

LOS VASCOS Y EL CINE EXPERIMENTAL (*)

JOSÉ MARÍA UNSAIN

Del conjunto de películas realizadas en el País Vasco, hay unas cuantas que destacan con fuerza por su carácter innovador y su calidad artística. Se trata de aquellas que habitualmente son catalogadas bajo el nombre de cine experimental o de vanguardia; aquéllas que en la búsqueda de nuevas formas expresivas se enfrentan a las normativas de lenguaje comúnmente admitidas. Si en lugar de limitar el campo de atención a las películas producidas y realizadas en Euskadi, se amplía sobre aquellas que han sido realizadas por gentes vascas fuera del país —con todo lo que esto pueda tener de auténtico y de ilusorio—, el resultado es aún más positivo.

El primer nombre que llama poderosamente la atención es el de Nemesio Manuel Sobrevila (1889-1969). Este arquitecto bilbaíno miembro de la Asociación de Artistas Vascos que, ya durante la guerra civil produjo con la colaboración del Gobierno de Euzkadi el conocido cortometraje «*Guernika*» (1937), se inició en la aventura cinematográfica en 1926 con *El sexto sentido*. Este largometraje realizado en Madrid, estaba interpretado en su mayor parte por actores no profesionales (característica común de sus películas de ficción) y entre ellos figuraba, en uno de los principales papeles, Ricardo Baroja, dando cuerpo a un estrambótico e histriónico «Doctor Kamus». Como dice Roman Gubern (1), no es ésta una película de vanguardia, a pesar de que historiadores como Juan Antonio Cabero o Fernando Méndez Leite se empeñaran en lo contrario, sino una comedia de estructura convencional. De cualquier forma, tiene la película el mérito de constituirse en sátira —nada sutil ciertamente— de algunos postulados-vanguardistas próximos a Marinetti, Epstein y Vertov, que llevados de su entusiasmo exorbitan las posibilidades de la cámara de cine en la captación de la realidad, al tiempo que ponía de manifiesto el conocimiento del cine de un Ritcheo o un Léger. Por otra parte, si bien no se trata de una película vanguardista, es cierto que funcionó como si efectivamente lo fuera, puesto que según cuenta F. Méndez Leite (2), la película sólo se proyectó en sesiones privadas y originó grandes discusiones entre los profesionales.

Idéntica suerte corrió su siguiente y más ambicioso film *Lo más español o al Hollywood madrileño* (1928). El elevado costo de producción que supuso, corrió a cargo de Sobrevila, quien además de asumir las funciones de guionista y director, realizó las maquetas —según J. Francisco Aranda, «las mejores maquetas que ha tenido el cine mudo español» (3)—, y los decorados. Desgraciadamente no se conoce la existencia de

(1) Román GUBERN, «L'avant-garde cinématographique en Espagne (1926.1930)», en *Les cahiers de la cinématheque*, nº 30-31, Eté-Automne, 1980, págs. 158-159.

(2) F. MÉNDEZ-LEITE, *Historia del cine español*, Ed. Rialp, Madrid, 1965, Vol. I, pág. 270.

(3) J. FRANCISCO ARANDA, *Luis Buñuel (Biografía crítica)*, Ed. Lumen, Barcelona, 1975, pág. 165.

ninguna copia de esta cinta y aunque las noticias transmitidas por historiadores y cronistas son enormemente elogiosas, ensalzando lo que de audaz y gigantesco tenía, no son suficientes como para hacerse una idea exacta de su valor. En líneas generales puede decirse que lo que se pretendía con esta película, formada por diversos *sketches* unidos por un nexo común, era sugerir géneros y estilos cinematográficos válidos para el desarrollo del cine español, así como ridiculizar el uso que este cine hacía del costumbrismo. Alguna precisión mayor puede obtenerse de las declaraciones del propio Sobrevila a la revista barcelonesa *Popular Film*: «No me atrevo a decir lo que mi película trata de significar. Son siete películas intercaladas en una sola. Siete buenos señores que se creen dueños del secreto cinematográfico y exponen su proyecto a un presunto capitalista. Entre los siete asuntos hay uno cubista y otro futurista. Tampoco olvido «la española» ni «el asunto de terror» (4). El diario de Bilbao, *El liberal*, publicó a su vez un artículo de Luis Prieto en el que se indicaba que una de las siete historias era una adaptación de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (5). La libertad de adaptación de esta pequeña obra teatral de Pío Baroja debió ser muy grande pues según el mismo artículo, en dicho *sketch*, el personaje principal (interpretado por Estanislao María de Aguirre el popular escritor y bohemio bilbaíno, conocido por «Sánchez»), un reo que espera la hora de ser ejecutado, pregunta por el resultado del combate Uzcedun-Harry Wills y al enterarse de la victoria del primero, se pone a bailar una danza «mezcla de Charleston, jota y auresku» que hizo reír hasta al operador, poniendo en peligro la toma. Además de Estanislao María de Aguirre, participaron como actores, Ricardo Baroja y el poeta Milicua (6). También es posible que, igualmente en calidad de actores, colaboraran, Lequerica, Arteta (¿Aurelio?) y Juan de Echevarría (7). El rodaje se realizó en los estudios Madrid Film de la capital aunque algunos exteriores parece que se localizaron en Huesca, Bilbao y Biarritz (8). La película se proyectó en privado en los laboratorios de Madrid Film y no fue nunca distribuida (9).

No terminaron ahí los infortunios, cinematográficos de Sobrevila. Empeñado en la afirmación de la individualidad creadora en un medio al que todavía no se le reconocía su potencialidad artística, volvió de nuevo al ataque, pero sus últimas películas y proyectos no parece que presentaran ya, puntos de contacto con el cine de vanguardia.

Otro bilbaíno, Sabino Antonio Micón (1890-?), debutó también en el cine en los años veinte. Abogado, crítico de cine y autor de dos libros de divulgación sobre el mismo tema (*Cómo se hacen las películas* y *Manual del cinemista*, publicados en 1929 y 1941 respectivamente), realizó a lo largo de su vida diversos largometrajes y una gran cantidad de cortos entre los que se pueden destacar *Costa vasca* (1940) y *El valle del Roncal* (1941). En lo que nos concierne sólo interesa el cortometraje *Historia de un duro*, realizado en 1928. Junto a *Lo más español o al Hollywood madrileño* forma parte de las escasas manifestaciones del cine experimental español anteriores a la guerra civil, y al igual que ocurre con aquella, tampoco se conoce la existencia de copia alguna. Se relatan en la película de Micón los avatares de una moneda que pasa de mano en mano, con la particularidad de que en ningún momento se llegan a ver rostros

(4) *Popular Film*, n° 58, 8 Septiembre 1927.

(5) *El liberal*, 31 Julio 1927.

(6) Dede, «Al Hollywood madrileño», en *La Pantalla*, 9 Diciembre 1927, Año 1, n° 4.

(7) *El Liberal*, Bilbao, 16 Julio 1927, pág. 4.

(8) *Popular Film*, n° 58, 8 Septiembre 1927.

(9) Román GUBERN, *op. cit.*, pág. 160.

humanos. Como posibles antecedentes o fuentes de inspiración Gubern señala, en lo literario, *Aventuras de una peseta* (1923) del humorista Julio Camba y en lo cinematográfico, *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926) de Berthold Viertel, película realizada sobre un guión de Béla Balazs, que a su vez adaptaba el cuento de Tolstoi, *El cupón falsificado* (10).

Fuera del terreno de la realización ha de tenerse en cuenta el trabajo como guionista de Juan Larrea (Bilbao, 1895-Córdoba, Argentina, 1980). Este escritor, miembro de la generación del 27, colaboró con Luis Buñuel y Luis Alcoriza en el guión de *Los olvidados* (1950). Con anterioridad realizó junto con Buñuel un guión surrealista titulado *Ilegible, hijo de flauta* en 1948, adaptando una novela que el escritor había dejado inacabada tiempo atrás. Dificultades económicas impidieron la materialización del proyecto, y aunque Buñuel y Larrea lo retornaron en otras dos ocasiones, no se consiguió llevar a cabo (11). Por otra parte tampoco puede olvidarse que el tema del ojo seccionado por una navaja de afeitar, utilizado por Buñuel-Dalí en *Un chien andalou* (1929), dando lugar a uno de los planos más célebres de la historia del cine, apareció por primera vez en un poema de Larrea de 1919, para repetirse posteriormente en Hinojosa, Lorca, Maruja Mallo, Dalí, Espinosa, etc. (12).

Como autor de un guión surrealista merece ser mencionado el malogrado artista Nicolás Lecuona (Villafranca de Ordicia, 1913-Frúniz, 1937). Su *Primer guión para las cosas solas*, que según Adelina Moya (13) debió ser realizado entre 1934 y 1935, fue como puede comprobarse en sus escritos tan sólo uno de sus proyectos (14). La influencia del cine se aprecia además en su magnífica obra fotográfica, donde el peso del expresionismo alemán, la vanguardia soviética y el surrealismo se observa con nitidez. Para Lecuona el cine era «el mayor propagador de la energía, de la belleza, de la fantasía» (15). Según relata su hermano Pedro, el año 36 llegó a conseguir una pequeña cámara tomavistas pero no pudo utilizarla por falta de película.

Tras las aportaciones de Larrea y Lecuona hay que desplazarse a los años sesenta para encontrar trabajos de interés. Buena parte de los que en dicha década toman contacto con el cine experimental, procederán, al igual que ocurre a nivel internacional, del campo de las artes plásticas y de la música.

El pintor vizcaíno Ramón de Vargas (Guecho, 1934), comienza a utilizar el medio fílmico con una intención experimental en 1960, realizando en París el cortometraje *Filme vertical (Les quatre saisons)* y el largo *Le rebout*. También en París realiza al año siguiente el largo *93 rue de la Glacière* y el corto *La cara y la cruz*. Ya en Guecho, realiza el corto *Canción agria* (1962) pintado sobre celuloide y música electrónica compuesta por él mismo. *Atentado a un filme convencional* (1962-1982), película de 90 minutos reducidos a 7 en su versión final, juega con el concepto de *atentado* contra una obra ya existente. *La derrota de Samotracia* (1982), por último, es un film de «duración indefinida» que se proyecta sobre una escultura blanca de poliéster.

También en 1960, con *Tiempo 2*, Javier Aguirre (San Sebastián, 1935), inicia su prolífica andadura en el corto experimental, consiguiendo hacerla compatible con la

(10) Román GUBERN, *op. cit.*, pág. 158.

(11) J. FRANCISCO ARANDA, *op. cit.*, págs. 195-198. El guión se transcribe íntegramente en dicho libro.

(12) J. FRANCISCO ARANDA, *op. cit.*, pág. 102.

(13) Adelina MOYA, *Nicolas de Lekuona (Obra fotográfica)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, págs. 83-86. El guión se transcribe íntegramente en dicho libro (pág. 83).

(14) Adelina MOYA, *op. cit.*, pág. 99.

(15) A. MOYA, *op. cit.*, pág. 43.

realización de largometrajes abiertamente comerciales, carentes de cualquier pretensión artística. El cortometraje es para Aguirre un medio con el que investigar en torno a los conceptos de tiempo, espacio y percepción. Su reflexión se entronca de manera directa con algunos de los problemas presentes en la vanguardia artística como son los relativos a la obra abierta, la aleatoriedad, la objetividad absoluta, la manipulación del espectador, la participación, la integración de las artes, etc. (16). Entre los cerca de ochenta cortos realizados por Aguirre quizás puedan destacarse, *Espacio 2* (1961), donde incorpora la primera música electrónica escrita en España (encargada a Luis de Pablo) (17); *Vizcaya 4* (1963), una visión sintética de la provincia de Vizcaya que es además una compleja experimentación sobre las posibilidades de la imagen y el sonido; *Fluctuaciones entrópicas* (1970), donde se recurre al perforado de película en pequeños agujeros, consiguiendo así que la luz sea modelada plástica y rítmicamente por las formas (18), y *Uts cero* (1970), muestra palpable de la influencia de las ideas del escultor y teórico Jorge Oteiza. Como uno de sus trabajos más sólidos hay que destacar también, *Vida perra* (1982), su primer largo experimental, adaptación de la novela de Angel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*.

Hacia 1964, Jorge Oteiza (Orio, 1908), se propuso llevar al cine el mito de Acteón, dándole una dimensión o interpretación conectada con la cultura vasca. Para ello Juan Huarte crea en Madrid la productora X Films (de la que más tarde saldrían *Ere erera baleibu icik subua aruaren*, de José Antonio Sistiaga y *Homenaje a Tarzán*, de Rafael Ruiz Balerdi) y se piensa en Jorge Grau como asesor técnico. El progresivo desacuerdo entre Grau y Oteiza condujo a este último a abandonar el proyecto (19). De él sólo queda el guión original y la versión de Grau, *Acteón* (1965), muy alejada de las ideas del escultor aunque influenciada por ellas. En la actualidad Oteiza trabaja en un ensayo que lleva por título, *Estética de Acteón (sobre experimentación en cine narrativa y música)*.

La intención experimental está presente en toda la obra realizada conjuntamente por el escultor Néstor Basterrechea (Bermeo, 1924) y el músico Fernando Larruquert (Irún, 1934). En *Operación H* (1963) —film industrial en el que también participó Oteiza—, *Alquezar* (1966) y *AmaLur* (1968) pueden apreciarse sus inquietudes en este sentido; pero donde más directamente se expresan es sin duda en *Pelotari* (1964). Este cortometraje, por encima de su condición de documental sobre el juego de la pelota, viene a ser una investigación a cerca del color, el ritmo visual y la música.

José Antonio Sistiaga (San Sebastián, 1932), preocupado por la dimensión dinámica de la pintura, encontró en el cine el medio de dotar de movimiento a su plástica informal. Su largometraje mudo, *Ere erera icik subua amaren*, realizado entre 1968 y 1970, pintando directamente sobre celuloide (17 meses de trabajo a 12 horas por día), mostraba durante 75 minutos una continua evolución de formas colores y estructuras, siendo motivo de irritación, jolgorio o admiración para el espectador. Desplazando absolutamente cualquier elemento narrativo o figurativo, las claves de aproximación estaban más cerca de la pintura que del cine. En palabras de Dominique Noguez, es éste «uno de los más largos y de los más bellos films no figurativos enteramente pintados sobre la película, jamás realizados en el mundo» (20).

(16) Antonio MARTÍNEZ MENCHÉN, «El Anti-cine de Javier Aguirre», en Triunfo, n.º 608, 25 Mayo 1975.

(17) Javier AGUIRRE, «Un parcours rapide...», en *Cinema Action*, n.º 10-11, Printemps-Eté, 1980, pág. 171.

(18) J. AGUIRRE, *Ibid.*

(19) Miguel PELAY OROZCO, *Oteiza* Ed. La gran enciclopedia vasca, Bilbao, 1978, pág. 502.

(20) Dominique NOGUEZ, *Éloge du cinéma expérimental*, Ed. Musée national d'art moderne y Centre Pompidou, París, 1979, pág. 121, nota 15.

Hacia 1969-70, Sistiaga, antes de pasar a utilizar el celuloide como soporte para la expresión plástica infantil, realiza *Ana*, un film poco conocido y de un carácter completamente diferente del anterior. En este cortometraje, el pintor-cineasta se sitúa en primer plano ante la cámara, para así, en cuatro tomas sucesivas, descargar (sin palabras), una tormenta interior provocada por un desengaño sentimental.

Otro pintor, Rafael Ruiz Balerdi (San Sebastián, 1934), tras dejar inacabados algunos proyectos por falta de ayuda técnica (*Evolución*, *Amaya*), realiza en 1971 el cortometraje *Homenaje a Tarzán (La cazadora inconsciente)* (21). Ruiz Balerdi calca y estiliza las imágenes de algunos fragmentos de películas próximas a lo tarzanesco, contando la «historia» de una cazadora que dispara contra un rinoceronte produciendo un enorme caos en la selva. La película es un homenaje al mundo del tebeo y del cine de la infancia, así como un juego de sutiles grafismos en movimiento.

En 1972, el crítico de cine José Julián Baquedano (Durango, 1948), realiza dos cortometrajes, *Bi* y *Bost*, que como el largo de Sistiaga son una aproximación al cine desde la pintura informalista. Frente a la abstracción total de *Bost*, *Bi* está construida mediante la oposición rítmica y gradual de elementos abstractos y figurativos (secuencia de un viejo film mudo). En 1980 Baquedano realiza en colaboración con Pedro Sota, el largometraje *Sabino Arana*, pero este, aunque exprese una cierta inquietud formal, hay que situarlo totalmente fuera de las coordenadas del cine experimental.

José Angel Rebolledo (Bilbao, 1941), autor de varios cortos de calidad, realizó en 1975, *Arriluce*. En este cortometraje Rebolledo simplifica al máximo la materia expresiva (banda sonora obtenida de emisiones radiofónicas, planos de un entramado metálico y de un horizonte marino), para evocar de una manera distanciada la situación opresiva y alienante de la época.

El largometraje *Axut* (1976), de José Mari Zabala (Irún, 1949), es sin duda uno de los trabajos más interesantes de los años sesenta. Partiendo de una iconografía en la que se mezcla lo tradicional y lo moderno (frailes, brujas, ejecutivos, pastores, violonchelistas, carlistas, cacos, soldados, nazis, enanos, ...) y una banda sonora formada por música y sonidos guturales (especie de jerga preverbal o prehistórica), Zabala compuso un «circo metafísico» (22), que alude de una manera poética, onírica y humorística a determinados aspectos de la realidad vasca. Obra absolutamente abierta y de notable riqueza visual, tiene alguna de sus raíces en el surrealismo, el cine *underground* y, ya en un terreno pictórico (Zabala además de músico, fotógrafo y cineasta, es pintor), en ciertas formulaciones de la nueva figuración como puede ser el realismo mágico. *Axut* tras superar una serie de dificultades burocráticas de legalización, sufrió las consecuencias de una mala distribución y exhibición y tan sólo llegó a proyectar comercialmente en San Sebastián, durante tres días. Zabala abandonará el cine después de realizar el cortometraje *Mensaje a Margarita* (1977), según sus propias palabras, una especie de historia de amor en clave de farsa.

Tras el fracaso comercial del musical *Un, dos, tres al escondite inglés* (1968), Ivan Zulueta (San Sebastián, 1943) realiza a lo largo de los años setenta una obra de corte *underground* compuesta de cortometrajes (*Masaje*, *Frank Stein*, *Leo es pardo*, *Souvenir*, *Te veo*, *Hotel*, *Ventana discreta*, *Kin Kon*, etc.) y largometrajes (*A-Mal-Gam-A*, *Mi ego está en Babia*, *Primera parte*), que a pesar del gran interés que ofrece no ha habido ocasión de conocer por estas tierras. Según Eugeni Bonet y Manuel Palacio, el

(21) Gabriel BLANCO, «La realización de *La cazadora inconsciente*», en *Garaia*, nº 11, 11-18 octubre 1976.

(22) José Mari ZABALA, «Ifta bi hudu» (transcripción de J.J. Bakedano), en *Garaia*, 6-13 enero 1977.

principio collage y el procedimiento de refilmación constituyen los principios organizativos que rigen la mayor parte de su obra (23). El reconocimiento de crítica y público le ha llegado a Zulueta en 1980, tras el éxito de su fascinante largometraje, *Arrebato*.

A la relación propuesta habría que añadir los nombres de otros realizadores que también han hecho alguna incursión en el cine experimental como pueden ser Juan Luis Goenaga, Eduardo Momeñe, Kepa Portugal, Antón Merikaetxeberria, Francisco Avizanda, Montxo Armendariz, Juan José Franco, Imanol Uribe, José Alcalde, Mirentxu Loyarte o Mikel Insausti, y con seguridad otros se quedarán en el tintero. Dentro de un cine más narrativo, aunque siempre atento a los problemas formales, tampoco puede dejar de mencionarse la obra de los Antonio Eceiza, Pedro Olea, Antonio Mercero o Víctor Erice.

Hay que decir, para concluir, que sin dejarse engañar por las posibles resonancias épicas del título de este artículo, ni por los buenos resultados que han alcanzado algunos realizadores, el panorama del cine experimental en el País Vasco no es, ni ha sido, nada risueño. La mayor parte de las obras que aquí se han comentado han sido fruto de esfuerzos individuales que no han tenido mayor continuidad. Las razones hay que buscarlas en las limitaciones culturales e informativas del medio, en la carencia de un mínimo de infraestructura y en el raquitismo del apoyo de las instituciones. Estas mismas razones, que por otra parte no hay por qué limitarlas al cine experimental, son las que han llevado a muchos realizadores a desarrollar su actividad cinematográfica fuera del país. No por casualidad los autores que han realizado una experimentación más prolongada y coherente (Aguirre, Zulueta), han trabajado en Madrid.

(23) E. BONET y M. PALACIO, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pág. 47.