

Cine documental vasco: Conservando la memoria colectiva

(Basque documentary cinema: Preserving the collective memory)

Gutiérrez, Juan Miguel

HABE

Vitoria-Gasteiz kalea, 3, 5.

20018 Donostia

e-mail: j-gutierrez@habe.org

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 89-115]

El cine documental se encuentra en el momento mismo del nacimiento del cinematógrafo. Bien sea desde el punto de vista de la producción como desde el de la exhibición las cintas documentales han cumplido la doble función de servir de reflejo de la realidad y de alimentar ciertas corrientes estéticas de la ficción. En este estudio recorreremos los hitos más importantes de lo que supuso el documental en la producción del cine vasco: desde las primeras imágenes rodadas por Antonio Salinas en la Plaza Vieja de Vitoria hasta las más recientes de Asesinato en Febrero, producida por Elías Querejeta.

Palabras Clave: Cine vasco. Documental. Reportaje. Noticieros.

Zinematografoaren sorreran berean zegoen zine dokumentala. Dela produkzioaren ikuspegitik dela emanaldien ikuspegitik, zinta dokumentalek funtzio bikoitza bete dute, hau da, errealitatearen isla izatearena eta fikzioaren estetika korrante batzuk elikatzearena. Azterlan honetan, euskal zinearen produkzioan dokumentalak izan zituen mugarri garrantzitsuenak ikuskatuko ditugu: Antonio Salinasek Gasteizko Plaza Zaharrean filmaturiko lehen irudietatik Elías Querejetak berrikiago ekoizturiko Asesinato en Febrero filmekoetaraino.

Giltz-Hitzak: Euskal zinea. Dokumentala. Erreportajea. Albistegiak.

Le cinéma documentaire se trouve au moment même de la naissance du cinématographe. Que ce soit du point de vue de la production comme de celui de l'exposition, les bandes documentaires ont accompli la double fonction de servir de reflèt de la réalité et à alimenter certains courants esthétiques de la fiction. Dans ce studio nous examinons les événements les plus importants de ce qu'a représenté le documentaire dans la production du cinéma basque: depuis les premières images tournées par Antonio Salinas sur la Vieille Place de Vitoria jusqu'aux plus récentes de Asesinato en Febrero, produite par Elías Querejeta.

Mots Clés: Cinéma basque. Documentaire. Reportage. Actualités.

Podríamos definir al cine documental como aquel que, en su versión más radical, contrapuesta al llamado cine de ficción, intenta plasmar la realidad evitando transformarla o reconstruirla a partir de los medios artificiales que la tecnología y la logística del cinematógrafo ponen a la disposición de los creadores.

Esta división entre Cine-ojo, Cine-verdad (Kino-pravda según el término acuñado por el cineasta soviético Dziga Vertov) y Cine-ficción, coexiste con el nacimiento del cine. Los primeros experimentos científicos que dieron lugar al nacimiento del cinematógrafo consistieron en colocar la cámara ante acontecimientos domésticos o cotidianos para así captar la vida en movimiento, sobrepasando las posibilidades que ofrecía la fotografía: experimentos de Louis y Auguste Lumière en Francia, Max Skladanowsky en Alemania o Thomas A. Edison en los Estados Unidos. Simultáneamente creadores visionarios detectaron las inmensas posibilidades que el nuevo medio les ofrecía en el terreno de la fabulación: Georges Méliès en Francia, Segundo de Chomón en España; Edwin S. Porter en Estados Unidos; los creadores italianos y franceses del “Film d’Art” o los primitivos soviéticos, etc.



Le déjeuner de bébé.

En el campo del consumo constatamos asimismo la evolución de ambas corrientes: Si bien el cine documental fue el plato fuerte de la exhibición cinematográfica en los albores del cinematógrafo, con el paso del tiempo ha ido decayendo hasta verse desalojado de las salas de explotación, siendo confinado en el medio televisivo. El cine de ficción, por el contrario, sobre todo en su variante más comercial, ha copado el mercado de las salas convencionales.

Nuestro estudio se centrará en el cine documental en sentido amplio del término abordando, tanto los “Noticieros de Actualidad” como los documentales temáticos más elaborados y que incluyen en sus análisis materias diversas como el film científico (investigación o divulgación) el documental

de arte, el de propaganda política u otras y un largo etc. que iremos estudiando a través de los ejemplos que los períodos históricos nos ofrezcan.

En lo que se refiere al ámbito geográfico o histórico nos centraremos en Euskal Herria abarcando esta denominación las provincias de la actual comunidad autónoma vasca, Navarra y las tres provincias vascas del departamento francés de Pyrennées Atlantiques.

En cuanto a la delimitación temporal comenzaremos nuestro estudio con el nacimiento del Cinematógrafo y lo terminaremos cuando el cine documental abandona prácticamente las pantallas confinándose en el medio televisivo propio de nuestra civilización catódica. Esta delimitación metodológica no presupondrá en ningún caso que desde estas líneas se entone un definitivo réquiem al cine documental ya que tal vez los avatares de la historia hagan un día replantear unos conceptos hoy, sin embargo, claramente imperantes.

Dividiremos nuestro trabajo en cinco capítulos que corresponderán a períodos históricos con características similares en lo que a situación socio-política o económica se refiere:

1. Los pioneros (1896-1936)
2. La Guerra Civil (1936-1939)
3. Los años de plomo (1939-1968)
4. Renacimiento (1968-1978)
5. La generación de la Televisión (1978-2000)

1. LOS PIONEROS (1896-1936)

La explotación comercial del cinematógrafo coincidió con su nacimiento: Los hermanos Lumière, cuyo progenitor hizo famosa la frase –tal vez leyenda o argucia comercial para asegurarse la exclusividad del negocio– que dirigió a Georges Méliès, cuando éste quiso comprar una cámara a sus hijos Louis y Auguste: (Cito de memoria) “No se empeñe señor Méliès, el cinematógrafo es un experimento, una curiosidad científica, nada más, sin ningún futuro comercial” –fueron, sin embargo los primeros que contradijeron esta frase prematura organizando por toda Europa una red de captación de imágenes documentales destinadas a surtir de producciones a los centros de distribución o exhibición de la época: barracas de feria o locales de fortuna aún no especializados únicamente en la explotación cinematográfica.

Los cámaras de entonces agrupados en empresas comerciales como la citada Lumière; Pathé Frères o Gaumont, recorrieron Europa captando acontecimientos políticos o sociales de la época o recogiendo postales paisajísticas de los lugares más hermosos del planeta. Es en el contexto de estas primeras proyecciones donde encontramos los primeras imágenes del País Vasco. Los periódicos de la época detallan la exhibición de varias películas procedentes del catálogo Lumière en locales de San Sebastián, Miarritze, Bilbao, Vitoria, Pamplona, filmadas en su mayoría por operadores itinerantes de los citados Hermanos Lumière, como el renombrado Alexandre Promio:

- Llegada de la Corte española a San Sebastián
- Vistas del Rocher de La Vierge à Biarritz
- En la playa de San Sebastián etc...¹

En el marco de Euskadi Sur tenemos las primeras imágenes rodadas por vascos: Son las imágenes de la plaza Vieja de Vitoria (hoy plaza de la Virgen Blanca) rodadas por el fotógrafo gazteiztarra Antonio Salinas. Se trata, además, de las primeras imágenes del cine español. Esta afirmación contradice la creencia generalizada de que las primeras son las de *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* del operador aragonés Eduardo Gimeno. Hoy en día, a pesar de los intereses que existen en defender la postura oficial, no hay ningún



Antonio Salinas.

1. La llegada de la Corte española a San Sebastián está considerada como la primera película rodada en tierras del País Vasco aunque lo fuera por un extranjero. Hay bastantes dudas, sin embargo, sobre su existencia, ya que no consta en el Catálogo Lumière.

historiador de prestigio que no reconozca lo que los investigadores Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin han demostrado con profusión de documentos. Desgraciadamente las citadas imágenes documentales no se conservan².

En un intento de sistematizar el estudio de la gran producción de la época dividiremos nuestra enumeración en cuatro grandes grupos temáticos:

a) Noticieros

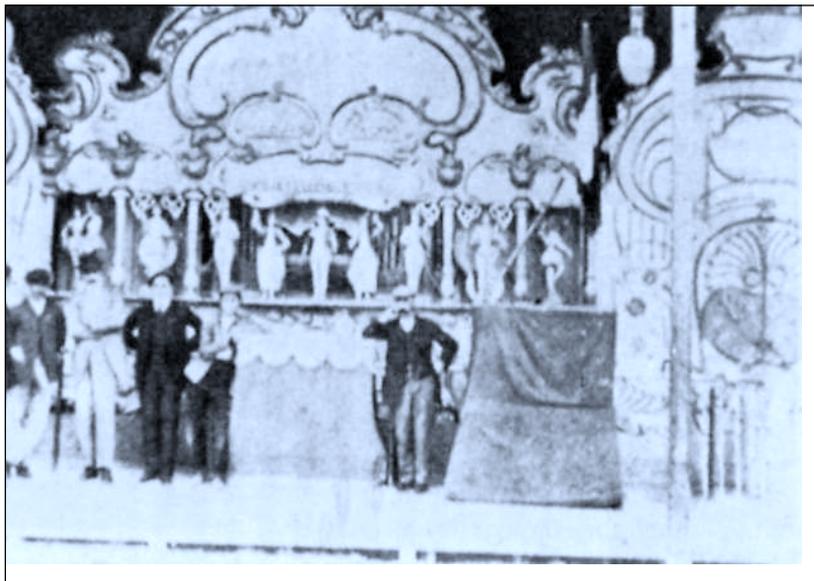
Como se ha señalado precedentemente, el documental era ingrediente esencial en las primeras exhibiciones públicas. Esto produjo que una pléyade de cámaras se distribuyera por todos los rincones de nuestra geografía en busca de noticias: Empresarios emprendedores como el feriante Rocamora se pusieron en contacto con empresas francesas como la Pathé Frères solicitando el envío de un operador que filmara con destino a ser proyectada en su barraca, las fiestas de Semana Grande en San Sebastián.

Esta iniciativa del dinámico empresario, responde a la necesidad por parte de estos comerciantes ambulantes de rentabilizar su negocio ante una competencia feroz y el cinematógrafo era, sin duda, el mayor centro de atención para el ingenuo público de entonces. Como feriantes de la época que proyectaron cine en sus barracas podemos citar, además del citado Rocamora, los nombres del catalán Enrique Farrús "Farrusini" o locales como las barracas: Manresa, Requena, Petit Palais, etc.



Real Cine Rocamora.

2. LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude: *Los orígenes del cine en Alava y sus pioneros*, Vitoria: Filmoteca Vasca, Ayuntamiento de Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 1997.



Barraca cinematográfica: "Rol cine Rocamora".

En éste y otros contextos sabemos que fueron filmadas –aunque no todas se conserven– imágenes del *Carnaval de San Sebastián de 1908* la *Regatas de la Concha* del mismo año o los "Sanfermines" de los años 1908 y 1909. Recorriendo la prensa gipuzkoana notamos la mención de un anuncio de producción de una película que se iba a realizar colocando la cámara en un tranvía donostiarra e invitando a los ciudadanos de la capital a que se colocaran en el borde del trayecto para, de esta manera, participar en la filmación. En reseña posterior se hace mención de la extraordinaria acogida que tuvo la iniciativa en un filme que se tituló *San Sebastián en tranvía*. Similar éxito tuvieron *Paseo en tranvía por Bilbao* y *Viaje de Bilbao a San Sebastián*, todas ellas de 1912³.

Además de iniciativas aisladas en la línea antes reseñada, surgieron empresas con vocación de convertirse en proveedores sistemáticos de programas informativos o "Noticiarios periódicos". José María Martiarena, que poseía un establecimiento de fotografía en la calle Hernani n.º 6 de Donostia, dedicó parte de su actividad profesional a plasmar los acontecimientos sociales de su ciudad. La Filmoteca Vasca, principal depositaria de estas cintas, recoge títulos como: *La becerrada de Euskalbillera* (1925), *Regata de traineras* (1924), *Fiesta de inauguración del Cementerio de los Ingleses* (1924) etc.

3. *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 31 de agosto y 1 de septiembre de 1912.

En 1928, la prensa donostiarra⁴ se hace eco del nacimiento de la llamada Revista Cinematográfica local un noticiario con imágenes de la historia cotidiana local: *Partido de fútbol entre la Real Sociedad y el Barcelona disputado en Santander* o *Llegada del obispo D. Mateo Mugica*, etc.

El tafallés, establecido en Bilbao, Miguel Mezquíriz realizó la serie: *Reportajes Mezquíriz de última hora*. Con su cámara recorrió Bizkaia suministrando al Cine Trueba de Bilbao material para una programación periódica que denominó "Día gráfico" y que recogía lo más importante de la semana. El trabajo de Mezquíriz continuó durante la contienda civil española filmando para las tropas franquistas imágenes del frente de guerra.

Los hermanos Víctor y Mauro Azkona, baracaldeses de adopción aunque nacidos en Fitero, que serían más tarde conocidos por su labor en la ficción, realizaron por iniciativa propia en los comienzos de los años 20, diferentes documentales rodados en Bizkaia: *Vizcaya pintoresca*; *Primera salida del vapor Cabo de Palos*; *De Bilbao al Abra, en fiestas*; o las obras de encargo: *Inauguración del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús (1927)*; *Ciclón en el Rompeolas* (encargo de la Junta de obras del puerto de Bilbao); *Centenario del Cristo de Montañés en Vergara* o un publireportaje sobre la *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao*.

La verdadera vocación de los hermanos Azkona fue, sin embargo, la ficción. Utilizaron el documental como proceso de aprendizaje y familiarización con las técnicas cinematográficas. En este decidido empeño rodaron varios filmes de ficción pero que contenían elementos documentales y retales



Au Pays des Basques.

4. *La Voz de Guipúzcoa* 11, 12, y 13 de junio de 1928.



Miguel Mezquíriz.

publicitarios: *Jipi y Tilín* (1926), publicidad de una crema para lustrar el calzado, o *Los apuros de Octavio* (1927) repleto de mensajes publicitarios transmitidos a veces de manera subliminal, al estilo de las modernas corrientes de marketing basadas en la inserción del producto publicitario en las Teleseries. Este largo camino de aprendizaje culminó con la realización de la primera película vasca de ficción que se conserva en su integridad: *El mayrazgo de Basterretxe* (1928).

Con la llegada del sonoro, en 1930, Maurice de Champreux realiza en Euskadi Norte el documental de larga duración: *Au Pays des Basques*. Documental que recoge en su banda sonora las primeras frases en euskara, reconocía el ámbito vasco de las 7 provincias y respetaba las especificidades culturales del país. Tuvo una importante repercusión social ya que, además de su difusión en Francia, traspasó las fronteras y fue proyectado, tanto en España como entre los vascos de la diáspora americana, bajo el doble título de *Alma Vasca* en algunas ciudades y *En el País Vasco* en otras.

En Bilbao, realizado por encargo de Productoras hispánicas, el alemán Adolf Trotz Tichauer rueda el cortometraje documental *Sinfonía vasca* que sería estrenado en la capital vizcaína en mayo de 1936, justo antes del estallido de la Guerra Civil. Aparecen en él las grandes metrópolis del país junto a los aspectos más bucólicos y paisajísticos de los rincones de Euskal Herria. La orientación política del film es claramente de derechas erigiéndose en el contrapunto españolista al film Euskadi de Teodoro Ernadorena.

Concluyendo este apartado me gustaría nombrar a un personaje difícil de clasificar: el gazteiztarra Teófilo Mingueza. Si bien comenzó su trayectoria profesional en el mundo del documental de noticias es sobre todo gracias a su faceta de inventor por lo que ha pasado a la historia de la cinematografía vasca. Desde su estudio fotográfico en la capital alavesa puso a punto, en 1935, un sistema de captación de imágenes en relieve que por su sencillez y eficacia hubiera podido revolucionar una técnica en la que trabajaban especialistas rusos y americanos. Lo humilde de su origen hizo que su invento quedara confinado en la categoría de curiosidad científica.

b) Filmes de propaganda política

En los filmes documentales precedentemente citados se puede reconocer una característica común: Una visión idílica e idealizada de un país-paraiso, bello, pacífico y carente de conflictividad, que ignoraba la creciente presión social de una industrialización pujante y que no planteaba una singularidad política en base al reconocimiento de una especificidad cultural y lingüística. Esta postura iría paulatinamente evolucionando, a causa de la influencia de los partidos políticos, hacia planteamientos más radicales que desembocaron en filmes de propaganda política.

Teodoro Ernardorena –en su época de juventud militante de Eusko Gaztedi (rama juvenil del PNV)– realizó un reportaje sobre la visita oficial que una delegación del Partido Nacionalista Vasco hizo a la república de Irlanda. Más tarde,



Aberri Eguna en San Sebastián.

a imitación del anónimo cineasta que recogió el *Aberri Eguna de 1932* celebrado en Bilbao, capta en 1933 el *Aberri Eguna de San Sebastián*. Estas experiencias previas le animaron a rodar al año siguiente, –siendo ya en ese momento presidente del Gipuzko Buru Batzar– su largometraje de propaganda política nacionalista: *Euzkadi*. Fue ayudado en su labor por operadores catalanes. Como anécdota reseñamos que, dada la pésima calidad del sonido grabado, que contenía discursos, entre otros, del lehendakari José Antonio Agirre, del propio Ernandorena o Telesforo de Monzón, etc. debió ser doblado en estudio por los propios oradores, excepto en el caso de Monzón que no pudiendo asistir a la grabación fue doblado por otra voz. Desgraciadamente el film no se conserva ya que, tanto negativos como copias de explotación, fueron destruidos por las tropas franquistas tras la toma de Donostia en 1936.

Esta línea propagandística fue continuada por Víctor Madinabeitia con la filmación del *1934ko Aberri Eguna Gazteizen* (1934).

Teodoro Ernandorena continuó con su labor cinematográfica más centrado en documentales culturales y deportivos abandonando el film de propaganda política. Así sus celebradas películas sobre Bertsolarismo o Pelotarismos vascos.

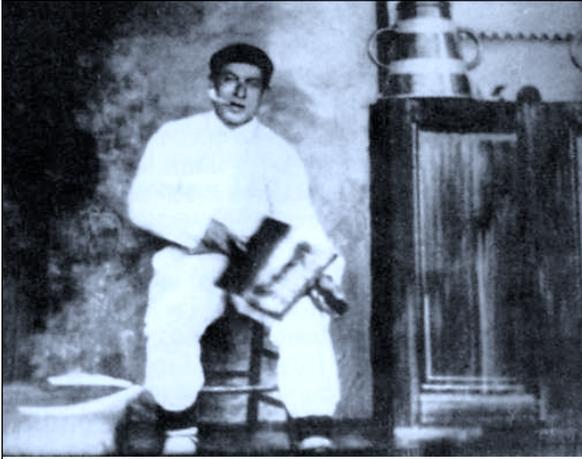
c) Documentales de investigación

Si bien el aspecto periodístico citado en los epígrafes precedentes se erige como el núcleo más importante en la producción documental de la época, no podemos olvidarnos de una iniciativa particularmente notoria en la rama del periodismo científico. La Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza en su primer congreso: Oñate (1918), animada por la intuición de modernidad que siempre a caracterizado a esta institución cultural decidió dar un enfoque novedoso a la tradicional recogida de notas de campo que caracterizaba a la investigación etnográfica o folklórica de la época, instaurando la filmación de materiales etnográficos a través del nuevo soporte cinematográfico. Conectaron con el cineasta euskaldun de la diáspora filipina Manuel de Intxausti quien, bajo la supervisión científica de los miembros de la Sección de Arte de la sociedad, realizó entre 1923 y 1928, 8 documentales titulados *Eusko Ikusgayak* que recogen fundamentalmente “Danzas, usos y costumbres de Euskal Herria”.

Posteriormente, Manuel de Intxausti continuó filmando –fuera ya de la estructura de E.I.– acontecimientos de la época y realizó numerosos documentales turísticos sobre sus viajes por Asia.

d) Documentales didácticos

La iniciativa de periodismo científico en soporte cinematográfico inaugurada por la Sociedad de Estudios Vascos abrió la puerta a la utilización del cine o del audiovisual como instrumento de investigación o divulgación científica o didáctica. Ya desde esta temprana época, tanto escuelas como iniciativas de formación de adultos emplearon material filmado para ilustrar sus enseñanzas.



Eusko Ikusgayak.

Aunque la mayor parte de las películas y material gráfico o sonoro (murales, filminas, diapositivas, cintas de sonido, discos, etc.) provenían del extranjero, algunas iniciativas, como la promovida en 1928 por la Caja de Ahorros Vizcaína, emplearon material autóctono. Este programa de formación permanente agropecuaria dirigido a baserritarras recibió el nombre de “Cátedra ambulante”.

2. LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

La contienda civil española va a marcar un punto de inflexión en lo que a documentales se refiere. Las temáticas sociales o costumbristas desaparecen engullidas por las urgencias periodísticas o propagandísticas del momento y la iniciativa privada cede ante las prioridades marcadas por los gobiernos de ambos bandos. Iniciado el conflicto armado, el servicio de propaganda del Gobierno Vasco dirigido por el ingeniero Bruno Mendiguren tomó las riendas del documental. Sabemos que bajo su dirección se hicieron dos: uno de ellos continuaba la línea costumbrista al uso: *Semana Santa en Bilbao* (1937); otro anunciaba ya un sesgo más comprometido a partir del análisis de un suceso social: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren muerto en el frente de Asturias* (1937).

Este mismo servicio de propaganda, que desapareció con la disolución del Gobierno Vasco, colaboró con el servicio de cinematografía de la Generalitat de Catalunya: Laia Films proporcionando imágenes para algunos de sus documentales de guerra.

En este período, se produce la película más carismática en la historia de nuestro periodismo documental: *Guernika* (1937) (escrito de esta manera en los títulos de crédito del film), obra del vizcaíno Nemesio Sobrevila, quien, ayu-



Guernika.

dado por el genial operador de cámara aragonés José María Beltrán, recogió escenas de: alerta a la bomba en Bilbao; despedidas a los niños de la guerra que embarcaban en el muelle bilbaíno; éxodo campesino, etc. Fueron imágenes cargadas de emoción que traslucían el dolor de un pueblo derrotado y que, traspasando barreras geográficas e históricas, recuerdan con insistente angustia conflictos contemporáneos, captados hoy en día por las grandes cadenas de televisión en Bosnia, Albania, Kosovo, Ruanda, Chechenia, etc.

Las imágenes de Sobrevila sobrecogieron al mundo, fueron la mejor propaganda de un Gobierno Vasco que intentaba reconstruirse en el exilio y fueron proyectadas por todo el mundo en un intento de recolectar fondos para la causa de Euskadi con el título *Guernika, au service des enfants d'Euzkadi*. Asimismo fueron aprovechadas por numerosos cineastas de todo el mundo en documentales sobre la Guerra Civil española: Frédéric Rossif: *Mourir à Madrid* (1962); Segundo Cazalis: *Los hijos de Gernika* (1968); Arthur Mac Caig: *Euskadi hors d'état* (1983).

Nemesio Sobrevila –“peliculero bilbaíno” como le gustaba denominarse– realizó también dos cortos documentales: *Elai-Alai* (1938), rodado con el grupo de baile del mismo nombre y el coro Eresoinka que, según el musicólogo Arana Martija, recibió un premio en el Festival de Cine de Cannes⁵ y *Las maravillosas curas del Dr. Asuero* (1929), documental sin apenas montaje sobre el famoso doctor donostiarra que sanaba a sus pacientes estimulándoles el trigémino. El hecho que sólo conservemos las imágenes de los bailes y el coro en el primero de los films citados no debe llevarnos a confusión sobre la temática del film ya que fue un documental centrado en la guerra civil con imágenes del frente.

5. ARANA MARTIJA, José Antonio. *Elai Alai, primer grupo etnográfico del País Vasco*, Bilbao: Elexpuru, 1978.

Nemesio Sobrevila volvió a colaborar con el citado operador José María Beltrán en otro film mítico sobre la guerra civil española: *Euzko Deya* (1938).

Sobrevila había llegado al documental después de haber efectuado un interesante camino en cine de ficción con fuerte carga vanguardista y experimental. Suyas son las singulares *El sexto sentido* (1926) y *Al Hollywood madrileño* (1927).

En este período que estudiamos tenemos noticia –según relata el historiador Carlos Fernández Cuenca⁶– de una extraña iniciativa del Gobierno Vasco: En plena contienda civil encarga al realizador René le Henaf –conocido por su trabajo como montador en la industria cinematográfica francesa– la realización de un documental titulado *Euzkadi* (mismo título que la película de Ernandorena ya comentada en estas páginas). El film fue rodado en un elemental sistema de cine en relieve, patentado por la Maison Lumière y no se conserva. Es una perla extraña que hay que analizar con todas las reservas del mundo ya que resulta insólito que el Gobierno de José Antonio Agirre encargara un film de estas características, en un formato de escasa posibilidad de difusión, más aún teniendo en cuenta las prioridades que se vivían en aquellos tiempos de crisis extrema.



Homenaje a las brigadas de Navarra.

6. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra del España y el cine*, Madrid: Editora Nacional, 1972; Vol 1.º, p. 829.

Mauro Azkona, establecido en Madrid durante el conflicto, filmó desde el bando republicano varias crónicas de guerra como: *El manejo de la ametralladora* (1936); *Y cuando Lister llegó* (1937); *La toma de Teruel* (1938), etc.

Desde el bando franquista si bien no se produjeron demasiados filmes destacaremos, sin embargo, el que produjo la Sección de cine de Falange Española Tradicionalista y de las JONS: *Frente de Vizcaya y 18 de Julio* (1937), o *Franco en Bilbao* (1937) iniciativa de la Jefatura de propaganda de Vizcaya, filmada con toda probabilidad por Miguel Mezquíriz, quien realizaría una ingente producción en esta misma línea política: *Banderas victoriosas en Bilbao* (1937); *Liberación del Norte de España* (1937), etc.

El realizador Fernando Delgado con producción de CIFESA realiza: *Los conquistadores del Norte. (Homenaje a las Brigadas de Navarra)* o *Bilbao para España* ambas de 1937. Por último la productora radicada en Bilbao Producciones Hispánicas cuyo representante legal fue Ángel Duro presentó *Marcha triunfal* (1938) e inició un intento de Noticiero periódico llamado *Noticario Universal* que incluía noticias nacionales y extranjeras y del que llegaron a exhibirse 9 capítulos.

3. LOS AÑOS DE PLOMO (1939-1968)

Para encontrar obras de relevancia en este difícil período que contempla las secuelas de una guerra civil hay que recurrir a obras procedentes de ubicaciones distintas a Euskadi Sur. En Baiona el general del ejército francés, enamorado del País Vasco: M. Madré, animado por el exilado cineasta Teodoro



Sor Lekua.

Ernandorena realizó un film titulado *Sor Lekua* (1957). Su condición de ciudadano francés y su presencia al otro lado de la frontera le permitieron tratar temas vascos de una manera impensable para los residentes en la cota sur del país. Asimismo recordamos las películas realizadas en el exilio por la diáspora vasca *Euzkadi 1936-1939* (Argentina, 1955) o la ya citada *Los hijos de Gernika* (Venezuela, 1968) obra del cubano Segundo Cazalis.

Siguiendo con la actividad en Euskadi Norte se crea en 1947, bajo los auspicios de los euskarófilos Paul Doutournier, y Pierre Apestegia en la localidad labortana de Sara la productora *Eusko Films*, que realizó algunos documentales entre los que destacamos: *Au Pays Basque avec Louis Mariano* (1951), documental turístico montado alrededor de la figura del inefable cantante irunés.

En Euskadi Sur es difícil encontrar obras de relevancia en las postrimerías de la Guerra Civil. El bando de los vencedores impuso una férrea censura para abordar la problemática del país permitiendo únicamente acercamientos folklóricos y siempre desde una óptica claramente españolista. Rastreando, sin embargo entre las ruinas en que se había convertido la cultura vasca silenciada de las denominadas “provincias traidoras”, reconocemos algunas películas documentales que florecieron fuera del control del régimen.

Surgieron, en contextos no profesionales auspiciados por Cine Clubes o Sociedades Fotográficas, una serie de personas que, sorteando de manera discreta los problemas de la censura, produjeron obras que utilizaban el documental como arma de concienciación y denuncia. En formato substandard, nombres como Juanjo Franco con *Nere Herria* (1968); Juan Miguel Gutiérrez: *Viudas de vivos e mortos* (1976), Azpeitiko Zine Klub taldea: *Gizona, lana, makina* (1978), etc. con producciones rodadas en euskara de claro peso social; o, en clave de periodismo científico, las incursiones en el terreno de la investigación etnográfica de María Jesús Fonbellida: La serie Gure Herria: *Kaiku* (1976); *Mamia* (1977); *Artilezko galtzerdiak* (1978); *Uztarría* (1979) o los documentales de divulgación zoológica: Miguel Angel Quintana: *Hilo de seda* (1972); Martín García: *Suge gorria* (1978) o los documentales de Angel Lerma: *Lau urtaroak* (1977).

En este contexto surgieron, ya en formato standard una serie de cineastas que, a diferencia de los citados anteriormente, hicieron del cine su futuro profesional convirtiéndose, en el terreno de la ficción, en verdaderos pilares del cine español. Así, comenzaron haciendo documentales Antton Ezeiza y Elías Querejeta: *A través de San Sebastián* (1960), *A través del fútbol* (1961)⁷; Alberto Schommer; Javier Aguirre; Antonio Mercero; Pedro Olea; Víctor Erice, etc.

7. La vocación de Elías Querejeta por el documental ha producido que, en medio de una exitosa carrera dentro de la producción de cine de ficción, nunca haya abandonado el documental convencido que es en la cercanía con respecto a los problemas sociales donde se encuentra el verdadero motor de una ficción comprometida. Tanto el documental *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000) como la ficción *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) beben de esta mentalidad.



Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert en el rodaje de Ama Lur.

Fuera de todo contexto de organización cultural, el eibartarra Antonio Sarasúa recogió con su cámara de 16 mm escenas de la vida social y cultural de su pueblo. Por su parte Gotzon Elortza tomó conciencia de la necesidad de preservar el euskara a través del audiovisual contribuyendo a ello con la utilización de esta lengua en sus películas: *Ereagatk Matxitxakora* (1959); *Erburua Gernika* (1963).

La película clave para calificar este sombrío período fue *Ama Lur* (1968) de la productora Frontera Films. Fue un verdadero punto de inflexión que separaría el cine hecho hasta entonces del que seguiría; un hito que estableció, no sólo una manera vasca de entender el documental, sino que contribuyó, de manera decisiva, a romper el espeso velo de silencio que existía en torno al concepto político de nación vasca. Sus autores: Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert –que provenían respectivamente del mundo del arte y de la música y la fotografía– consiguieron con imágenes potentes y original montaje, reivindicar no sólo el respeto a un pueblo con personalidad propia y derechos en el concierto internacional, sino también desde el punto de vista formal, esbozar un intento de construir una forma vasca de narrar, no limitándose a copiar los modelos estadounidenses o españoles al uso.

Sus avatares con la censura que lograron sortear con sorprendente habilidad, son un reflejo fiel de actitudes de una época que se caracterizó por el uso de la metáfora, el sobreentendido, la complicidad con el espectador, consagrando un estilo lleno de sugerencias y segundas lecturas.

4. RENACIMIENTO (1968-1978)

Hubiéramos podido denominar este período como la era post *Ama Lur* ya que el camino abierto por este film emblemático influyó de manera decisiva en los productos que surgieron en años posteriores. En un intento de sistematizar la producción de la época dividiremos su estudio en varios índices temáticos:

a) Noticiarios

No fueron abundantes las iniciativas en este sentido ya que oficialmente la censura de la época monopolizaba los canales mediáticos y la televisión no tenía aún la implantación y el abanico de posibilidades que hoy posee. Citaremos, sin embargo algunas iniciativas breves que, en el tiempo que permanecieron activas, intentaron abrirse paso en este campo.

Ikaskor Films fue una productora fundada por Jesús Almendros, Ramón Saldías y José Luis Arza que comenzó sus actividades con un documental sobre el pintor Vicente Ameztoy: *Miradas* (1969), continuando con un reportaje de actualidad centrado en la famosa regata Orio-Oxford-Cambridge titulado *Estropada berria* (1969). Su vocación de noticiero de actualidad terminó con ésta, primera y última producción.

Emergencia, fundada en Pamplona por el vitoriano Iñigo Silva tuvo mayor incidencia en el cine de ficción centrado en la denuncia social. Comenzó, sin embargo, produciendo documentales con vocación de crónica de noticias: *Sanfermines 1971* del propio Iñigo Silva; *El poblado de Santa Lucía* (1978) de Mariano Royo; *Teatro en la calle* (1979) de Tote Trenas, etc.

Araba Films fundada por el hoy importante distribuidor y exhibidor vitoriano Iñaki Núñez realizó *Vera, un ensayo de arquitectura popular* (1976) y *Herrialde berdea* (1978). La producción de Araba Films fue más conocida, sin embargo, por sus productos de ficción que tantos problemas tuvieron con la censura de la época como la emblemática *Estado de excepción* (1977).

Anton Merikaetxeberria rodó un documental sobre el mundo de la pesca en Bizkaia *Arrantzale* (1975); otro sobre un matadero de carne que hábilmente transformó, valiéndose de la utilización de una metáfora, en un alegato en contra de la represión en Euskal Herria: *Rumores de furia* (1973) y finalmente una evocación del pasado prehistórico de la cultura vasca –legitimación, según el film, de las aspiraciones autonomistas de esta tierra– en *Euskal Santutegi Sakona* (1976).



Rumores de furia.

En un intento de aunar cine militante y cine experimental, el cinéfilo Juan Bernardo Heinink rueda en *Ikurriñaz filmea* (1977), un solo plano fijo con la imagen de una ikurriña mientras que en la banda sonora se escuchan gritos de una manifestación y sonidos de la carga policial que sigue a ésta.

Como podemos comprobar, las cintas hasta el momento incluidas en este epígrafe responden más a la categoría de documental temático que a la de boletín de noticias tal y como lo conocemos hoy en día. Fue la ausencia de profesionales en este sector lo que provocó que las noticias fueran feudo exclusivo del estado y sus canales de distribución: Boletines de Radio Nacional; Noticiero Cinematográfico NO-DO, o la incipiente Televisión española de canal único⁸.

El único intento de noticiero propiamente dicho lo protagonizó el reportero “freelance” de noticias para la TV inglesa: Iñaki Aizpuru quien en compañía de Mikel Aldalur y el veterano José Luis Zabalza pretendieron poner en marcha en 1978: *Euskadiko Albisteak*, magazin de noticias al estilo del catalán *Noticiari de Catalunya*. La orientación política, marcadamente abertzale del mismo y las dificultades económicas insalvables no permitieron más que dos números del mismo.

Volviendo al campo del documental temático, la productora *Bertan Filmeak* –cuya alma mater fue el cineasta Antton Ezeiza a su regreso del exilio mejicano– logró convencer a Caja Laboral, Fundación Orbeago y Cegasa-Tximist para financiar una serie que abordara en profundidad y con solvencia técnica, aspectos fundamentales de la cultura y sociedad vascas. La orientación fue claramente euskalduna, el rodaje se realizó en euskara y la perspectiva desde la que se veía la sociedad vasca fue progresista y militante. Produjo 20 capítulos, todos ellos de indudable interés temático y de una corrección técnica no muy habitual para las producciones de la época –no en vano se encargaron de la dirección de fotografía y sonido, excelentes profesionales como Xabier Agirresarobe, Calo Berridi y José Luis Zabala. Destacaremos como los más conseguidos de la serie: el n.º 3 (1979) dedicado a *Bilbo* de Anton Merikaetxeberria; el n.º 11 (1981), *Erribera* de Montxo Armendáriz; el n.º 12 (1981), *Euskal emakumeak* de Mirentxu Loyarte; el n.º 13 (1982), *Euskal Musika* de Imanol Uribe; el n.º 15 (1982), *Euskaldun berriak* de Juan Miguel Gutiérrez y el n.º 18 (1984), *Bertsolaritza* de Antton Ezeiza.

b) Documentales de propaganda política

La orientación política, sobre todo aquella de signo reivindicativo, impregnaba la práctica totalidad de las producciones, entre las que se incluyen las citadas en el apartado precedente. Cualquier producción, por anodina que pudiera parecer, contenía por acción u omisión contenidos explícitamente

8. Los corresponsales de NO-DO fueron fuente de noticias de primera mano en todas las provincias ya que a su profesionalidad aunaron un conocimiento de la sociedad que retrataban poco común: Así, en Gipuzkoa, la familia Urquia desempeño esta labor durante más de un cuarto de siglo.



Rodaje del *Ikuska 15*.

políticos, tanto más cuanto que cualquier cinta era observada con lupa por las fuerzas vivas en una sociedad eminentemente crispada y polarizada hacia esas cuestiones. Más allá del simple “telón de fondo” politizante varias iniciativas consiguieron burlar la prohibición de filmar la actividad callejera y su corolario de represión realizando, con evidente riesgo físico, algunos documentales que constituyen hoy en día las únicas imágenes de lucha popular en aquel sombrío período. El sacerdote cineasta azkoitiarra Koldo Larrañaga, además de adopción, rodó en 1976 *Neguzkena* sobre la represión en Vitoria. El navarro de Isaba Francisco Avizanda recogió con cámara oculta las manifestaciones de la época en *Semana pro amnistía* (1978) o *Resumen de noticias* (1978). El madrileño, establecido en Donostia, Arturo Delgado, fotógrafo *freelance* de prensa, recogió durante años, en foto fija o vídeo abundante material de luchas y actividades populares. Suyos son los reportajes sobre la *Marcha pro amnistía* de 1978 o las sucesivas *Korrika*.

c) Documentales de investigación

Este período conoció el desarrollo del documental de investigación en una línea que corrió paralela a la estela de *Ama Lur* sin cruzarse con ella en ningún momento. Florecieron documentales etnográficos con fuerte carga científica desprovista del sesgo reivindicativo que marcó la singular línea ideológica de *Ama Lur*. En la estela de anteriores investigaciones etnográficas como *Carnaval de Lantz* (1964), el antropólogo Julio Caro Baroja elabora para su hermano Pío por encargo del Instituto Príncipe de Viana los guiones de *El paloteado de Cortes* (1967); *El románico navarro* (1968) y *Navarra, cuatro estaciones* (1970), etc. en los que predomina una línea puramente científ-

fica. Nueve años más tarde, ambos vuelven a juntarse para realizar un documental de corte similar al realizado sobre Navarra centrándose esta vez en *Guipúzcoa* (1979) con financiación de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

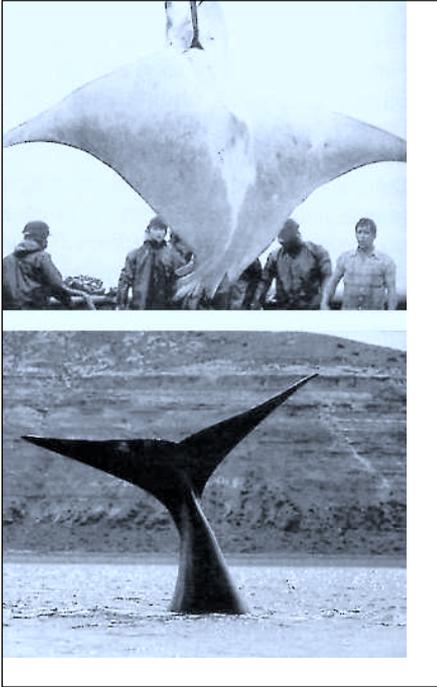
La investigación etnográfica y musicológica es el centro de *Euskal Herri-Musika* realizada en 1979 por Fernando Larruquert en dónde no se lograron las cotas de emoción que caracterizaron su film precedente. Los tiempos habían cambiado y el espectador reaccionaba ante estímulos diferentes entre los cuales no estaban unos documentales cada vez más confinados a un papel secundario con respecto a la ficción en la tarea de concienciar al espectador.

Montxo Armendáriz realizó en 1980 *Carboneros de Navarra*, excelente documental etnográfico que le sirvió como material de base para la plasmación en ficción de la vida de uno de ellos: *Tasio*, en la película del mismo nombre producida por Elías Querejeta. También el navarro Javier González Purroy analizó el tema de la trashumancia en *Trashumancia* (1984)

Los documentales con temática artística proliferaron en este período: *Ikuska n.º 9* (1980) de José Julián Baquedano sobre el arte vasco, o *Chillida, retrato en casa* (1983) del mismo autor y Pedro Sota. Este último autor había recogido la trayectoria vital y artística del escultor Remigio Mendiburu en *Nortasuna* (1976); el galés Laurence Boulting retrató a Eduardo Txillida en *Chillida (Retrato de un escultor vasco)* (1985) y Pili Aguirre al escultor Agustín Ibarrola: *Ibarrola entre líneas* (1986).



Tasio.



Itsasoek bizi nahi dute.

Volvemos a encontrar el nombre de Fernando Larruquert en el documental de montaña: *Agur Everest* (1981) que recogía imágenes suyas, de Angel Lerma y Juan Ignacio Lorente con ocasión de dos expediciones vascas (1974 y 1980) al techo del mundo. Los cineastas del Azpeitiko Zine Klub Taldea: Agustín Arenas y José Azpiazu hicieron lo propio con la expedición al Annapurna: *Azpeitia-Annapurna II* (1988). Javier Garreta: *Las sombras del K 2* (1984) y Xabier Erró: *Makalu 8.481* (1984).

Las películas científicas sobre naturaleza y mundo animal tienen su máximo exponente en la dilatada y excelente labor desarrollada por Rafael Treku y Fernando Bernabé a través de la productora Ornis Films: *Navarra agreste* (1971); *Zimarroi* (1985); *Itxasoek bizi nahi dute* (1986) etc. La tarea de Rafael Treku continuó ya en solitario, en formato vídeo justo hasta vísperas de su muerte a finales del año 2000.

d) Documentales pedagógicos

No es fácil encontrar títulos significativos en esta época en la que todavía no se había instalado el método subvencionador por parte de las instituciones públicas como motor para el audiovisual con fines pedagógicos, que florecería más tarde. Destaquemos, sin embargo, la labor en la ikastola Olabide de Vitoria del cineasta Koldo Larrañaga quien elaboró un método pionero de introducción de la praxis del cine en las aulas, experiencia de la que provienen documentales como *Euskara Araban* (1977) o *Egun bat Ikastolan* (1978).

5. LA GENERACIÓN DE LA T.V. (1978-2000)

Un documental temático despunta con fuerza en este período abriendo insospechadas perspectivas, Imanol Uribe, cineasta que ya había explorado el documental de denuncia política en el alegato contra las centrales nucleares: *Ez* (1977), realiza *El proceso de Burgos* (1979) crónica del ambiente que se vivió en aquellas fechas. Imanol Uribe logró reunir en un entorno único a todos



I. Uribe y X. Agirresarobe en el rodaje de El proceso de Burgos.

los protagonistas vascos del evento: Abogados y procesados quienes, con libertad de expresión, contaron sus experiencias de aquellos días. Sin recurrir, como en el caso de *Ama Lur*, a dobles sentidos ni metáforas, las descripciones se hacían con crudeza, las denuncias con claridad y las reivindicaciones sin ambigüedades. Fue un documento excepcional que, aunque represaliado por el poder político central, fue visto y apreciado por los espectadores vascos.



Euskadi hors d'état.

Hoy en día valoramos aquel documental tanto más cuanto supo reunir a todas las fuerzas políticas nacionalistas en un solo y único marco. Sus protagonistas, en la actualidad, militan en facciones totalmente distintas, cuando no son enemigos irreconciliables.

Poco a poco se iban consiguiendo cotas cada vez más amplias de libertad; la sociedad abandonaba paulatinamente el franquismo residual adentrándose, en las posiciones de los partidos hegemónicos UCD y el PSOE, a nivel estatal y los parti-

dos nacionalistas en Euskal Herria y Cataluña. El film que más crudamente ha analizado la represión desde una óptica abertzale radical es la producción de Angel Amigo: *Euskadi hors d'état* (1983) del americano Arthur Mac Caig. Bebiendo en la mejor tradición de los documentales políticos británicos, el film analiza el conflicto de Euskadi dando la palabra a gentes de ambos bandos. Hay un intento de buscar las causas de la lucha armada en la historia lejana y próxima de Euskal Herria; no se eluden cuestiones candentes, ni se evitan imágenes conflictivas. Subyace en el documental la idea, que tanto se añora hoy en día, de que las posturas enfrentadas podrán acercarse a través del conocimiento mutuo.

Dedicado Angel Amigo desde entonces casi exclusivamente al cine de ficción lo volvemos a encontrar produciendo documentales fuera del contexto de Euskal Herria centrado en diversas cuestiones sudamericanas: *Crónica del descubrimiento del viejo mundo por Kayum Maax* (1989) o *Se ha apagado una estrella* (1994), ambas realizadas por Paz Bilbao sobre la problemática de los indios de la Amazonía; *Che Guevara, enquête sur un homme de légende* (1996) del francés Maurice Dugowson o un reportaje sobre la mafia cubana de los años 50 realizado por Ana Díez: *Mafia en La Habana* (2000). Esta misma realizadora ha rodado *Galíndez* (2001), recreación del trágico destino de Jesús de Galíndez, delegado vasco en la ONU.



Crónica del descubrimiento del viejo mundo por Kayum Maax.

Los noticiarios en formato cine ceden debido a la influencia cada vez más creciente de las cadenas de televisión –Recordemos que esta década ve nacer, entre otras⁹, dos cadenas autonómicas en el País vasco–. Aunque no voy a analizar la inmensa cantidad de material rodado en vídeo que alimenta los noticiarios de las citadas cadenas, creo que es de justicia glosar

9. Cadenas generalistas como Tele 5; Antena 3; de pago como Canal Plus y todas las diferentes vías por satélite o digitales además de numerosas cadenas locales.

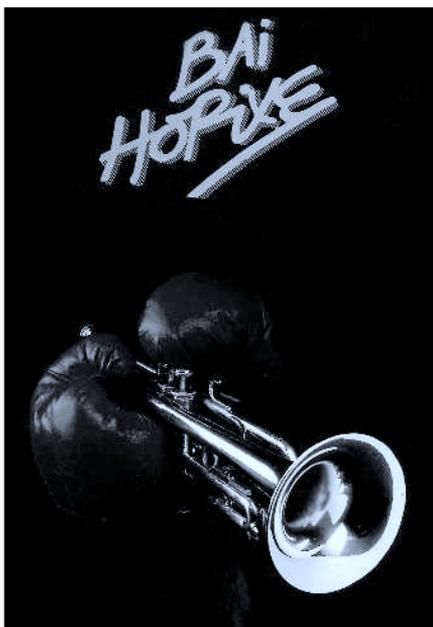


Maite Barnetche rodando para FR 3.

la labor callada pero inmensamente eficaz de Maïte Barnetche: Durante la totalidad de su vida profesional recorrió Euskadi Norte recogiendo en euskara noticias culturales y sociales del País Vasco con destino a la ORTF en su canal France 3. En su tarea de conservar la memoria colectiva la labor de esta cineasta labortana, hoy fallecida, fue ejemplar.

El cine didáctico experimenta un auge singular debido a la política de subvenciones del Gobierno vasco que promueve programas de ayuda como el patrocinado por la consejería de educación: Programa EIMA, destinado a dotar

a los centros escolares de un material audiovisual amplio y con solvencia pedagógica y técnica. El Instituto para la reeuskaldunización y alfabetización de adultos: HABE produce, en soporte vídeo, un excelente material audiovisual destinado a la enseñanza: *Bai Horixe* (1983-85); *Gurtegikoak* (1990); *Izurungoak* (1992), etc.



Cartel anunciador de Bai Horixe.

En el capítulo de promoción turística destacamos la serie de cortos publicitarios rodados en 1981 por el cineasta Javier Aguirre para la consejería de turismo del Gobierno Vasco o la promoción que inició la diputación de Gipuzkoa con el corto *Guipúzcoa-Donostia-Costa Guipuzcoana* (1983) realizado por Imanol Uribe.

También desde la Diputación de Gipuzkoa el departamento de bienestar social lanza una campaña

sobre detección precoz de malformaciones físicas o psíquicas en el recién nacido. El soporte cinematográfico de la misma es la película de Koldo Izagirre *Mundura jaio* (1983). Este mismo realizador participaría en una campaña para promover el deporte infantil y juvenil: *Hautsi zure marka* (1986).

Proveniente del dinero recaudado por el futbolista José Ángel Iribar con ocasión del homenaje que se le tributó en su despedida como jugador en activo, el cineasta Antton Ezeiza realiza en 1980 tres cortos que tienen como finalidad resaltar los lazos entre cada uno de los deportes representados y el euskara: *Euskara eta arrauna*; *Euskara eta futbola*; *Euskara eta mendia*.

El puerto autónomo de Bilbao encarga a los realizadores Juan Ortuoste y Javier Rebollo un documental sobre Bilbao, la ría del Nervión y su puerto: *Camino de hierro y agua* (1984). Posteriormente estos mismos cineastas realizaron en 1987 tres documentales más por encargo de Ayuntamiento de Bilbao.

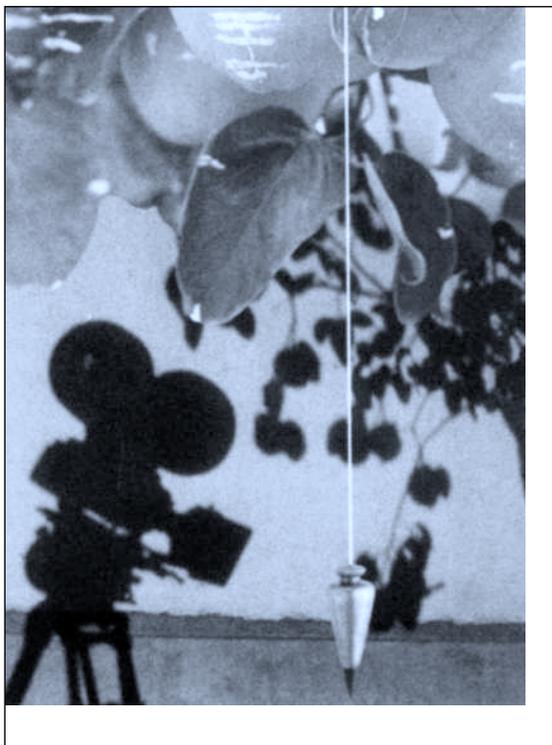
Elías Querejeta como hemos indicado reiteradamente en este estudio nunca ha dejado de preocuparse por el cine que reflejara la realidad de los pueblos implicados en sus películas. Su producción más reciente, contemplada con emoción en el Festival de Cannes de 2001, ha sido *Asesinato en febrero*, realizada por Eterio Ortega, crónica del atentado por parte de ETA del parlamentario socialista Fernando Buesa y del escolta que le acompañaba. Con honestidad y emoción construye un retrato del sufrimiento de las víctimas del terrorismo. Supone una reflexión sobre la zona más oscura de nuestro pueblo, con una eficacia y clarividencia no habituales en una sociedad que se complace más en los silencios y las ocultaciones que en un análisis lúcido de las causas de la violencia.



Asesinato en febrero.

Finalizando nuestro recorrido vamos a incidir en el documental temático, película más importante de la década, según opinión de prestigiosos críticos reunidos en Canada. Se trata de la obra del realizador de Carranza, Víctor Erice: *El sol del membrillo* (1991). Producido por Ángel Amigo y la propia familia del pintor, el documental es una profunda reflexión sobre el arte de mirar, pintar y filmar, mezclado con una aguda percepción del paso del tiempo en las personas y en las cosas. Aparecen en él el pintor Antonio López y el cineasta Víctor Erice obsesionados ambos por un membrillero que ven crecer ante sus ojos en el jardín familiar. Partiendo de una anécdota tan leve nos introducen en un universo hipnótico en donde creación, arte, realidad y sueño se entremezclan.

Desearía concluir este pequeño esbozo de la historia del cine documental en Euskal Herria haciendo algunas reflexiones: Si bien las líneas maestras de este artículo seguirán siendo las mismas a pesar del paso del tiempo es evidente que gracias a la labor de búsqueda y recuperación de documentos por parte de la Filмотeca Vasca tendremos que añadir nuevos títulos a los aquí reseñados. Así, por no citar más que un ejemplo se anuncia, en el momento de redactar estas líneas, la presentación pública de la recuperación de varios documentos: *25 aniversario de la Inauguración del tren del Urola*; *Imágenes de la gala inaugural del primer Festival de Cine San*



El sol del membrillo.

Sebastián; *Goienetxe* sobre el centro de asistencia del mismo nombre en San Sebastián, etc. ¿Quién sabe las gozosas sorpresas que nos deparará el futuro?

Es evidente que hoy en día la exhibición de cine documental en pantalla grande y sala comercial está totalmente relegada, desplazada hacia otros medios de consumo. Como hemos podido comprobar en este escrito, no siempre ha sido así a lo largo de la historia. Ante nosotros se abre un futuro que tal vez haga replantear esta postura de tal manera que pueda ser posible, e incluso rentable, contemplar una cinta documental como la reciente *Fatimetu* de Ion Andueza en salas comerciales, de la misma manera que Javier Corcuera, Fernando Trueba, Wim Wenders o Eterio Ortega han visto sus *La espalda del mundo*, *Calle 54*, *Buena Vista Social Club* o *Asesinato en Febrero* exhibirse en pantalla grande junto a producciones de las Mayor de Hollywood.

No me gustaría terminar sin hacer alusión al futuro que se abre ante nosotros: Por un lado las nuevas tecnologías que potencian el acceso de todas las personas al mundo antes exclusivo del audiovisual; por otro la destrucción de las barreras espaciales y temporales que están posibilitando una comunicación inmediata y sin fronteras. Ambas circunstancias deberán potenciar aun más si cabe, al documental como medio de conservar la memoria colectiva.

La única prevención existente deberá ser, también en el mundo del documental, el exquisito cuidado con que deberemos preservar lo nuestro, nuestras raíces, nuestra manera de contar, de transmitir emociones, de estructurar estéticamente el espacio, de “concebir la vida” en una palabra. Con espíritu abierto, hemos de aceptar el mestizaje como un signo enriquecedor de los tiempos que vivimos, pero sin ceder a la tentación de ser engullidos por las potentes corrientes que están invadiendo e uniformando nuestro mundo.

