cine fantástico y mi experiencia con *El bosque del lobo* quise aplicarla de nuevo a mis recuerdos de brujas vascas de infancia, averiguando cómo eran en verdad esas mujeres y cómo se origina la leyenda¹²⁵».

A pesar de los graves problemas económicos, el rodaje se inicia en Uztegi (Navarra) -dentro del mismo valle de Aráiz, donde transcurrieron los macabros acontecimientos- en julio de 1983. La obra se estrenará a principios de 1984. El presupuesto del proyecto rondó los 100 millones de pesetas¹²⁶. Para la financiación de este elevado presupuesto, la productora (Amboto Producciones), contó con el 25% del Gobierno Vasco a fondo perdido (unos 15 millones de pesetas) y con otro 25% otorgado por la cuestión de “*especial calidad*” del Ministerio de Cultura. El éxito en taquilla de *Akelarre* fue espectacular¹²⁷, siendo solo superada en taquilla, durante la década de los 80, por otras tres producciones vascas: *La muerte de Mikel*, *Tasio* y *La fuga de Segovia*.

La acción de *Akelarre* se desarrolla en un pequeño pueblo navarro que es controlado por el despiado jefe local, Don Fermín de Andueza (Walter Vidarte). Un grupo de campesinos liderado por el joven Unai (Patxi Bisquert) intenta oponerse a la tiranía de Andueza y a los enormes privilegios que este atesora. El conflicto se hará patente entre Unai y el hijo de Andueza, que desea a Garazi, joven que ama a Unai. Don Fermín, para frenar el incipiente descontento de los habitantes del pueblo y para asegurar su posición, decide, en connivencia con su consejero y el párroco del pueblo, desatar una campaña en contra de las aparentes brujas que dominan el lugar.

Esto creará una situación de histeria y terror colectivo, que destruirá la unidad popular y hará que unos acusen a los otros por miedo y pavor. Andueza se servirá de todos los medios disponibles (falsedades, engaños, chantajes...), pero, sobre todo, con la inestimable ayuda de un cruento inquisidor llegado de Castilla (magistral el papel de José Luis López Vázquez), un auténtico fanático y extremista ultracatólico. Este inquisidor se valdrá de los medios más sanguinarios para torturar y poner, de esta manera, en boca de sus víctimas las declaraciones que más interesan a la Inquisición. De esta manera, conseguirá la declaración como brujas de Garazi (Silvia Munt) y de Amunia (Mary Carrillo). *Akelarre* expondrá con perfectos detalles todos aquellos aspectos que llevan al tan manido señor feudal a asegurar su puesto utilizando el mito de las brujas contra los campesinos revolucionarios.

¹²³ Ha sido fundamental para la elaboración de este apartado el artículo de ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 3, 1999. También el artículo GALÁN, Diego: “*Simbólicas brujas*”, EL PAÍS, 9 de marzo de 1984.

¹²⁴ OLEA, Pedro: *Akelarre*, (1984), España, 92 min. Amboto P.C.

¹²⁵ LLAURADÓ, Anna: “*Pedro Olea habla de Akelarre*”, *Dirigido por...*, marzo de 1984, núm. 113, pág. 22.

¹²⁶ 94.259.200 pesetas.

¹²⁷ 91.172.760 pesetas.

Olea consigue perfectamente no caer en el tópico típico de crear una historia maniquea entre brujas y brujas abertzales vascos “*buenos y magnánimos*” frente a inquisidores y señores españoles “*malos*”. Desde el punto de vista histórico, Olea consigue un resultado excelente, sin caer en lecturas simples y partidistas. El cruel inquisidor no constituirá ni simbolizará la represión castellana sobre tierras vascas, sino que será un útil instrumento al servicio del cacique local para conseguir sus execrables propósitos. Será el propio pueblo, unas veces por miedo a Andueza, otras veces por mera codicia, el responsable de las falsas acusaciones que recaen sobre Garazi, Amunia y otras decenas de personas.

En *Akelarre* no existen brujas reales, sino solo su mito. Aunque la mayor parte de los habitantes de ese pequeño pueblo navarro del siglo XVII cree en su existencia, ellas mismas se saben inocentes. Lo que las presenta como distintas, como candidatas al martirio y al castigo, es su diferencia cultural, el respeto a sus ancestrales tradiciones, que fueron prohibidas y perseguidas por los católicos castellanos.

Pedro Olea relata magistralmente la importancia del poder del cacique local en los acontecimientos y deja bien clara la diferencia existente entre el vasco y el español -mas sin caer en el tópico de manual-. El navarro era un pueblo con orgullo que, en el momento de desarrollarse los sucesos de Zugarramurdi, era un reino que acababa de perder la independencia a principios del siglo XVI. El encuentro del inquisidor¹²⁸ con Andueza refleja esta situación perfectamente:

Inquisidor: -Quiero agradeceros, señor de Andueza, vuestro celo en la defensa de la pureza de la fe católica. Lástima que solo enviarais vuestro informe al Consejo Real.

Andueza: -Somos navarros. El Consejo Real es nuestro Órgano Supremo de Justicia.

Inquisidor: -No he querido heriros. Los hombres de esta tierra gozáis de fama por vuestra independencia, pero estoy seguro de contar con vuestra ayuda.

Andueza: -La tendréis. Podéis estar seguro. Si algo nos une a navarros y a castellanos es la fe católica. Al igual que el Rey Felipe, que también lo es de nuestro reino, por defenderla no repararemos en nada.

Inquisidor: -¿Y vos qué decís? Conozco ya la opinión de Don Fermín y la del cura-párroco... Como prior de un monasterio, que -según mis informes- goza del fervor popular entre los lugareños, algo tendréis que decir sobre el problema.

Prior: -En estas tierras siempre hemos oído hablar de brujas. Efectivamente, en los últimos tiempos los murmullos y los comentarios han aumentado.

Cura-Párroco: -Así es... Y las confesiones. No olvidéis, Fray Miguel.

Prior: -Y las confesiones también. De cualquier manera, pienso que el problema se ha exagerado. Nuestras gentes son muy particulares: conservan todavía muchas de sus viejas costumbres. Pero son buenos cristianos.

Inquisidor: -Según mis informes, no parecen serlo tanto.

Prior: -¿De qué lugar sois, licenciado?

Inquisidor: -Nací en Villaveta, una aldea burgalesa, pero cursé estudios en Alcalá.

Prior: -Son lejanas tierras. En mi juventud, pasé por Alcalá. Una ciudad brillante, de nombre árabe... si no me equivoco...

Inquisidor: -No os equivocáis.

Prior: -Los nombres de nuestros pueblos y ciudades son todos éuskaros. No tenemos conversos, como en Castilla o Aragón. Aquí no necesitamos certificados ni tribunales especiales».

La película muestra, a veces, un exceso de documentación, que, en algunos momentos, puede incidir negativamente en el propio desarrollo de la acción. De hecho, el rigor histórico de la producción es incuestionable, tal como se deriva de las numerosas entrevistas y consejos

¹²⁸ 17:48”

dados por especialistas del tema como Caro Baroja, Ortiz Osés o Florencio Idoate¹²⁹. A pesar de las críticas feroces de cierto sector del nacionalismo español más rancio hacia la erudición y la pretenciosa demagogia política de *Akelarre*, la singularidad vasca era indudable.

Una de los mayores desaciertos que la crítica ha señalado en la obra de Olea, es la notoria separación existente entre la historia narrada y el espectador. Es cierto, la historia exigía una mayor aproximación al espectador -más inmediata y comprometida- que ese sideral distanciamiento con el que Olea aborda los sucesos. No hay margen a la sugerencia, a la reflexión del público, a la improvisación del espectador... Olea, por tanto, no sugiere, sino que ofrece soluciones... y soluciones muy fáciles.

La película arranca con un ritmo lento, plano y meditabundo... Todo es demasiado evidente, no se evidencia ningún atisbo de asombro o sorpresa. La historia de amor entre Garazi y Unai es obscena por lo ingenua que es... El cenit de la película, el *akelarre* o *sabbat*, es completamente plano, raya con la mediocridad, no hay misterio, sexualidad... Cualquier bruja de pro no hubiese permanecido cinco minutos en ese lugar...

No obstante, al César lo que es del César, no se puede negar que Olea otorga mayor solidez a la película conforme va avanzando la trama. En este sentido, debe mencionarse que las escenas de la tortura que sufren Garazi y Amunia son excelsas. El tenebrismo lo inunda todo y especial responsabilidad tienen las fotografías tomadas por José Luis Alcaine. También cabe destacar el ataque de los evadidos contra la soldadesca que lleva a los detenidos al tribunal de Logroño, que será un digno episodio del mejor cine épico y de aventuras.

Por último, no queda otra que aplaudir la escena final ideada por Olea. Una Amunia, que arde en la hoguera, lanzará un desesperado *irrintzi*, que transmite todo el poder y la fuerza ancestral de un pueblo a la joven Garazi. El relevo se ha dado, toda la energía, el vigor, la influencia de una casta, de una raza, de una nación quedan salvaguardados. El desgarrado *irrintzi* con el que contesta Garazi y que sirve para atestiguar al espectador la recepción del honorable mensaje, cerrará magistralmente el fin de Olea.

Pedro Olea nos lega una crónica histórica que coincide, en gran medida, con aspectos de la realidad y que ofrece un patente carácter simbólico: un grotesco enfrentamiento entre dos mentalidades antagónicas, siendo patente el abuso de poder de una de las facciones para imponerse (aspectos que lamentablemente tienen una eterna perennidad). Y en el centro de todo -custodiando, vigilando, acechando- una Iglesia manipuladora, corrupta y ciega, que acabará con todo aquel que no profese sus dogmas sagrados.

Akelarre participó con gran dignidad en numerosos festivales, logrando su consagración plena al ser seleccionada, para representar a España, en el Festival de Berlín de 1984.

¹²⁹ «Una vez la pusieron por TVE y en un coloquio por la radio salió uno de Sevilla diciendo que era una película producida por Herri Batasuna. El que moderaba el coloquio, Juan García Atienza, -que escribe sobre judíos, que había sido guionista de cine-, en lugar de defender mi postura [...] se dedicó a decir, "pues posiblemente sea cierto, porque desde luego no existe en la historia de la brujería, -él es especialista en eso-, una historia como esta que cuenta Pedro Olea en la película". Y es mentira porque si coges el libro *Navarra y la brujería vasca en el valle de Aráiz*, está esa misma historia o muy parecida. Cambié muy poco». Entrevista con Pedro Olea, 06/06/1992.

- RONDA ESPAÑOLA¹³⁰.

La película *Ronda española*¹³¹ ofrecerá una imagen muy diferente de España, que será vista como una suma de todas las identidades regionales. *Coros y Danzas de España* se fundará en 1939, dentro de la sección femenina del movimiento franquista, y será la encargada de perpetuar y reconocer el folclore y la cultura nacional -fundamentalmente de cantos y bailes-, procurando mantener su pureza e idiosincrasia. *Ronda española* aprovechará una gira de la compañía por América para llevar la propia España a los exiliados españoles, que se vieron forzados a cruzar el charco. De esta manera, estos exiliados revivirán emociones y recuerdos con estas danzas, músicas y bailes, que rebrotarán con más fuerza su propio espíritu nacional.

La directora de la sección deja clara la intención de la compañía antes del estreno en tierras americanas¹³²: «*Advierto a la que no lo sepa que los nervios deben quedarse en el guardarropa. Nadie piense que está en el escenario de un teatro. Esto es la plaza del pueblo de cada una de vosotras. Tenéis que bailar como lo haríais allí. Eso se os pide. De este modo, quienes están ahí fuera, se creerán de nuevo en la patria. Pensad que algunos se alejaron de ella, no solo físicamente, sino de manera más grave y definitiva. Y pensad que lo que vais a comenzar, dentro de un rato, es un mensaje... En fin, bailad con todo el alma*». En estas palabras se resume perfectamente el propósito de Vajda: realizar un film de propaganda nacional, que deje claro la unidad nacional y que mueva a la reconciliación con los exiliados españoles, que tienen como nexo de unión el profundo amor a la patria.

Resulta especialmente significativo que el primer número de la función es del Grupo de San Sebastián, que danzarán un típico baile vasco, mientras en el centro ondea una bandera rojigualda, auténtico símbolo de la unidad de la patria española, incluso sendos “*irrintzis*” resuenan en el teatro, ante este estallido de furia española. Lo vasco y lo español, en perfecta sintonía¹³³.

Las chicas de *Coros y Danzas* irán representando paulatinamente diferentes bailes regionales: muñeiras, jotas aragonesas, sevillanas, isas canarias, jotas montañesas, *dantzari dantza*..., pero siempre teniendo presente la bandera española, síntesis de la unidad total en la patria gracias a la magnánima *Cruzada* llevada a cabo por el *Caudillo* de España. Esta idea quedará sintetizada a la perfección en una imagen de la película: sobre un mapa de América unas chicas, símbolo de la unidad nacional y portando distinto trajes regionales, van avanzando y entonando la canción “*Uno de enero*”¹³⁴.

En un momento dado, un religioso¹³⁵ acude a ver el espectáculo y su emoción llega al zenit cuando ve la actuación de un grupo navarro y del Roncal, que incluso le hace sentirse como si estuviese en sus montañas pirenaicas natales.

El *Otro* será un movimiento antiespañol, que concebirá esta gira como una artera maniobra del colonialismo cultural franquista. Este grupo terrorista, hondamente preocupado por el cariz de los acontecimientos y el triunfo de la sección femenina, decidirá boicotear su actuación mediante abucheos y la explosión de artefactos, que obliguen a desalojar la sala. El

¹³⁰ Consultado el libro de VIADERO CARRAL, Gabriela: *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, (2016), Marcial Pons. Para el análisis de *Ronda española* es fundamental el apartado “*España romántico/folclórica*”.

¹³¹ VAJDA, Ladislao: *Ronda española*, (1952), España, 91 min., Chamartín P.C.

¹³² 20:37”

¹³³ 22:41”

¹³⁴ 37:12”

¹³⁵ 57:46”

movimiento antiespañol hablará de la peligrosidad de esta compañía¹³⁶, pues «despertarán con su presencia cierta nube de patriotismo... [...] su éxito se basa, sobre todo, en lo sentimental. Y esto es, precisamente, lo peligroso».

Sin embargo, no serán capaces de llevar a cabo sus truculentos planes, puesto que la propia asistencia al espectáculo provocará en ellos una auténtica conversión nacional. Así, el americano de origen navarro afirmará¹³⁷, antes de iniciar el atentado: «espera, ahora va Navarra, y eso yo no me lo pierdo... Total son cinco minutos de retraso». España, la patria que nos une, consigue derrotar al enemigo, pero esta vez en territorio americano... La fuerza de la sangre nos hermana y es más poderosa que nada. La raza española ha vencido nuevamente...

Sin embargo, esta tendencia antiespañola, es simplemente una gota en un océano de vítores y alabanzas. La hermandad hispano-americana ha sido conseguida. Incluso el antiespañol arrepentido, mientras todas las chicas oran públicamente, decide regresar con su hermana y con su patria -mientras reza y se encomienda a Jesucristo-. Patria, nación, danzas, cantos y religión son los pilares que sustentan la producción de Ladislao Vajda. Franco y su propaganda cinematográfica consiguen llevar a escena una película que encaja perfectamente en sus ideales y propósitos políticos.

- ZALACAÍN EL AVENTURERO¹³⁸.

*Zalacaín el aventurero*¹³⁹, película de 1954, basada en la novela homónima de Pío Baroja, fue dirigida por Juan de Orduña. Cifesa sería la productora para la que Juan de Orduña dirigió mayor número de películas, por lo que sus destinos -en lo bueno y en lo malo- quedarían unidos en la historia de nuestra cinematografía.

En 1945 la marcha ascendente de Cifesa se vería truncada por la progresiva descapitalización que sufrió la empresa y por «sus contactos con la Alemania de Hitler» que le supusieron importantes problemas¹⁴⁰. Vicente Casanova intentaría variar el rumbo de la productora y, por ello, apostaría por grandes superproducciones históricas, que sirvieran para «fundamentar el orgullo autárquico y despechado de un régimen aislado frente a las democracias emergentes, tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial», antes que para el fortalecimiento y afianzamiento de nuestra cinematografía¹⁴¹.

Zalacaín el aventurero será una de esas películas. Dirigida por Juan de Orduña en 1954 y producida por Espejo Films, fue distribuida por Cifesa para todo el territorio nacional. Resulta muy curioso que la escogida, para fomentar ese orgullo nacional, fuera una obra de Pío Baroja, autor poco atractivo para el régimen franquista. Esta misma falta de sintonía con el aparato fascista se dio con muchos autores noventayochistas: en la década de los 50 solo

¹³⁶ 38:57”

¹³⁷ 59:15”

¹³⁸ Artículo consultado, NAVARRETE CARDERO, José Luis: “*Zalacaín el aventurero, de Juan de Orduña*”, en UTRERA, Rafael (editor) *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*, (1999), Sevilla, Serie Comunicación - Padilla Libros, Editores y Libreros.

¹³⁹ ORDUÑA, Juan de: *Zalacaín el aventurero* (1954) Madrid, 95 min., Espejo Films - Cifesa.

¹⁴⁰ BORAU, José Luis: *Voz Cifesa*, en *Diccionario del cine español*, dirigido por José Luis Borau, (1998), Madrid.

¹⁴¹ HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, (1993), Valencia.

aparecen dos adaptaciones cinematográficas de autores del 98, *Zalacaín* y *Sonatas*, de Valle-Inclán (película de Juan Antonio Bardem de 1959).

El profundo rechazo y desafección que el easotarra despertaba en las altas esferas franquistas estaba íntimamente relacionado con su falta de posicionamiento en uno u otro bando ideológico. Así lo afirma Ángel Basanta: «*Considerado por unos como un revolucionario, y, por otros, como un reaccionario, Baroja sufrió y sigue sufriendo manipulaciones y reproches partidistas, quizá porque su independencia y su irritante sinceridad incomodaba a todos*¹⁴²».

Como señala Carlos F. Heredero, en *Las huellas del tiempo* -obra ya citada-, «*el grueso de los títulos [...] se alimenta [...] de los novelistas de la posguerra, de la literatura contemporánea amparada y protegida por los vencedores de la Guerra Civil*». De ahí que sorprenda tanto la elección de la obra de Pío Baroja.

Del argumento de *Zalacaín el aventurero* no se desprende actitud ni crítica política alguna. Junto a ello, tampoco existen intenciones aviesas explícitas respecto a cuestiones sociales o políticas. Lo único que sí es apreciable son pequeños detalles, que no debieran escaparse al ojo del buen crítico. Por ejemplo, el antagonista de Zalacaín, Carlos, será el tiránico malvado de una historia ambientada en pleno conflicto carlista. Ello podría llevarnos a pensar que la elección de su nombre pudiera ser algo completamente planificado. No obstante, los nombres de los protagonistas de la novela barojiana se han respetado completamente.

Problemas con la censura.

Sin embargo, este apoliticismo no se tradujo en una producción y exhibición de la película sin contratiempos. La obra de Orduña encontraría graves y constantes problemas con la censura.

Se podría pensar que la elección de hacer una segunda versión filmica de *Zalacaín el aventurero* (tras la versión de 1929¹⁴³) no había sido para nada afortunada. Pero, a pesar de las controversias y dudas que el texto barojiano generaba, el guión de Manuel Tamayo consiguió pasar el arduo trámite de la Dirección General de Cinematografía y Teatro: obteniendo, de este modo, el necesario permiso para rodar la obra.

No obstante, el guión suscitó controversias entre los censores. En uno de estos informes de la censura podía leerse: «*la presencia de las tres mujeres y de Baroja, no creo que conduzca a nada más [...] que a complicar el asunto*». En las conclusiones finales de otro informe de los censores, apreciamos lo siguiente: «*Para evitar ulteriores inconvenientes de censura, cuidese [...] con la debida delicadeza las efusiones amorosas, suprimiendo la escena de pretendidos efectos cómicos de la monja abandonada en la carretera*¹⁴⁴». Evidentemente, esta escena sería eliminada *ipso facto* del guión. Mientras viviera un censor franquista, ninguna monja sería motivo de mofa y escarnio en una película.

A pesar de estos cambios necesarios y “*tirones de orejas*” hacia el bueno de Tamayo, la Dirección General de Cinematografía y Teatro resolvió, con fecha de 7 de julio de 1953, autorizar el rodaje de *Zalacaín el aventurero*. Sin embargo, problemas posteriores hicieron caducar este permiso y tuvo que ser pedido nuevamente. Sorprendentemente, en esta nueva solicitud aparece como título de la película *Zalacaín el aventurero* y no *Zalacaín* a secas, como fue autorizada en un primer momento.

El rodaje definitivo comenzaría el 2 de junio de 1954. En el presupuesto total previsto aparece la cantidad de seis millones de pesetas, con una aportación por parte de la

¹⁴² BASANTA, Ángel: *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*. (1987), Madrid.

¹⁴³ CAMACHO, Francisco: *Zalacaín el aventurero* (1929), España, 121 min. MGM Films España.

¹⁴⁴ Expediente de *Zalacaín el aventurero*, nº 13.014. Secretaría de Estado para la Cultura. Ministerio de Educación y Cultura.

productora de cinco millones de pesetas y de un millón por parte del Crédito Sindical. La película consiguió la etiqueta de “*interés nacional*” o clasificación “A”, logrando una subvención del 50% del coste total de su producción. Su estreno tuvo lugar el 24 de enero de 1955 en los cines madrileños *Palacio de Prensa y Roxy B*, recaudando 25.422 pesetas y siendo vista por 2654 espectadores¹⁴⁵.

Previamente, la película fue autorizada por la Junta de Clasificación y Censura -último obstáculo a sortear antes de su exhibición- únicamente para mayores de 16 años. Hubo disparidad de criterios, en este sentido. Unos calificaron la obra de «*una completa patochada, incoherente, falta de interés, pesada y poco seria [...], apta para todos los públicos*». En cambio, otros la definieron como una película «*sin transcendencia en el orden moral [...], apta para mayores de dieciséis años*¹⁴⁶».

Como conclusión a este romance de la película de Orduña con la censura, me gustaría citar un par de ejemplos que muestran, bien a las claras, la larga sombra del aparato censor. El primero ya fue abordado por Félix Fanés¹⁴⁷, con motivo de la problemática sufrida por *Zalacaín* en su estreno en Bilbao. El Gobernador Civil de Vizcaya, que tenía la manía de acudir a la función de las siete y media de la tarde, quedó negativamente sorprendido, pues, durante la exhibición de la misma, la voz euskaldún “*Iñaki*” aparecía seis veces en la película. Así que la vesánica palabra sería cortada seis veces durante su proyección en la capital bilbaína.

El segundo caso nos lo brinda la prensa de la época. La mayor crítica sufrida por la película de Orduña la llevó a cabo Miguel Ángel Astiz en su artículo “*Con esta crítica nos basta para repudiar la película*”, aparecido en *El Pensamiento Navarro*. La parte más mortífera y cruenta decía así:

«Desde que supimos que se estaba rodando en Lecumberri una parte de esta versión cinematográfica de esa novela de Baroja, esperábamos el estreno con curiosidad. Una curiosidad lógica, porque a nuestro modo de entender, no es posible una versión cinematográfica de Zalacaín el aventurero sin zaherir -y utilizamos una suave palabra- a aquellos hombres que en las guerras del pasado siglo lucharon por barrer el liberalismo que desembocó en peligro de muerte para España, del que salvamos con la drástica medida del 19 de julio.

No porque sean nuestros abuelos, sino porque defendieron lo que nosotros defendemos, y no se les puede insultar impunemente desde los planos de una versión cinematográfica de una novela de un reconocido anticarlista, que si tuvo libertad en los tiempos de libertinaje, en los que su postura estaba de moda, no debería tenerla ahora, cuando pensamos que tocando a ese punto todo debe ser distinto.

*Pedimos que se haga con Zalacaín un auténtico auto de fe*¹⁴⁸».

La polifonía en Zalacaín el aventurero.

La película respeta los tres grandes capítulos o bloques de la novela de Baroja: *La infancia de Zalacaín*, *Andanzas y correrías*, y *Las últimas aventuras*. También comparte las grandes claves argumentales sobre las que se asienta la obra barojiana: escenarios de acción (Urbía, Bayona y Estella) y la aparición de sus tres amadas.

¹⁴⁵ Base de datos del Ministerio de Educación y Cultura (Filmoteca Española, I.C.A.A.).

¹⁴⁶ Expediente de *Zalacaín el aventurero*. Citado previamente.

¹⁴⁷ FANÉS, Félix: *El cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, (1989), Valencia, págs. 322-324.

¹⁴⁸ La crítica apareció un día después del estreno de la obra en Madrid, y se trata de un recorte de prensa que llegó a manos del mismísimo Director de Cinematografía y Teatro (Joaquín Argamasilla de Alba) a través del Subsecretario de Justicia (Ricardo Oreja Elósegui), cumpliendo una disposición de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

No obstante, es patente la existencia un nivel más alto en la película que el de la propia novela. Este hecho será la multiplicidad de voces narradoras que convierte a *Zalacaín el aventurero*, película, en una obra mucho “*mas real*” que la propia novela.

En la película existen varios narradores y, por tanto, diferentes puntos de vista. Junto a ello, es claramente manifiesta una perfecta interpelación de autoría entre el propio autor de la novela, Pío Baroja, y el director de la película, Juan de Orduña.

Al inicio del film, cuando Pío y Juan se encuentran, el primero narra las extrañas e insólitas circunstancias que le llevaron a tener conocimiento de la apasionante vida y obra de Martín Zalacaín. Tomando como referencia ese encuentro, la película podría haber tenido una sucesión de hechos normal y ordinaria, tomando como referencia lo narrado por el escritor. Sin embargo, el siguiente plano de la película ya nos muestra lo que está narrando -a través de la cámara- Juan de Orduña. Será el director quien nos muestre el camino vital recorrido por el joven aventurero.

El asunto aún se tornará aún más complejo cuando entran en escena la narración polifónica de las otras tres voces de la historia: Catalina, Rosa y Linda. Finalmente, Pío Baroja se convertirá, al final de la película, en la unificación de las voces de todos los narradores.

Argumento.

La obra arranca con el encuentro entre Pío Baroja y Juan de Orduña. Será el propio novelista quien desvele al director las curiosas y sorprendentes circunstancias por las que descubrió las andanzas y hazañas del aventurero vasco Martín Zalacaín. Estas fueron omitidas deliberadamente, por el propio Baroja, en su novela homónima.

Las palabras de Pío Baroja constituirán el relato cinematográfico de Juan de Orduña. Este comenzará con la reunión de un joven Pío Baroja con las tres grandes mujeres de la vida de Martín: Catalina, Rosa y Linda. Las tres ancianas visitan cada noche la tumba de Zalacaín para poner sobre esta tres rosas frescas: una roja, otra amarilla y blanca la tercera, que simbolizarán su profundo amor y fidelidad a Martín. Cada mujer relatará a Baroja los intensos momentos compartidos con el joven.

La película se cerrará igual que comenzó: con el encuentro entre novelista y director. Tras la narración de los hechos que el espectador acaba de visionar, Baroja lee una carta remitida por el sepulturero de Zaro, Iñaki, donde les informa que, a pesar del tiempo transcurrido, las tres rosas de la tumba de Martín Zalacaín siguen frescas como el primer día.

El tópico vasco en la película.

Juan de Orduña sabe captar perfectamente todo aquello que Baroja quería plasmar con su obra: las peculiaridades, costumbres, idiosincrasias, idioma, gentes, paisajes, ciudades, fronteras y formas de entender ese mundo mítico, esa sociedad rural vasca que se encontraba en plena transformación.

Urbía, Bayona y Estella serán los tres pilares básicos de la acción de la película, que nos situarán en tres momentos radicalmente diferentes de la vida de Martín Zalacaín.

Juan de Orduña, sabedor de los recelos que despertaba esta novela barojiana en el aparato cinematográfico franquista, supo llevar a cabo -en connivencia con Manuel Tamayo- una película que supiera captar la esencia rebelde, forajida y vasca de Martín Zalacaín, pero sin sobrepasar los límites fuertemente establecidos por la tiránica censura.

- EL OTRO ÁRBOL DE GUERNICA¹⁴⁹ .

1969 suele citarse como el año en el que comienza la crisis definitiva del régimen, que lo llevará a su cadalso. Las flagrantes diferencias existentes entre gobierno -represivo- y sociedad -ansiosa de libertad- llevaban a una situación sin sentido, cuyo único final estaba claro: la muerte del franquismo.

En el País Vasco todo se acentuaba más que el resto del territorio peninsular: ETA ya había llevado a cabo sus primeras acciones bélicas importantes y, en general, una fuerte oposición al régimen se hacía patente en todos los sectores de la población vasca: obreros, estudiantes e, incluso, sector eclesiástico.

Todas estas críticas circunstancias serán perfectamente apreciables en la última película del aparato franquista, que trata de la Guerra Civil en Euskadi y, más exactamente, de una de sus más graves consecuencias: la evacuación de los niños vascos -y españoles- al extranjero durante el conflicto bélico.

*El otro árbol de Guernica*¹⁵⁰ partía de la novela homónima del escritor vizcaíno Luis de Castresana, que había recibido el Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes de 1967. El narrador contaba su experiencia autobiográfica en una «*novela de esperanza española y declaración de amor a Vizcaya*¹⁵¹» en la que había buscado «*anteponer la emoción a la técnica novelística, la vida a la ficción, el recuerdo a la inventiva, el testimonio a la imaginación*¹⁵²».

La propia iniciativa de su adaptación cinematográfica parece proceder de la propia Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo que señalaba en febrero de 1969: «*su argumento se centra en los niños vascos que, durante la Guerra Civil, fueron evacuados al extranjero. La citada novela contiene valores muy positivos que sería de trascendente interés llevar al cine, buscando así una mayor difusión del espíritu de la obra y de su eficacia política, particularmente en cuanto se refiere a la integración de españoles de diversas regiones*¹⁵³».

Los títulos de crédito iniciales señalan que la película está dedicada a los españoles de uno y otro bando. A pesar de este pretendido y zafio esfuerzo de neutralidad, la película muestra una mezquina visión franquista de la Guerra Civil, a pesar de que su acción se centre en la historia de unos niños cuyos padres la perdieron. Luis de Castresana quedó muy contento con la película y con la experiencia de seguir, muy de cerca, un rodaje cinematográfico. El único aspecto que le dejó, en cierta manera, insatisfecho se deriva de estas palabras: «*en mi novela procuré matizar la reacción de los chicos cuando reciben la noticia de que la guerra ha terminado y cuando llegan a Irún en su viaje de regreso: una reacción, sobre todo, de fidelidad a los suyos, mezcla de tristeza por haber perdido la guerra y de alegría por el retorno a la tierra natal. Estos y otros matices -el diálogo de despedida de don Gregorio y don Dámaso en el Fleury, lo que Santi piensa al cruzar el*

¹⁴⁹ Artículo básico para el análisis de esta película, FERNÁNDEZ, Joxean: “*Ocultación y mentira. La memoria cinematográfica franquista de la Guerra Civil en el País Vasco*”, en *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (2012), San Sebastián, Colección Nosferatu.

¹⁵⁰ LAZAGA, Pedro: *El otro árbol de Guernica*, (1969), España, 100 min., Pedro Masó Producciones Cinematográficas/C.B. Films.

¹⁵¹ CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*, (1983), Madrid, Prensa Española. Primera edición de 1967.

¹⁵² CASTRESANA, Luis de: *La verdad sobre El otro árbol de Guernica*, (1972), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, pág. 24.

¹⁵³ Se trata de una nota informativa sobre la posible realización cinematográfica de la novela *El otro árbol de Guernica* de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, fechada el 12 de febrero de 1969, sin firma.

*puente fronterizo, etc.- se simplificaron excesivamente en la película, que pierde, así, creo, algo de la honesta autenticidad del texto literario*¹⁵⁴».

La historia narrada es la de dos hermanos, Santiago y Begoña, que son evacuados por el Gobierno de Euskadi poco antes de que caiga Bilbao del lado nacional. Ambos son destinados a Bélgica. Santi terminará en una residencia infantil (Fleury) al no reconocer como padres al matrimonio belga que lo acoge. En el Fleury conocerá a muchos niños españoles, procedentes de distintas regiones peninsulares. Habrá tres niñas y once niños. Una niña, la catalana Montserrat, les enseñará a bailar sardana bajo un árbol, que pronto será “su” árbol, su refugio, su guarida: el otro árbol de Guernica (por su similitud con el árbol vasco). No existe ningún tipo de referencia al bombardeo, sino al árbol desde una perspectiva tradicional, foral y española. Concepción del árbol que ya había sido asumida por algunos sectores del franquismo desde la guerra¹⁵⁵.

En toda la película asistimos a un fuerte nacionalismo español. En un momento de la película, el profesor belga del instituto en el que estudia Santi recuerda a sus alumnos los tópicos más típicos acerca de los españoles (conquista de América, violencia extrema, luchas fraternales, los toros..). Santi se rebelará contra la autoridad y su falta a la verdad. Escribirá en la pizarra “¡Viva España!” y se escapará de la institución, al ritmo de una canción vasca tradicional, que se repite constantemente¹⁵⁶.

Santi se enterará en Bruselas del final de la Guerra Civil por el periódico *Le Matin*, que titula en su portada: “*Franco est maître de l’Espagne*”. Todos los niños celebrarán eufóricos el final de la guerra en un plano en el que Lazaga inserta imágenes documentales reales de la victoria franquista. No extrañará que a Castresana no le gustara esta escena, pues solo se centraba en el aspecto feliz del final de la guerra.

La novela no ofrecía la misma reacción que la película. Santi compraba un periódico, cuyo titular era: “*Termina la Guerra Civil española. Último parte de guerra del general Franco*”. Su reacción no era tan eufórica y, posteriormente, vuelve al Fleury a comunicar la noticia a sus compañeros. Uno de ellos toma el periódico y anuncia que la guerra ha terminado y que la ha ganado Franco. Otro pregunta, en su tremenda inocencia, si Franco luchaba del lado de la República o del otro. Santi le responde: «*Del otro*». Y continúa la novela: «*Y se miraban unos a otros, silenciosamente, y no se lo podían creer. No sabían muy bien qué se debatía en aquella guerra, ni por qué había estallado, ni por qué habían luchado. La política era como trabajar, como fumar, como mandar o como ir al café o a la taberna: cosa de hombres. Pero Santi y sus compañeros tenían un gran sentido de lealtad a sus parientes y amigos, y vecinos, y paisanos, y hubieran querido que ganaran los de casa. Y se hizo otra vez un gran silencio*¹⁵⁷».

Finalmente regresarán a Bilbao, en medio de una enorme emoción, que vendrá servida por planos de los paisajes más típicos de la ciudad vizcaína, así como la música del *Boga, boga*. En la novela, esta llegada aparecía algo más apagada y dejaba entrever los sentimientos encontrados de Santi: «*Cuando llegaron a Irún y bajaron del tren vieron en el andén, en la sala de espera y en la calle muchos uniformes militares y banderas y retratos de Franco y José Antonio y letreros de ‘Arriba*

¹⁵⁴ CASTRESANA, Luis de: *La verdad sobre El otro árbol de Guernica*, (1972), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, pág. 196.

¹⁵⁵ DE PABLO, Santiago: “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Guernica”, en *Igusgaiak*, nº 4, 2000, pág. 63.

¹⁵⁶ Se trata de una canción navideña, cuya letra diría “*Hator, hator, mutil etxera...*”, que se traduciría “*Ven chico, ven a casa...*”.

¹⁵⁷ CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*, (1983), Madrid, Prensa Española, pág. 199.

*España” y camisas azules. Santi experimentó una sensación de desconcierto y se metió en su desván para auscultarse y saber qué pasaba, qué pensaba, qué experimentaba*¹⁵⁸».

Los estudios realizados, hasta la actualidad, acerca del retorno de los niños evacuados a Francia y Bélgica durante la Guerra Civil no apoyan en absoluto la visión idílica y eufórica mantenida por el dúo Lazaga-Masó. Las impresiones de los niños retornados reproducen sensaciones muy negativas. Se tenía conciencia de volver a la patria, pero una patria conquistada, y retornos con unos padres derrotados, en medio de un ambiente pleno de depresión y amargura. Además, el salto cualitativo del bienestar y la excelencia en Bélgica y Francia a la precariedad y el hambre de la España de posguerra fue brutal. El “*pan negro de Franco*” quedó en la mente de muchos de los retornados como el símbolo de un regreso que no tenía ninguna similitud con la escena final de *El otro árbol de Guernica*, en la que los niños cantan felices mientras miran, a través de la ventana, los paisajes que habían dejado atrás dos años antes.

La película evita, como el resto del cine franquista, los aspectos más salvajes y oscuros de la guerra en el País Vasco. Su discurso pone las bases en el más rancio nacionalismo español -del que no estaba muy apartado el novelista Luis de Castresana-. Será la primera que la propaganda cinematográfica franquista aborde un tema de este tipo. La novela parece tratar la Guerra Civil de manera neutral, pero la película recupera, sin ningún tipo de remordimiento, la visión franquista de la misma. Ahora bien, una visión no tan entusiasta y acorde al momento crítico que vivía el régimen.

En definitiva, la Guerra Civil en el País Vasco, en la industria cinematográfica franquista, fue un tema que se abordó de manera absolutamente tangencial y sirvió, sobre todo, para reflexionar y profundizar sobre otros temas aparentemente “*más cómodos*”, que permitieron dar una legitimidad al alzamiento y, en consecuencia, al régimen. Estas películas girarán en torno a tres grandes temas: el recuerdo de la victoria en la guerra, el profundo sentimiento anticomunista y un exacerbado nacionalismo español.

¹⁵⁸ CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*, (1983), Madrid, Prensa Española, pág. 221.

4. HOLLYWOOD Y EL PAÍS VASCO.

- EL PASAJE (THE PASSAGE)¹⁵⁹.

Esta película, rodada en 1979 en los Pirineos franceses y en Niza, fue planificada por J. Lee Thomson y escrita por Bruce Nicolaysen -basada en su propia novela-. El punto de arranque del film nos presenta a Anthony Quinn, que encarna el personaje de un solitario y rudo pastor vasco, que será contratado por una organización de la resistencia antinazi con la intención de evadir a un profesor alemán y a su familia a través de los Pirineos. El padre de la familia, el profesor Bergson -interpretado por James Mason-, es un eminente científico alemán que resulta muy importante para los alemanes debido a sus conocimientos sobre armas de destrucción masiva¹⁶⁰. Un oficial de las SS, el capitán Von Berkow -interpretado magistralmente por Malcolm McDowell-, perseguirá al vasco, a Bergson y a su familia en una frenética y cruenta caza a través de los gélidos Pirineos.

La película gira en torno a tres pilares fundamentales, tres personajes perfectamente definidos y estereotipados.

- *El Vasco* -cuyo nombre no se cita en todo el film-, que es un pastor rudo, huraño, pragmático y solamente preocupado por su soledad y sus ovejas, que accederá a guiar a Bergson y a su familia por la nada despreciable cantidad de 5.000 pesetas -una cifra desorbitada para la época-. Anthony Quinn demostrará unas cualidades físicas envidiables y una determinación implacable para liquidar y eliminar a cuanto enemigo nazi se le interponga en su camino. Su única labor es dedicarse en cuerpo y alma al pastoreo, tras la reciente pérdida de su amada esposa. *El Vasco*, que al inicio de la película es reacio a aceptar la misión encomendada por la Resistencia, convertirá su duelo con Von Berkow en una cuestión personal. El rancio tópico que nos aporta Lee Thomson es el del típico montañero vasco áspero en el trato, tosco y asocial que vive aislado del mundo, pero que demostrará poseer un corazón bondadoso y defenderá -poniendo en peligro su propia vida- a Bergson y a su familia.

- El profesor Bergson encarna al científico alemán con conciencia ética y moral, que prefiere huir y poner en peligro su vida y la de sus seres queridos, antes de servir a la vesánica causa de Adolf Hitler. Es de constitución frágil y débil, demostrando un peligroso apego a su familia.

- Von Berkow es un tiránico, sanguinario, desalmado y psicopático capitán de las SS, que tomará la caza del pastor, Bergson y su familia como una revancha personal. Cumplirá a la perfección todas las cualidades negativas que se le pueden otorgar a un militar nazi. Será el antagonista perfecto para el heroico pastor vasco.

J. Lee Thomson trata un tema que prácticamente no había sido abordado por la cinematografía con anterioridad: la tragedia de los refugiados que huían de Francia con la esperanza de llegar a España y, de ahí, marchar a América. Muchos refugiados creyeron inocentemente que el régimen franquista se mantendría neutral y dejaría libre el tránsito a estos evadidos de la Francia ocupada. Lamentablemente, el estado fascista español capturaría y entregaría estos huidos a la Gestapo. Lee Thomson no llegaría a estos planteamientos políticos y presentaría una historia que juega con la desesperación y la angustia de los huidos,

¹⁵⁹ LEE THOMPSON, J: *El Pasaje (The Passage)*. 1979. 99 minutos. Reino Unido. Hendale & Passage Films Inc.

¹⁶⁰ En la película no se especifica el tipo de esas armas de destrucción masiva, pero sí se deja claro que la labor del profesor Bergson es vital para el contingente militar nazi.

mezclándola con la cruel cacería y persecución protagonizada por el demente y orate capitán de las SS.

Por último y como conclusión a lo dicho anteriormente, dos anécdotas sobre Hollywood y el imaginario vasco deben ser resaltadas.

En primer lugar, *el Vasco* es elegido por la resistencia porque es un auténtico héroe, el mejor conocedor de las montañas, que demostró su valor y determinación en la Guerra Civil española consiguiendo la salvación del enigmático Echevarría. Por tanto, se nos presenta al vasco como un auténtico filántropo, defensor de las causas justas, rudo y esquivo -pero entrañable y fiel cuando se le trata-, así como el mejor conocedor de la orografía local.

«Nazis¹⁶¹... *Ese no es un asunto mío. ¡No me importa!*

-Es algo que nos importa a todos.

-A ese hombre lo buscan. No puede cruzar la frontera como los otros; debe atravesar las montañas.

-Ese hombre, ese hombre... ¿Quién diablos es ese hombre?

-Su nombre es John Bergson y es un gran hombre. Los nazis le odian porque ha escrito la verdad sobre ellos.

-Un hombre de buenas palabras.

-No, no, no... Es algo más que palabras. Es un científico y los nazis lo utilizarán para perfeccionar sus malditas armas de guerra. Y créame, los nazis son capaces de extraer los conocimientos de cualquier hombre, sea quien sea.

-Ese hombre es muy importante, ¿eh?

-Sí.

-Y dígame, ¿por qué yo?

-Todo el mundo dice que es el que mejor conoce las montañas.

-¿Eso dicen?

-Todos sabemos lo de Echevarría. Durante la Guerra Civil, él escapó gracias a ti.

-¿Y de qué le sirvió al pobre? Lo mataron al final.»

Hollywood utilizará el mito vasco, pasándolo por su tamiz y dando una curiosa visión personal para su explotación cinematográfica. La conversación del pastor con la hija de Bergson lega a la historia del cine una enigmática visión sobre el vasco como personaje:

«Nunca había conocido a un vasco.

-¿No?

-Dicen cosas horribles sobre los vascos.

-Todo lo que dicen... es cierto. (...)

-¿Realmente son tan malos?

-¡Peores!»

¹⁶¹ 1:29”

- EL DESFILADERO DE LA MUERTE (THUNDER IN THE SUN)¹⁶².

A principios del siglo XIX, un grupo de emigrantes vasco-franceses emigran a América, huyendo de las guerras napoleónicas. Se dirigen, con sus valiosos viñedos, a California, donde tendrán la intención de comenzar una nueva vida. Debido a los peligros que acechan en tan inseguro territorio, se verán en la necesidad de contratar un guía autóctono. La relación de este con la prometida del jefe de la expedición vasca ocasionará al grupo graves problemas. La empatía y la colaboración entre todos traerá como resultado la llegada a California y el descubrimiento de “*la tierra prometida*”.

Tras este sencillo argumento de *western* típico, añadiéndole -lógicamente- los ingredientes básicos del género como indios, desierto, fuego, muertes y tiroteos, Russell Rouse deja como herencia a la historia de la cinematografía universal el film más ingenioso en el que se ha tratado la figura del vasco como personaje. Las tradiciones, según Rouse, del pueblo vasco son de tal excentricidad y esperpento que no queda claro si se deben a una total falta de investigación o son, más bien, fruto de una sesuda e ingeniosa invención tras una dura noche en los guateques hollywoodienses.

Algunas de las hipotéticas y legendarias tradiciones del pueblo vasco¹⁶³ serían las siguientes:

a) La película se inicia¹⁶⁴ con la comunicación perfecta entre los expedicionarios vascos a través del *irrintzi*¹⁶⁵. Lo que es una expresión de júbilo y felicidad, para Rouse, se transforma en un medio de comunicación excelso. La comunicación a través de este grito es completa y estos vascos pueden enviarse mensajes con sentido total a través del mismo. El *irrintzi* vasco resulta ser más útil y válido que el silbo gomero. Quizá Rouse o alguno de los productores o guionistas del film visitaran la isla canaria y confundieran ambos métodos de expresión y comunicación.

b) La curiosa costumbre vasca de casarse¹⁶⁶ por obligación, por imposición paterna o familiar, y no por amor. Además, si fallece el hombre prometido, la mujer deberá comprometerse con el pariente -del fallecido- varón más cercano.

c) El *aurresku* no es el baile típico de estos curiosos vascos, sino que estos bailarían flamenco¹⁶⁷, tocarán la guitarra, taconearán y chasquearán los dedos -a modo de castañuelas- con más arte que en la propia Feria de Abril.

d) Para los vascos de Rouse, las vides¹⁶⁸ tienen una importancia vital. Toda su vida gira en torno a la importancia de salvar esos viñedos. Hasta tal punto, que realizan el sacrificio de dosificar el agua, en el desierto, para tener siempre húmedas estas plantas. Su futuro depende de las viñas.

e) Todos los vascos van con txapela, pañuelo y chaleco con camisa. Las mujeres van con faldas con vuelo, que más nos evocan al pueblo zíngaro o gitano. De hecho, la señora

¹⁶² ROUSE, Russell: *El desfiladero de la muerte (Thunder in the sun)* (1959), 81 min, Estados Unidos, Paramount Pictures.

¹⁶³ Habla sobre las tradiciones vascas en *El desfiladero de la muerte* el blog theendfarwest.blogspot. Fecha 19 de agosto de 2014.

¹⁶⁴ 48”

¹⁶⁵ Grito tradicional vasco, estridente, sonoro y prolongado, de un solo aliento, que los pastores gustan de hacer resonar en los flancos de las montañas y que los vascos, en general, lanzan gustosos en señal de alegría.

¹⁶⁶ 20:35”

¹⁶⁷ 9:35”

¹⁶⁸ 4:19”

que adivina el futuro a través de las cartas -curiosamente de baraja española-, nos recuerda a una bruja o pitonisa de etnia gitana¹⁶⁹.

f) Otro peculiar costumbre vasca es la de llevar siempre prendidas milenarias cenizas¹⁷⁰, que son transportadas en ollas de metal, que servirán para ahuyentar los malos espíritus. Tras el incendio ocasionado por la caída de una olla con estas cenizas y la casi muerte de la protagonista (Susan Hayward), los tiempos cambiarán para nuestros intrépidos vascos, que arrojarán estas cenizas y con ellas toda una centenaria tradición.

g) Varias anécdotas estarán relacionadas con el enfrentamiento de los vascos con unos aguerridos indios de las montañas. El guía (Jeff Chandler) trata de advertir a sus amigos vascos acerca de la peligrosidad de estos salvajes¹⁷¹. Nuestros vascos muestran un valor y un carácter indómito y se muestran orgullosos de sus antepasados.

«-Bien, nos están esperando en el paso. Saben que tenemos que atravesarlo. Si intentamos pasar con los carros nos harán pedazos. La única posibilidad es dejar los carros aquí y tratar de escapar a caballo de madrugada. Así alguno podrá salvarse.

-Hay otra posibilidad... Si quiere escucharme.

-Yo siempre escucho lo que es razonable.

-Los haremos frente en las montañas, como nuestros antepasados en la batalla de Roncesvalles.

-No conocéis a los indios.

-Ni los indios conocen a los vascos.»

h) En la batalla demuestran una extraordinaria capacidad de salto¹⁷² y un extraordinario manejo del rifle. Demuestran sus extraordinarias dotes como saltadores mientras emiten unos atronadores y terroríficos *irrintzis*, que acongojan al enemigo indio. Se valen para sus saltos de los rifles, lo que vuelve a recordarnos a la isla de La Gomera y los saltos de los pastores canarios. El momento más patético es cuando Pepe (Jacques Bergerac) utiliza la cestapunta¹⁷³ para lanzar piedras contra los indios, demostrando una puntería impresionante.

i) Estos vascos no hablan euskara, sino que su idioma materno es el francés. Del mismo modo, sus nombres no son euskaldunes, sino que son españoles o franceses (Pepe, Gabriela, Philippe o André).

j) Gabriela resulta ser una experta amazona y domadora de caballos¹⁷⁴. Lo que más nos recuerda a la tradición andaluza (escuela jerezana) que a la vasca.

k) El único actor vasco (vasco-francés) será Jacques Bergerac, que interpreta a Pepe, hermano de André, jefe de la caravana vasca.

Esta producción americana -como otras muchas de la época e incluso de la actualidad- es el ejemplo más claro de absoluta falta de documentación. No solo no se informaron de las costumbres tradicionales del pueblo vasco, sino que fueron tan osados de inventarse o utilizar -a su paradójica manera- nuevas o ancestrales tradiciones vascas.

¹⁶⁹ 5:04”

¹⁷⁰ 17:10”

¹⁷¹ 55:16”

¹⁷² 1h04:11”

¹⁷³ 1h02:41”

¹⁷⁴ 3:57”

A pesar del despropósito, en cuanto a información, y de la errónea visión hollywoodiense del pueblo vasco y sus tradiciones, la película se deja ver, posee sus episodios de alta tensión (recuérdese que hay una historia de amor clandestino entre Gabriela y Lone) y viene a ser un *western* ligero y divertido.

- Y LLEGÓ EL DÍA DE LA VENGANZA (BEHOLD A PALE HORSE)¹⁷⁵.

La selección de esta película, dentro de este trabajo, se debe a una doble motivación: de un lado, a que son vascos los escenarios en los que se desarrolla gran parte del relato; de otro, a que la obra de Zinnemann supuso un claro ataque de la industria cinematográfica de Hollywood contra el régimen franquista y contra su visión totalmente partidista de la Guerra Civil, que seguía siendo utilizada como un instrumento propagandístico para consolidar el régimen.

En 1936 gran parte de la industria hollywoodiense¹⁷⁶ se pondrá del lado de la República contra el régimen de Franco. Cerca de 30 años tardaría el aparato franquista en perpetrar su venganza contra el gigante americano -en este caso, Columbia Pictures-. Aunque los que sufrieron mayor la “*venganza*” del Caudillo fueron los trabajadores españoles de esta compañía norteamericana. Todo ello en pleno auge aperturista del régimen, otorgando muchas facilidades a las producciones norteamericanas para rodar en España. En 1964, la Guerra Civil se seguía utilizando como excusa para la consolidación de la Dictadura. En este contexto, Fred Zinnemann decidió rodar *Y llegó el día de la venganza (Behold a Pale Horse)*, un film basado en la novela de Emeric Pressburger, *Killing a mouse on Sunday*. La película no se pudo estrenar en suelo patrio hasta después de la muerte de Francisco Franco y se convirtió en un auténtico mito debido a su prohibición. La película no solo fue prohibida por el régimen, sino que incluso los franquistas quisieron censurar su guión desde el primer momento. Fue tal la irascibilidad de Franco hacia esta producción de Columbia Pictures, que el régimen sancionó a dicha compañía cinematográfica norteamericana, dejándola durante años fuera del mercado de distribución en España.

Manuel Artigues¹⁷⁷ (Gregory Peck), en la propia frontera de su exilio forzado a Francia, decide regresar a España. Para él, la guerra no ha terminado. Veinte años después, un niño llamado Paco (Marletto Angeletti) acude a la ciudad francesa de Pau en busca del propio Artigues para convencer a este para que vengue la muerte de su padre a manos del despiadado y sanguinario guardia civil, el capitán Viñolas (Anthony Quinn). En San Martín (escenario ficticio y trasunto de Vitoria-Gasteiz), Viñolas utiliza la inminente muerte de la madre de Artigues para urdir una trampa y capturar a Artigues. El padre Francisco (Omar Sharif), confesor de la agnóstica madre de Artigues, sopesa cumplir la última voluntad de la moribunda y avisar a Artigues sobre el complot para apresararlo. Finalmente, el cura cumplirá su palabra dada a la anciana y avisa a Artigues. A este no le importarán las consecuencias e irá por Viñolas.

¹⁷⁵ ZINNEMANN, Fred: *Y llegó el día de la venganza (Behold a Pale Horse)* (1964) 118 min. Estados Unidos, Columbia Pictures.

¹⁷⁶ Artículo consultado: NOGALES CÁRDENAS, Pedro; PÉREZ-PORTABELLA LÓPEZ, Antonio y SUÁREZ FERNÁNDEZ, José: *Y llegó el día de la venganza. Franco contra Hollywood*, Universidad Rovira i Virgili, en CAMARERO GÓMEZ, M.Gloria y SÁNCHEZ BARBA, Francesc (aut.) V Congreso Internacional de Historia y Cine: *Escenarios del cine histórico*, (2017), págs. 1453-1467.

¹⁷⁷ Artículo muy útil para el análisis de la película: SÁNCHEZ, Francesc: *Cruzando los Pirineos*, (2019), El Inconformista Digital.

El personaje de Manuel Artigues se inspira en el rebelde maquis Francisco “Quico” Sabaté y el Capitán Viñolas viene a ser un *alter ego* del cruel y sanguinario Eduardo Quintela Bóveda, Comisario de la Policía. La película se rodó en el Pirineo navarro-francés, en la localidad de Pau, en el santuario de Lourdes y en Vitoria-Gasteiz. También aparece la imaginaria ciudad de San Martín (cuyos escenarios corresponden a los de la capital alavesa).

Entre los motivos que justifican la prohibición de la película en territorio español y las sanciones a Columbia Pictures sobresalen:

- Relaciones extramatrimoniales y, por tanto, en contra de la moral católica de Viñolas con su amante.
- Cercanía y familiaridad del propio Viñolas con la joven prostituta, propietaria del piso que ocupa la Guardia Civil para vigilar el Hospital de San Martín.
- Visión completamente negativa de la Guardia Civil, santo y seña del régimen.
- Todo ello daba una imagen mala y completamente distorsionada de España.

- MACGYVER¹⁷⁸, “EL MUNDO DE TRUMBO”.

En el sexto episodio de la primera temporada de la serie norteamericana “MacGyver”, el bueno del intrépido “manitas” tiene que ir a tierras vascas y rescatar a una afamada geóloga. Los tópicos erróneos vascos vuelven a repetirse (*El desfiladero de la muerte* dejó su sello en Hollywood).

Una voz en off relata: «Desde los Pirineos se contempla el paisaje más hermoso que puede imaginarse: plácidos bosques, ríos enfurecidos... y montañeros vascos que desde tiempos inmemoriales han estado luchando contra Francia o España. De vez en cuando, algún turista americano es capturado como rehén». La serie es de 1985 y el problema vasco y ETA tendrían amplia repercusión en Estados Unidos. Esto explicaría las luchas eternas entre aguerridos montañeros vascos contra franceses y españoles. La perla de los frecuentes secuestros en el País Vasco de turistas americanos brilla con luz propia.

MacGyver se enfrentará contra un grupo rebelde vasco que está entrenando por la mañana, ataviados de *txapela* y camiseta de tirantes. El cabecilla del grupo, así como todos aquellos que no están ejercitándose, portan el tan euskaldún chaleco (volvemos a ver las claras referencias al film de Rouse). Los rasgos de estos guerrilleros nada tienen que ver con el RH negativo y más parecen de ascendencia latinoamericana. Las condiciones del campamento rebelde vasco parecen ser más que primigenias, pues carecen de luz ni agua caliente.

MacGyver también parece dudar de la inteligencia de estos guerrilleros vascos. Así se deriva del diálogo entre cautiva y liberador:

«-¿Tiene idea de por qué me secuestraron? Mi especialidad es la geología.

-Sospecho que para esta gente debe haber poca diferencia entre un físico y un geólogo. A lo mejor querían que les fabricara una bomba atómica (Mirada de estupefacción y risas en la geóloga americana)».

Por último, estos vascos saben hacer rápel -como buenos montañeros- mientras emiten el ya tan clásico *irrintzi*.

¹⁷⁸ ZLOTOFF, Lee David: *MacGyver* (1985), Estados Unidos, CBS Television Distribution.

Los tópicos vascos¹⁷⁹ -frecuentemente erróneos- proliferan a lo largo y ancho del mundo hollywoodiense. A modo de conclusión citaré tres películas en las que sobresalen estos gazapos y errores antológicos.

El capitán intrépido (Il segno di Zorro)¹⁸⁰.

Esta película narra las aventuras de un joven navarro (Sean Flynn, hijo del conocido Errol Flynn), al que su madre le cuenta la verdadera identidad de su padre y este responde:

«Un castellano...

-Tenía 18 años, era alto y rubio. Estaba lleno de dulzura y de energía al mismo tiempo.

-Pero no era de los nuestros».

El joven lo deja claro, desde un primer momento, una cosa son los castellanos y otra muy distinta, los vascos. En una escena del film aparecen todos los tópicos vascos al mismo tiempo: concentran en un solo plano un grupo de *pelotaris*, *dantzaris*, caseríos típicamente vascos, gente tocando el *txistu* y el tamborín, así como danzas de palos o *makildantzak*. Además hay un predominio exacerbado de ropa blanca y roja: una auténtica eclosión sanferminera.

Cuando un veterano del pueblo le espeta: «-*Yá es hora de que te vea! Llevo mucho tiempo buscándote por toda Navarra*», el enérgico mozalbete le responde: «-*¡Ay! ¿Por qué no has ido a buscarme a las montañas*». La ecuación montaña igual a vasco vuelve a reiterarse.

El chico debe ir a México a buscar a su padre. Allí, se enfrenta con tres vascos -sin saberlo-. Estos compatriotas euskaldunes se darán cuenta de la procedencia del joven cuando, en su huida, suelta un peculiar irrintzi:

«-*Es un vasco* (produce un irrintzi como respuesta).

-*Es vasco, como nosotros.*

[...]-*Ningún vasco puede hacer nada que esté mal*».

Chacal (The jackal)¹⁸¹.

«-*Ellas es vasca, ¿no? Dicen que los vascos viven en la "vendetta". Cuando odian a alguien es hasta la muerte y sucede lo mismo con el amor*». Esta es la definición de los vascos en *Chacal*, protagonizada por Richard Gere y Bruce Willis.

Declan Mulqueen (Richard Gere) es un antiguo terrorista del IRA, que cuenta con la ayuda de Isabella, una ex-integrante de ETA, con la que mantuvo una relación sentimental hace años.

Según el guión, la probabilidad de que conozcas a un vasco y sea terrorista es altísima, así como que todos los terroristas del mundo se conocen, tarde o temprano, entre ellos. Un auténtico despropósito...

¹⁷⁹ STRAMBOTIC: *Tópicazos sobre los vascos en las pelis de Hollywood, de MacGyver a Chacal*, Público, Febrero de 2015.

¹⁸⁰ CAIANO, Mario: *El capitán intrépido (Il segno di Zorro)* (1963) Italia, 90 min. Coproducción Italia-España-Francia; Fidès / Mondiale C.C. / Producciones Benito Perojo.

¹⁸¹ CATON-JONES, Michael: *Chacal (The jackal)* (1997) Estados Unidos, 124 min. Universal Pictures.

El hundimiento del Titanic (Titanic)¹⁸².

Una familia vasca forma parte del viaje inaugural del célebre transatlántico. Viajan a Estados Unidos para dedicarse a cultivar vides (de modo análogo a los vasco-franceses de El desfiladero de la muerte). En un momento dado, empiezan a reproducir algo que parece ser euskara. El problema es del doblaje, pues en la versión original el euskara es correcto, aunque con acento de Iparralde.

¹⁸² NEGULESCO, Jean: El hundimiento del Titanic (Titanic) (1953) Estados Unidos, 97 min. 20th Century Fox.

CONCLUSIONES

La principal conclusión que se puede extrapolar de todo lo abordado anteriormente es que existen tantos Países Vascos como directores hayan filmado sobre él. Nada tendría que ver la visión idílica e idealista de Larruquert, Basterretxea, Caro Baroja, Champreux, Brieger o Welles, con la grotesca, cómica y absurda concepción que de lo vasco se ha dado en gran parte de los directores arropados por la industria cinematográfica hollywoodiense.

Cada época, cada movimiento, cada director, ha sabido captar y transmitir la esencia vasca con una ideología diferente, utilizándola en su propio beneficio. Serían diametralmente opuestas el enfoque de lo vasco como complemento natural y esencial de lo español que se da en películas como *Amaya*; *Gayarre*; *El capitán de Loyola* o *Ronda española*, con la percepción naturalizada, auténtica y bucólica aportada en producciones como *Navarra: Las cuatro estaciones* o *Ama Lur*.

Para recoger perfectamente las hipótesis extraídas, analizaré las mismas siguiendo la estructura que rige los cuatro grandes apartados que vertebran el trabajo (iniciando con *La imagen idealizada y folklórica del País Vasco*, siguiendo con las *Visión sobre personajes arquetípicos vascos*, continuando con las *Revisiones de la historia* y finalizando con *Hollywood y el País Vasco*):

Imagen idealizada y folklórica del País Vasco

1. Los largometrajes *Ama Lur* y *Navarra: Las cuatro estaciones*, así como los tres documentales, basados en la novela *Ramuntcho*, de Pierre Loti, realizan un retrato prácticamente idéntico y utilizando motivos visuales y metáforas muy parecidos para referirse a lo vasco. Este imaginario habla de un pueblo exótico, de origen misterioso, que canta, baila y tiene unas tradiciones ancestrales.

2. *Au Pays des Basques*; *Im Lande der Basken* y *The Land of the Basques* establecen una concepción muy superficial del País Vasco; una visión, cuyos realizadores ya traían preconcebida y que apenas varía tras la realización de las tres producciones. Sus directores se muestran fascinados por un mundo mítico, casi en peligro de extinción, pero no profundizarán en él, ni en las causas políticas, sociales o económicas que lo han llevado a tal situación. Retratarán un país congelada, como si de una foto se tratase. El guión ya fue establecido por Loti y se limitan a cumplir lo preestablecido.

3. La principal intención de *Ama Lur* será -sin ninguna duda- la defensa de la libertad del pueblo vasco. *Ama Lur* supondrá una obra transcendental para la historia del cine vasco. Y lo será, más allá de sus propias virtudes y defectos. Constituirá un auténtico proyecto movilizador -en todos los sentidos- antes, durante y después de la realización del mismo. Pero su mayor importancia radicará en que la película puso de manifiesto los símbolos propios del País Vasco. Para muchos cineastas posteriores, será necesario partir de las imágenes simbólicas de *Ama Lur* para recorrer fielmente la esencia verdadera del País Vasco. *Ama Lur* nos ofrecerá una visión total del País Vasco, centrándose básicamente en los innumerables y eternos valores de la cultura tradicional. La recuperación de la identidad vasca, que pretendía *Ama Lur*, conseguirá traducir “lo vasco” a un lenguaje cinematográfico, que estará marcado por el hecho diferencial.

4. *Ama Lur* resumirá perfectamente la obra y el pensamiento oteizano, identificando una parte esencial de la cultura vasca y ayudando al espectador a visualizar y compartir una sensibilidad cinematográfica única e irrepetible que no se encontrará en ninguna otra película vasca.

5. *Navarra: Las cuatro estaciones*. Pío Caro Baroja intentará, por su parte, con *Navarra: Las cuatro estaciones* incidir más en el documental que en el cine político a la hora de luchar - como él mismo diría- “por una Euzkadi libre”. Adoptará, para ello, una mirada más científica, más aséptica, en definitiva, más “neorrealista”. Para él, los logros artísticos no

serán tan vitales como la meticulosa filmación de la cultura popular y, de esta manera, lo que se pierde en el terreno del talento cinematográfico se gana en rigor etnográfico. Su intención queda perfectamente clara en estas palabras con las que cierra *Navarra: Las cuatro estaciones*: «[...] 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».

Visión sobre personajes arquetípicos vascos.

1. *Aguirre, la cólera de Dios*. El Lope de Aguirre de Werner Herzog y Klaus Kinski, es el más conocido; el más aclamado por la crítica... Kinski lleva al personaje a su máxima expresión artística hasta el punto que es muy complejo pensar en un Aguirre que no sea interpretado por el alemán. Es un Lope de Aguirre dominado por el conflicto, por la conspiración, por la tensión... Herzog nos presenta a Lope de Aguirre como un adalid de la lucha por cambiar las cosas, por rebelarse contra las normas impuestas (visión del primer luchador por la emancipación de América). Conflicto, locura, desesperación y soledad serían los ingredientes fundamentales que erigen la obra de Herzog. El final es dantesco y dominado por la demencia de un Kinski soberbio, que no sabe ni puede aceptar su derrota. Su ideal de fama e inmortalidad queda sometido por la muerte, la desesperación y la soledad.

2. *El Dorado*. Carlos Saura nos muestra una contenida evolución del personaje protagonizado por Omero Antonutti, que nada tiene que ver con ese carácter aterrador y demente de Klaus Kinski. Todas las decisiones del Aguirre de Saura son objeto de una profunda reflexión: el asesinato de Pedro de Ursúa, la ruptura con Felipe II, la creación del nuevo Estado... Saura nos irá legando un cambio paulatino en Aguirre: de la serenidad y la templanza de los inicios, vamos asistiendo a la irrupción de un Lope de Aguirre más tiránico, conspirador y beligerante. El final del film vuelve a unir a ambas visiones sobre el araoztarra -la de Herzog y la de Saura-: la de su completa soledad. Todos sus marañones están muertos, salvo su hija Elvira. Le ruega que no le abandone y que nunca lo deje, pero -paradójicamente- será él el que prefiera matarla antes de que, tras su captura y muerte, sea "*lecho de bellacos*". La historicidad, la reflexión, la serenidad en la toma de decisiones, el poder de seducción y, en último término, la soledad serán los pilares que sustenten la obra del genial cineasta aragonés.

3. *Oro*. Agustín Díaz Yanes nos lega un Lope de Aguirre basado en la novela de Arturo Pérez Reverte. El novelista murciano -como ya hiciera Francisco de Quevedo en su *Buscón*- nos muestra "*por su contrario la forma de bien vivir*"... El escritor de Cartagena propone dos personajes sobre los que recae el peso de la acción: Martín Dávila, soldado extremeño, adalid de la honradez y acérrimo defensor de la figura real. Un hombre fiel a la Corona, buen católico, íntegro moralmente y paladín de la patria española. Frente a él, sitúa al Alférez Gorriamendi, que viene a encarnar valores como la traición, la conspiración, la violencia, el culto al poder, la brutalidad... Un auténtico depredador, un violador, un hombre sin escrúpulos, en definitiva, un traidor al Rey, Dios y la Patria. Esta dualidad y esta confrontación entre ambos personajes queda perfectamente definida en la máxima con la que Díaz Yanes hace que Martín Dávila cierre la historia: "*Yo, Martín Dávila (...) tomo posesión de este mar-océano (...) en nombre del Emperador Carlos, Rey del Mundo y de las Tierras de España*". El soldado honorable frente al alférez corrupto; el hombre íntegro frente al traidor; el defensor de la Patria española y de la Corona Imperial frente al separatista y traidor...

4. *Lope*. La alocada visión de Lope de Aguirre, que nos ofrece el grupo LPM en su cortometraje *Lope*, vendrá a ser una recreación de la situación política actual de Euskal

Herria, tomando como referencia a Lope de Aguirre y a sus jóvenes marañones de “*gaztetxe*”, que lucharán por conseguir la independencia política y administrativa de Oñati. Con este cortometraje de corte anarquista y ácrata queda perfectamente clara la visión que cierto sector de la crítica tiene acerca de este legendario personaje. Lope de Aguirre vendría a ser un adalid y defensor de la libertad, un auténtico visionario, el primer gran luchador por la emancipación americana frente a las hordas españolas y sus fanáticos monarcas solamente preocupados por acaparar más y más poder. La historia de Lope de Aguirre sería el mejor reflejo de la situación de brutalidad que experimentan, en la actualidad, naciones sin estado como Catalunya y Euskal Herria, víctimas de un Estado opresor que las asfixia y que no permite de ninguna manera su libertad.

5. *El capitán de Loyola*. La figura del vasco como prototipo de la religiosidad, la espiritualidad y la santidad cobra tintes excepcionales con Iñigo López de Loyola. El de Azpeitia será el fiel reflejo del militar y santo que tanto gustó al aparato cinematográfico del régimen franquista. Toda esta tradición del cine nacional católico se erige sobre una base clara: las virtudes profundamente cristianas de los protagonistas y su filiación con España. Esto evoca una clara imagen del pasado católico de la nación y da forma al nuevo héroe nacional: el santo. San Ignacio de Loyola cumplirá en esta película la doble misión del perfecto adalid castellano (en clara sintonía con lo requerido por el aparato cinematográfico del Régimen): será el gallardo y audaz militar y el magnánimo santo. Con *El capitán de Loyola*, Díaz Morales, nos legará el personaje dual que la propaganda cinematográfica franquista quería imponer en el imaginario colectivo de la época: el guerrero militar -mártir por la patria- y el santo, que da la vida por servir a los demás.

6. *La monja alférez*. La finalidad de Javier Aguirre con *La monja alférez* se centra en la descripción del proceso de rebeldía de Catalina de Erauso, colocándola como una adelantada luchadora por la causa feminista. Sin embargo, la película quedó en una vana caricatura de la historia de Catalina de Erauso. No hay un profundo análisis de la problemática de nacer mujer en un mundo dominado -de forma tiránica- por los hombres. No se reflexiona sobre la “*inutilidad*” de nacer mujer en esa época y solamente significar una preocupación para sus progenitores, pues una fémica era sinónimo de una boca más que alimentar, una dote que dar y un marido que buscar. Aguirre tampoco aprovecha la problemática de la identidad sexual y homosexualidad de Catalina y el erigirse en una de las primeras mujeres transgénero de la historia.

7. *Gayarre*. Sebastián Julián Gayarre Garjón, más conocido como Julián Gayarre, roncalés y navarro de pro, ofrecía a la propaganda cinematográfica franquista el perfecto ejemplo de vasco-navarro y español. Si a eso le sumamos un componente místico y religioso, la humildad de los pastores del Valle del Roncal, banderas rojigualdas por doquier en la Pamplona de mediados del siglo XIX, castizos españoles en la Scala de Milán y la Virgen del Pilar... todo ello dará como resultado, *Gayarre*, película del director y pintor Domingo Viladomat. El aparato franquista conseguía un modelo perfecto de españolidad en el tenor navarro con esta cinta de finales de la década de los 50.

8. *Urtáin, el rey de la selva... o así*, de Manuel Summers, es una auténtica obra maestra: una película fascinante -no te deja indiferente- y tremendamente moderna. Su montaje es agilísimo, con mil planos por segundo -algunos absurdos y completamente incoherentes-. No obstante, el virtuosismo de Summers dará coherencia y unidad a esas múltiples imágenes de archivo. La película roza lo demencial. Incluso en su final vaticina el cruento desenlace del propio *Urtáin*. La idea principal es la de contar la historia de *Urtáin*. Summers logra realizar un documental en el que el propio boxeador cuenta su historia, interpretándose a sí mismo. Todo es surrealismo puro, pero el conjunto es fabuloso.

Recreaciones de la historia.

1. *Amaya*. El cine histórico fue una de las primeras reivindicaciones del aparato propagandístico e ideológico franquista. Su intención era crear una conciencia de masa que se identificara con el ideario de los fascistas españoles. La idea era muy clara: el último fin era justificar el nuevo régimen del Caudillo, haciendo desaparecer el siglo XIX y presentando a Franco como legítimo sucesor de los Reyes Católicos, así como todos los héroes importantes del pasado español. Todos estos elementos citados anteriormente aparecen perfectamente reflejados en *Amaya*. La idea central consistiría en mostrar al público la conexión entre el pasado y el presente, entre la Reconquista y la Guerra Civil, presentada como una nueva Reconquista. Al igual que en la novela de Navarro Villoslada, los vascos debían salir de su aislamiento -tal como habían realizado los requetés en la Guerra Civil- y luchar contra los nuevos enemigos de España. La unidad entre godos y vascos no se consolida por el enemigo infiel, sino por la defensa de la cruz de Cristo. Un claro guiño de la propaganda franquista a la Cruzada contra los adversarios republicanos.

2. *La conquista de Albania* resultará una obra imperfecta (banda sonora, desarrollo de personajes y conflictos dramáticos internos no completos...), pero que nos sugiere esa frustración y esa sensación de desencanto que experimenta el joven Pedro de Lasaga. Asistimos a una evolución de su personalidad, del idealismo de los inicios de la empresa al realismo y la decepción del Pedro del final de la obra, tras vivir una experiencia nada caballeresca ni ejemplarizante. Los autores reconocían que la película admitía diversas lecturas, pero negaron categóricamente cualquier intencionalidad deliberada en reflejar la situación en el guión la situación social y política de Euskadi, y menos aún, una crítica deliberada a la actividad armada de ETA.

3. *Akelarre* supondrá un proyecto ambientado en la Navarra del siglo XVII e inspirado en el proceso de Zugarramurdi de 1610, que será dirigido por el director bilbaíno Pedro Olea. Olea consigue perfectamente no caer en el tópico típico de crear una historia maniquea entre brujas y brujas abertzales vascos “buenos y magnánimos” frente a inquisidores y señores españoles “malos”. Desde el punto de vista histórico, Olea consigue un resultado excelente, sin caer en lecturas simples y partidistas. El cruel inquisidor no constituirá ni simbolizará la represión castellana sobre tierras vascas, sino que será un útil instrumento al servicio del cacique local para conseguir sus execrables propósitos. Será el propio pueblo, unas veces por miedo a Andueza, otras veces por mera codicia, el responsable de las falsas acusaciones que recaen sobre Garazi, Amunia y otras decenas de personas.

4. *Ronda Española*. La película *Ronda española* ofrecerá una imagen muy diferente de España, que será vista como una suma de todas las identidades regionales. La película aprovechará una gira de la compañía por América para llevar la propia España a los exiliados españoles, que se vieron forzados a cruzar “el charco”. De esta manera, estos exiliados revivirán emociones y recuerdos con estas danzas, músicas y bailes, que rebrotarán con más fuerza su propio espíritu nacional. El propósito de Vajda es patente: realizar un film de propaganda nacional, que deje claro la unidad nacional y que mueva a la reconciliación con los exiliados españoles, que tienen como nexo de unión el profundo amor a la patria.

5. *Zalacaín el aventurero*. Juan de Orduña sabe captar perfectamente todo aquello que Baroja quería plasmar con su obra: las peculiaridades, costumbres, idiosincrasias, idioma, gentes, paisajes, ciudades, fronteras y formas de entender ese mundo mítico, esa sociedad rural vasca que se encontraba en plena transformación. Orduña, sabedor de los recelos

que despertaba esta novela barrojana en el aparato cinematográfico franquista, supo llevar a cabo -en connivencia con Manuel Tamayo- una película que supiera captar la esencia rebelde, forajida y vasca de Martín Zalacaín, pero sin sobrepasar los límites fuertemente establecidos por la tiránica censura.

6. *El otro árbol de Guernica*. La película muestra una mezquina visión franquista de la Guerra Civil, a pesar de que su acción se centre en la historia de unos niños cuyos padres la perdieron. La película evita, como el resto del cine franquista, los aspectos más salvajes y oscuros de la guerra en el País Vasco. Su discurso pone las bases en el más rancio nacionalismo español. Será la primera que la propaganda cinematográfica franquista aborde un tema de este tipo. La novela parece tratar la Guerra Civil de manera neutral, pero la película recupera, sin ningún tipo de remordimiento, la visión franquista de la misma.

Hollywood y el País Vasco.

Hollywood utilizará el mito vasco, pasándolo por su tamiz y dando una curiosa visión personal para su explotación cinematográfica. La desinformación, los tópicos -absurdos- más clásicos, el desinterés por la verdad -en ocasiones-, lo grotesco, lo exótico, lo anecdótico y lo esperpéntico serán las notas más características de las visiones demenciales de lo vasco en películas como *El pasaje*; *El desfile de la muerte*; el capítulo de *MacGyver*, titulado “*El mundo de Trumbo*”; *El capitán intrépido*; *Chacal* o *El hundimiento del Titanic*.

BIBLIOGRAFÍA

- 1) AGUIRRE, José María: “*He visto Ama Lur...*”, *Txistulari*, nº 55, julio-septiembre de 1968.
- 2) ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2001.
- 3) APALATEGUI, U.R.: *La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homologación* (2013), Revista electrónica de teoría de la literatura comparada 9.
- 4) ARANA, J.: *Ópera vasca en Vizcaya*, Bilbao, 1977.
- 5) BARANDIARÁN, Gaizka de: “*Lo atonal en Ama Lur*”, *Txistulari*, nº 55, julio-septiembre de 1968.
- 6) BASANTA, Ángel: *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*. (1987), Madrid.
- 7) BORAU, José Luis: Voz *Cifesa*, en *Diccionario del cine español*, dirigido por José Luis Borau, (1998), Madrid.
- 8) CAMPIÓN, Arturo: «*Amaya o los vascos en el siglo VIII*». En *Revista Euskera*, Nº3, 1880, p. 121, cit. en CRUZ MINA, M. - NAVARRO VILLOSLADA, F.: «*Amaya o los vascos salvan España*». En *Hª Contemporánea*, Nº I, 1988.
- 9) CARO BAROJA, Pío: “*Cine documental y antropología*”, *Mikeldi XX Certamen*, 4 de diciembre de 1978.
- 10) CARREÑO, Vicente, “*Urtáin: el sacrificio del ídolo de la tribu*”, 2 de marzo de 2016, Diario As, Madrid.
- 11) CATALÁ, Josep María: *La puesta en imágenes* (2001), Barcelona, Paidós.
- 12) CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*, (1983), Madrid, Prensa Española. Primera edición de 1967.
- 13) CASTRESANA, Luis de: *La verdad sobre El otro árbol de Guernica*, (1972), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- 14) DE PABLO, Santiago: *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco* (2006), Madrid, Biblioteca Nueva.
- 15) DE PABLO, S. & SANDOVAL, M.T.: “*Im Lande der Basken*”, (1944): *El País Vasco visto por el cine nazi*, Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca 29.
- 16) DE PABLO, Santiago: “*¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Guernica*”, en *Igusgaiak*, nº 4, 2000.
- 17) DE PABLO, S.: *The Basque nation on-screen: cinema, nationalism and political violence* (2012), Reno, Center for Basque Studies.
- 18) ELORZA, A.: *Ideología del nacionalismo vasco 1876-1937*, San Sebastián, 1978.
- 19) FANÉS, Félix: *El cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, (1989), Valencia.
- 20) FERNÁNDEZ, Joxean: “*Ocultación y mentira. La memoria cinematográfica franquista de la Guerra Civil en el País Vasco*”, en *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (2012), San Sebastián, Colección Nosferatu.
- 21) GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método* (2007), Salamanca, Ediciones Sígueme.
- 22) GALÁN, Diego: “*Simbólicas brujas*”, EL PAÍS, 9 de marzo de 1984.
- 23) GAN, Juli, “*Urtáin*”, Blog “*La Basque Bondissante: Aventuras y desventuras de una vasca en tierras catalanas*”, 8 de mayo de 2010.
- 24) GARAGALZA, Luis: *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad* (2002), Barcelona, Anthropos Editorial.
- 25) GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: “*Julián Gayarre, un mito que continúa creciendo 125 años después de su muerte*”, ABC, 6-01-2015.

- 26) HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, (1993), Valencia.
- 27) HUMBOLDT, Wilhelm von: *Los vascos* (2006), Donostia, Herritar berri.
- 28) INSAUSTI, Mikel: *Ama Lur-Tierra Madre* (2007), Ekhe S.A. Texto y libreto incluido en la edición DVD de la película.
- 29) IZAGUIRRE, K.: *Gure zinemaren historia petrala* (1996), San Sebastián, Susa.
- 30) LACARRA, José María: *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975.
- 31) LARRAÑAGA, Koldo; CALVO, Enrique: *Lo vasco en el cine (las películas)*, Donostia-San Sebastián, Euskadi Filmategia/Filmoteca Vasca - Caja Vital Kutxa Fundazioa, 1997.
- 32) LLAURADÓ, Anna: “*Pedro Olea habla de Akelarre*”, *Dirigido por...*, marzo de 1984, núm. 113.
- 33) MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Josu: “*En busca de Ramuntcho: cineastas extranjeros en el País Vasco-Francés*”, en *Communication & Society*, (2016) Vol. 29 (3).
- 34) MARTÍNEZ, J.: *Gure (zinemaren) sor lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa* (2015), Leioa, UPV/EHU.
- 35) MIÑARRO ALBERO, Lluís: “*Crítica de La conquista de Albania*”, *Dirigido por*, febrero de 1984, núm. 112.
- 36) MONTERDE, J.E. y SELVA, M.: «*Le film historique franquista*». En *Les Cahiers de la Cinematheque*, N° 38/9, 1984.
- 37) NAVARRETE CARDERO, José Luis: “*Zalacaín el aventurero, de Juan de Orduña*”, en UTRERA, Rafael (editor) *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*, (1999), Sevilla, Serie Comunicación - Padilla Libros, Editores y Libreros.
- 38) NOGALES CÁRDENAS, Pedro; PÉREZ-PORTABELLA LÓPEZ, Antonio y SUÁREZ FERNÁNDEZ, José: *Y llegó el día de la venganza. Franco contra Hollywood*, Universidad Rovira i Virgili, en CAMARERO GÓMEZ, M.Gloria y SÁNCHEZ BARBA, Francesc (aut.) V Congreso Internacional de Historia y Cine: *Escenarios del cine histórico*, (2017).
- 39) OLID, Víctor, “*Urtáin, el rey de la selva... o así*”, Blog “*Aquí vale todo*”, 11 de agosto de 2008.
- 40) PRIETO ARCINIEGA, Alberto: *El franquismo en el cine: Amaya*, Universidad Autónoma de Barcelona, Dep. de Historia Antigua, en ROMERO CAMPOS, David (editor): *La historia a través del cine: Memoria e historia en la España de la posguerra*, Universidad del País Vasco.
- 41) ROLDÁN LARRETA, Carlos: “*Cine vasco y etnografía, un camino abandonado*” (1997), en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año n° 29, n° 70, 1997.
- 42) ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 3, 1999.
- 43) SÁNCHEZ, Francesc: “*Cruzando los Pirineos*”, (2019), El Inconformista Digital.
- 44) SILVA, Iñigo: “*¿Cine vasco, cine de Euskadi?*”, *Punto y Hora*, n° 49, 18-24 de agosto de 1977.
- 45) SOUTHWORTH, H.R.: *El mito de la cruzada de Franco*, París, 1963.
- 46) STRAMBOTIC: *Tópicazos sobre los vascos en las pelis de Hollywood, de MacGyver a Chacal*, Público, Febrero de 2015.
- 47) TORRE MURILLO, José Luis: “*Javier Aguirre: La monja alférez me obsesionaba*”, *El Diario Vasco*, 25/1/1987.
- 48) UNSÁIN, José María: *El cine y los vascos* (1985), Filmoteca Vasca - Sociedad de Estudios Vascos.

49) VIADERO CARRAL, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons, 2016.

50) ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: “*Navarra. Las cuatro estaciones de Pío Caro Baroja*” (2014), texto presentado en la Filmoteca Navarra (12 de junio de 2014).

51) ZULAIKA, Joseba: *Del Cromañón al Carnaval: los vascos como museo antropológico* (1996), Donostia, Erein.

52) ZUNZUNEGUI, Santos: “*Del «cine basco» al «cine del País Vasco»*”, Memoria de Actividades, 1990-1991, Aula de Cine, Universidad de Santiago de Compostela.

53) ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco* (1985), Diputación Foral de Vizcaya.

54) ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada plural* (2008), Barcelona, Cátedra.

PELÍCULAS

1) AGUIRRE, Javier: *La monja alférez* (1986), 114 min. España, Actual Films; Goya Producciones Cinematográficas.

2) BASTERRETXEA, Néstor y LARRUQUERT, Fernando: *Ama Lur-Tierra Madre* (1968), 103 min. Frontera Films Irún - Distribuidora Cinematográfica Ama Lur.

3) BRIEGER, Herbert: *Im Lande der Basken* (1944), 11 min. Alemania, UFA.

4) CAIANO, Mario: *El capitán intrépido (Il segno di Zorro)* (1963) Italia, 90 min. Coproducción Italia-España-Francia; Fidès / Mondiale C.C. / Producciones Benito Perojo.

5) CARO BAROJA, Pío: *Navarra: Las cuatro estaciones* (1972), 150 min. España.

6) CATON-JONES, Michael: *Chacal (The jackal)* (1997) Estados Unidos, 124 min. Universal Pictures.

7) CHAMPREUX, Maurice; FAUGERES, Jean: *Au Pays des Basques* (1930), 40 min. Francia, Gaumont Film Aubert.

8) DÍAZ MORALES, José: *El capitán de Loyola* (1949), 100 min. España, Calderón; Distribuida por Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A.; Simplex Religious Classics.

9) DÍAZ YANES, Agustín: *Oro* (2017), 103 min. España, Apache Films; Sony Picture España; Atresmedia Cine.

10) HERZOG, Werner: *Aguirre. la cólera de Dios* (1972), 94 min. RFA, Werner Herzog Filmproduktion.

11) LAZAGA, Pedro: *El otro árbol de Guernica*, (1969), España, 100 min., Pedro Masó Producciones Cinematográficas/C.B. Films.

12) LEE THOMPSON, J: *El Pasaje (The Passage)*. 1979. 99 minutos. Reino Unido. Hendale & Passage Films Inc.

13) LPM, *Lope* (2018), Oñati, LPM.

14) MARQUINA, Luis: *Amaya* (1952) España, 110 min. Producciones Cinematográficas Hudesá.

15) NEGULESCO, Jean: *El hundimiento del Titanic (Titanic)* (1953) Estados Unidos, 97 min. 20th Century Fox.

16) OLEA, Pedro: *Akelarre*, (1984), España, 92 min. Amboto P.C.

17) ORDUÑA, Juan de: *Zalacáin el aventurero* (1954) Madrid, 95 min., Espejo Films - Cifesa.

- 18) ROUSE, Russell: *El desfiladero de la muerte (Thunder in the sun)* (1959), 81 min, Estados Unidos, Paramount Pictures.
- 19) SAURA, Carlos: *El Dorado* (1988), 142 min. España, Coproducción España-Francia-Italia; Canal+; Chrysalide Film; Compañía Iberoamericana de TV; France 3 Cinema; RAI Radiotelevisione Italiana; SACIS; Televisión Española (TVE); Union Générale Cinématographique.
- 20) SUMMERS, Manuel: *Urtáin, el rey de la selva... o así* (1969), 100 min. España, Kalender Films International S.A. - Impala S.A.
- 21) UNGRÍA, Alfonso: *La conquista de Albania - Albaniaren konkista*, España, 1983, 122 min. Frontera Films.
- 22) VAJDA, Ladislao: *Ronda española*, (1952), España, 91 min., Chamartín P.C.
- 23) VILADOMAT, Domingo: *Gayarre* (1959), 111 min. España, Sintés Film.
- 24) WELLES, Orson: *The Land of the Basques* (1955), 41 min. Reino Unido, BBC.
- 25) ZINNEMANN, Fred: *Y llegó el día de la venganza (Behold a Pale Horse)* (1964) 118 min. Estados Unidos, Columbia Pictures.
- 26) ZLOTOFF, Lee David: *MacGyver* (1985), Estados Unidos, CBS Television Distribution.