
Josu Martínez Martínez

josu.martinez@ehu.es

Doctorando en Comunicación Audiovisual. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. España.

Recibido

14 de enero de 2016

Aprobado

3 de marzo de 2016

© 2016

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.29.3.sp.16-31

www.communication-society.com

2016 – Vol. 29(3),

pp. 16-31

Cómo citar este artículo:

Martínez Martínez, J. (2016). En busca de Ramuntcho: cineastas extranjeros en el País Vasco-francés. *Communication & Society* 29(3), 16-31.

Este artículo ha contado con la ayuda del Grupo de Investigación NOR de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

En busca de Ramuntcho: cineastas extranjeros en el País Vasco-francés

Resumen

Desde los más tempranos inicios del cine, el País Vasco-francés ha sido lugar de peregrinaje para grandes cineastas de diferentes naciones. Siguiendo la estela de viajeros e intelectuales románticos que desde el siglo XIX lo retrataron como un *topos* exótico, atemporal y diferenciado, el cine, con su inmensa capacidad de representación simbólica, ha contribuido a popularizar una imagen mítica de *lo vasco*, la cual han acabado por asumir hasta los mismos habitantes del lugar. A través del análisis histórico de tres documentales realizados por tres grandes directores de tres países europeos en la primera mitad del siglo XX, este artículo pretende descubrir el origen fílmico de ese muchas veces hegemónico imaginario vasco basado en una arcadia rural, comprender su fabricación y subrayar las diferentes lecturas que se han hecho de él; reafirmando la compleja polisemia de la imagen.

Palabras clave

Cine, historia, País Vasco-francés, imaginario, romanticismo

1. Introducción

Desde el mismo inicio del cine hasta nuestros días, el País Vasco-francés ha sido mil y una veces plasmado 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, sólo un año después de la invención del cinematógrafo; y desde entonces, los paisajes y gentes de esta región de los Pirineos Atlánticos han atraído a innumerables cineastas, que la han filmado, en la mayoría de las ocasiones, como un lugar exótico y culturalmente diferenciado.

En las últimas décadas, diferentes autores han hecho referencia a esta tradición fílmica (Unsain, 1985; Zunzunegui, 1985; Izagirre, 1997; De Pablo, 2012; Martínez, 2015). Además de ello, últimamente algunos de estos filmes han vuelto a la pantalla tras ser redescubiertos por cineastas y espectadores autóctonos. Por ejemplo, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra *Punto de Vista*, programó en su edición de 2015 un ciclo llamado *Chez les Basques*, en el que se

proyectaron filmes que cineastas de la talla de Louis Delluc, Orson Welles, Otar Ioselliani o Huber Knapp, entre otros, realizaron en y sobre el País Vasco-francés a lo largo de todo el siglo XX. El Festival presentaba así la muestra:

El ciclo *Chez les basques* (en casa de los vascos, en francés) 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 (*Chez les Basques*, 2015).

De la docena de títulos que se pudieron ver, llama la atención cómo la práctica totalidad de ellos comparten una visión idéntica del objeto fílmico; un país ancestral, casi primitivo, dueño de una vieja cultura en riesgo de extinción a la cual se aferra con orgullo, intentando luchar vanamente contra el tiempo. En este artículo, abordaremos el origen de ese imaginario sobre *lo vasco*, tan extendido fuera del país, y a veces incluso dentro de él, su representación en el cine, así como los diferentes significados que se le han atribuido, según la época y la ideología del espectador.

Analizaremos, para ello, tres de los documentales: *Au Pays des Basques*, realizado por Maurice Champreux en la década de los 30 para la gran productora francesa Gaumont; *Im lande der Basken*, realizado por Herbert Brieger en la década de los 40 para la productora estatal alemana UFA; y *The Land of the Basques*, realizado por Orson Welles en la década de los 50, para la televisión británica. Más allá de razones de espacio (nos sería imposible analizar con la profundidad requerida todos los filmes del ciclo en el espacio del que disponemos), la selección de estos tres documentales responde a que se trata de trabajos que hablan sobre el país en general (no sobre algún aspecto del mismo), y a que fueron realizados por directores de renombre de tres países europeos, financiados por productoras importantes y filmados en diferentes épocas. Es decir, un film francés de los años 30, un film alemán de los años 40 y un film británico de los 50, que comparten casi hasta idéntico título.

Con un enfoque histórico, se analizarán diacrónicamente, junto con el origen y los rasgos principales del imaginario romántico extranjero de *lo vasco*, el contexto de producción de las películas y las motivaciones de los autores, la representación simbólica del País Vasco-francés que ofrecen, así como los ecos y las diferentes lecturas que suscitaron en los espectadores. Para ello, además del visionado repetido de los documentales, llevado a cabo en la Filmoteca Vasca, se ha trabajado con fuentes primarias y secundarias; realizando un análisis bibliográfico y hemerográfico y epistolar¹ sobre el tema, y entrevistando a personas cercanas a los filmes: el hijo de Maurice Champreux, Jacques Champreux, en París (enero de 2013) y el niño americano que ejerce de *cicerone* de Orson Welles, Chris Weterbaker, a través de un cuestionario escrito (diciembre de 2015).

2. Imaginando a “los indios de los Pirineos”

El advenimiento del Romanticismo supuso para la imagen del País Vasco un gran cambio de ciclo histórico, ya que trajo su inclusión en el mapa cultural de la intelectualidad europea, y la invención de toda una narrativa exógena sobre su diferencia. En ese sentido, prácticamente desde sus inicios, la ideología romántica convirtió al vasco en sujeto literario.

¹ Correspondencia de Maurice Champreux y notas del rodaje de *Au pays des Basques*, documentación de Jacques Champreux, donada a la Filmoteca Vasca en enero de 2013.

Johann Gottfried Herder, uno de los padres del relativismo cultural, 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 (Herder, 1784-1791: 161). En ese contexto, se crearon en el país novelas como *Peru Abarka* (J. Mogel, 1802), cuyo protagonista Peru, un campesino vascófono analfabeto, ha sido considerado como “el héroe protonacionalista de la diferencia vasca” (Apalategi, 2013).

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 al lugar, quedó fascinado por “El País de los Vascos” (sic), y convencido de que en los Pirineos había encontrado a una nación de origen misterioso, cuyos habitantes hablaban la lengua más antigua de Europa, escribió abundante literatura sobre ella ofreciendo una visión romántica que, a partir de entonces, retomarían otros muchos intelectuales y viajeros. Humboldt describió así lo que vio:

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 romanos (Humboldt, 1801)

En realidad, esta fascinación por el País Vasco, venía precedida en parte de una fascinación por España, destino fetiche de los viajeros románticos en busca de aventuras en tierras exóticas. “*L’Afrique commence aux Pyrénées*” escribió Alexandre Dumas, refiriéndose a la Península Ibérica. Y evidentemente, el País Vasco, ruta de paso desde tiempos remotos, se convirtió en una parada obligada. Durante todo el siglo XIX así llegaron, de camino a España, escritores como Victor Hugo, Prosper Mérimée o Gustave Flaubert, dejando por escrito sus impresiones y vivencias; además de decenas de antropólogos, arqueólogos y lingüistas, atraídos por el misterio de “la raza vasca”.

Según Zulaika (1996) fueron estos intelectuales europeos venidos en peregrinaje durante décadas, quienes crearon, antes que los propios nativos, el discurso de la diferencialidad nacional vasca. Fueron ellos quienes descubrieron a los “indios de Europa” en los Pirineos y construyeron 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 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, sentencia Zulaika, “todo vasco es en cierta medida, un vasco inventado por la antropología cultural” (1996:8).

2.1. *Ramuntcho, un Nanook vasco*

Hubo entre los viajeros y científicos quienes, como Pierre Loti, decidieron quedarse en el país, hechizados por su “autenticidad”. Este escritor, gran amante de lo exótico (fue también un enamorado de Turquía y las culturas orientales) residió largo tiempo en Hendaya, y en 1897 publicó su novela de ambiente vasco *Ramuntcho*, la cual se convirtió en un gran *best-seller* de inmediato; éxito que se prolongaría durante décadas, siendo objeto de constantes re-ediciones 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 su vasquitud) 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 que pronto tuvo una aceptación generalizada (convirtiéndose, de paso, en un reclamo turístico para la Côte Basque de Biarritz y alrededores), el País Vasco sería un mundo “puro”, o si se prefiere “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”, ajeno al paso del tiempo. “Los años pasan, pero, sin embargo, las cosas no cambian” (1897: 76) escribió Loti en la novela. Sin embargo, más allá de las ficciones de atemporalidad, el tiempo inevitablemente pasaba y mutaba. Por eso, *Ramuntcho*, como toda la literatura romántica sobre lo vasco destila un fuerte aroma a melancolía por un mundo que realmente está desapareciendo². El sentimiento nostálgico de estar ante una cultura que agoniza será el principal *leit-motiv* de ese imaginario sobre lo vasco, puesto de moda por los viajeros y científicos europeos y encarnado simbólicamente por Ramuntcho, el “*Nanook of the North*” del pueblo vasco.

2.2. La pintura costumbrista

Al igual que en la literatura, el gusto romántico por la cultura popular tuvo también su plasmación en las artes plásticas. Concretamente en la pintura, durante todo el siglo XIX estuvo presente en muchos países de Europa una cierta moda por la temática costumbrista, basada en una idealizada visión de la vida rural y las tradiciones y el folklore, contrapuesta a la ciudad y a la industrialización. Este tipo de cuadros, muy del gusto de la burguesía, mostraban, como si de tarjetas postales se tratara, simples escenas de la vida campesina.

En el País Vasco-español fueron numerosos los pintores que siguieron la temática regionalista, dando lugar a una tradición pictórica que duró décadas, influyendo en la popularización del imaginario sobre lo vasco creado por científicos y escritores. Según Manterola, su obra contribuyó decisivamente “a la potenciación de una creencia sobre una sociedad perdida, un mundo feliz adornado de todos los datos que construyen las utopías románticas: natural, sencillo, armónico y hermoso”, de modo que fue

el principal responsable de la configuración de un biotipo de hombre vasco con unos rasgos morfológicos tan definidos, que ni los estudios de Aranzadi o Barandiarán hubieran hecho prosperar sin la presencia y el éxito alcanzado por cuadros como el que representan los “Layadores” de Arteta o el poderoso y solemne dios del mar, “El marinero vasco Santhi Andia” de Ramón de Zubiaurre (Manterola, 1985).

Sin lugar a dudas, los lienzos de artistas como los citados Zubiaurre y Arteta, pero sobre todo los de Ramiro Arrue (quien vivió largos años en el País Vasco-francés), sirvieron de inspiración a los cineastas extranjeros venidos a retratar la vida vasca. Los motivos visuales estaban creados, sólo quedaba darles movimiento.

3. Los indios de los Pirineos en la pantalla

El imaginario científico, literario y plástico dejado por el romanticismo y la relativa proximidad respecto a París, hicieron en seguida al País Vasco-francés un destino privilegiado para el cine. No hay que olvidar que para comienzos del siglo XX Biarritz se había convertido en un distinguido centro turístico frecuentado por las clases pudientes de toda Europa, de manera que el suroeste francés ofrecía grandes posibilidades visuales (mar, montaña y exotismo) sin necesidad de hacer largos viajes. Así pues, si a través de los libros y las pinturas, en el siglo XIX se configuró y popularizó la imagen de “la tierra de Ramuntcho y

² Ya en 1867, el geógrafo anarquista Elisée Reclus había escrito su libro *Les basques, un peuple qui s'en va*.

los indios de los Pirineos”, el cine, con su inigualable poder de llegar a las masas y mostrar “lo real” en movimiento, acabaría por generalizarla.

En aquellos primeros años, también el País Vasco-español atrajo a los cineastas; cosa lógica, ya que además de compartir cultura, lengua y paisaje con el norte, San Sebastián era del mismo modo un destino turístico importante. Así, según los profesores Letamendi y Seguin:

El número de películas rodadas en Euskal Herria durante los dos primeros años de existencia del cinematógrafo es inusualmente elevado respecto al de otros territorios y, calidad, porque casi todas las imágenes fueron captadas con la cámara y la película más perfectas de su tiempo: los de la firma Lumière (2000: 26).

Sin embargo, poco a poco, los rodajes de tema vasco se concentraron cada vez más al norte de los Pirineos, probablemente, porque para la imagen que se quería proyectar, la zona francesa era un lugar más propicio tanto desde el punto de vista social (a diferencia de en Bizkaia y Gipuzkoa, no había penetrado la industrialización y lo pintoresco del modo de vida tradicional se sentía más presente), como desde el punto de vista político (no existía el nacionalismo, y por consiguiente, tampoco había represión contra la diferencialidad vasca; mientras, en España, las dictaduras de Primo de Rivera y Franco fueron muy beligerantes). Si a estos factores sumamos que la cultura e industria cinematográfica de Francia (país cuna del cine) era mucho más avanzada que la española, no es de extrañar que, hasta la muerte de Franco, la imagen marca del País Vasco se fabricara, sobre todo, en el País Vasco-francés; si bien muchos filmes hacían alusión a que el país existía a los dos lados de los Pirineos e incluso algunos rodaban alguna escena en el sur: fundamentalmente en los pueblos costeros y en Gernika.

De las decenas de cintas que durante todo el siglo XX se consagraron al País Vasco-francés, o a alguno de sus elementos fetiche (pelota, música y danza, frontera-contrabando, emigración) podríamos citar las siguientes contando sólo los 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* (Herbest 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 sólo sabemos de su existencia por artículos de prensa, catálogos de filmes o fichas de censura de la época.

A continuación, analizaremos tres documentales que sí se conservan y han sido proyectados en diferentes ámbitos en los últimos años. Fueron realizados en diferentes décadas por autores reconocidos de diferentes países, pero comparten muchos elementos y casi hasta idéntico título. Se trata de *Au Pays des Basques* (Maurice Champreux, 1930), *Im lande der Basken* (Herbest Brieger, 1944) y *The Land of the Basques* (Orson Welles, 1955).

3.1. *Au Pays des Basques*

A comienzos de 1930, apenas unos meses después de que se estrenara en Francia la primera película sonora (*Les trois masques*, de André Hugon) 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, rico en canciones misteriosas y exótica música popular resultaba un tema atractivo; y así, tomando como base literaria el libro *Le Pays des Basques* de Gaetan de Bernoville, se comenzó a fraguar en París la idea de un film sobre los vascos.

Según rezaba la publicidad de la productora se trataría de una obra “*parlant et chantant*” (hablada y cantada), aunque en realidad, estando aún en plena transición del mudo al sonoro, prácticamente toda la banda sonora sería música: no habría diálogos y la narración se desarrollaría a través de los intertítulos típicos del cine mudo. En cualquier caso, era un proyecto ambicioso, hasta el punto que fue el primer film francés grabado íntegramente fuera de los estudios, en exteriores naturales.

Gaetan de Bernoville (San Juan de Luz, 1889–Paris, 1960) era un renombrado escritor de origen vasco afincado en Paris. Director de la revista *Les Lettres*, años más tarde llegaría a ser académico de la lengua francesa. Ardiente católico y admirador del carlismo, escribió media docena de libros sobre su País Vasco natal, cultivando la melancolía y el exotismo puestos de moda por Pierre Loti. Al poco de publicar su libro *Le Pays des Basques*, el director de documentales de Gaumont Jean Fauguère le propuso llevarlo a la pantalla. Bernoville accedió enseguida, y así, la productora le encargó el film a Maurice Champreux, prometedor realizador de la compañía («*Au Pays des Basques. Comment est né le film. Ses caractéristiques et son esprit*», 1930).

Más allá de que su suegro Louis Feuillade había realizado en 1913 un cortometraje titulado *Drame au Pays Basque*, Champreux (Paris, 1893–Paris, 1976) nada tenía que ver con el País Vasco. Sin embargo, se trataba para entonces de un cineasta experimentado. Tras ser herido en la Gran Guerra y recibir el certificado de inválido, comenzó su carrera en el cine de la mano de Feuillade, y para 1930, ya había participado en más de una veintena de largometrajes de Gaumont.

Tras el estreno, 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. Su mirada, completamente idealizada, dejaba poco lugar a matices:

Una tarde mientras contemplaba Ascaïn, 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. [...]

Comprendí qué 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 éste todo su sentido. («*Les artistes et le Pays Basque: Maurice Champreux.*», 1931)

Preguntado por las motivaciones de su padre, el hijo del realizador, el actor Jacques Champreux, nos resumió muy gráficamente el origen de esta mirada mítica. “Mi padre vino al País Vasco porque había visto *Nanook of the North*” (Champreux, 2013). Así pues, para el cineasta parisino, el joven pastor de Ascaïn era el equivalente europeo al inuit Nanook filmado por Flaherty: un simpático indígena que vive en armonía con la naturaleza, apartado de la civilización.

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, y Gernika, capital simbólica de los vascos de los dos lados de los Pirineos. 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 así 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 microfono, no “posa”. Simplemente continúa haciendo lo que hace cada día. («Au Pays des Basques. Comment est né le film. Ses caractéristiques et son esprit», 1930)

El resultado final fue un documental de 40 minutos, de gran factura técnica, que destilaba un profundo aroma a nostalgia. Una mirada melancólica hacia un mundo “puro” abocado a desaparecer. Sin una estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, la película se componía de una serie de hermosos paisajes de los diferentes territorios históricos y estampas típicas de la vida tradicional vasca, armoniosamente filmadas.

La primera escena es representativa de toda la cinta, por cuanto resume, de alguna manera, los elementos y símbolos que se asociarán a *lo vasco*. Tras los créditos iniciales, vemos un dibujo del mapa de Euskal Herria (las siete provincias vascas a los dos lados de los Pirineos). Se enfoca Bizkaia, y en ella, leemos “Gernika”. En la Casa de Juntas de la villa foral, una veintena de hombres postrados ante el árbol de Gernika, vestidos con trajes tradicionales para la ocasión, se quitan al unísono la “txapela”, y entonan el himno *Gernikako arbola*. A continuación, las hojas del roble sagrado se funden con la primera imagen de la siguiente escena. Se trata del joven pastor de Ascain del que Champreux habló a la prensa. Llevando un palo en cruz sobre los hombros, guía a un par de bueyes en un paisaje montañoso. Un intertítulo nos explica que “El alma del vasco es simple, viva y llena de orgullo, al igual que los montes vascos”. Un primer plano de los ojos del pastor se funde con las olas del mar Cantábrico, sugiriendo la libertad del fondo de su mirada. Tras el hombre vasco, se nos presenta a la mujer vasca, y otro intertítulo nos dice que “las mujeres tienen la frágil gracia del maíz en flor”.

El resto de la película sigue el mismo tono bucólico, con explicaciones escritas de corte poético. Así, se nos muestran los más tópicos lugares y costumbres del imaginario vasco romántico, acompañados en la banda sonora por canciones en euskera interpretadas por coros vascos. Con todo, el resultado es una visión melancólica de una especie de arcadia rural y pesquera, poblada por gentiles hombres buenos; últimos representantes de una cultura ancestral.

Otros motivos visuales que aparecen en *Au Pays des Basques* son los siguientes:

- El caserío (*baserri*)
- El pueblo cantor. Vemos a un joven bajando con su burro del monte al pueblo mientras entona la canción “*Ikusten duzu goizean*”³. Al terminar de cantar, echa un “*irrintzina*”⁴.
- La religiosidad. Vemos campanas sonando en diferentes iglesias del País.
- El trabajo artesano: las espadrillas de Maule y la “*makhila*”⁵.
- La danza y la música tradicional. Txistularis, y dantzaris.

³ Canción en la que se homenajea a la casa y al sistema familiar vasco, repitiendo los tópicos del imaginario romántico sobre lo vasco. Escrita por el poeta popular Jean Baptiste Elissamburu (1828-1891), se convertiría en una especie de himno del buen vasco. Aparece en otros films documentales que retratan la vida de los vascos de un modo similar, como en *Sinfonía Vasca* (Adolf Trotz, 1936).

⁴ Grito característico de los vascos; de carácter festivo o combativo

⁵ Bastón tradicional vasco, símbolo de gran honor. Fabricado cuidadosamente por unos pocos artesanos, contiene en su interior una especie cuchillo afilado.

- La pesca. Vemos a viejos marinos en los pueblos de la costa. Mujeres vendiendo pescado en el puerto.
- La transmisión de la cultura. Simbolizada por el fuego de la casa. Vemos la cocina del caserío; como lugar noble de la casa. En él, junto al fuego bajo, la abuela cose, y la madre canta una nana al niño recién nacido.
- La frontera y el contrabando. Vemos el paso de la frontera de un grupo de hombres de noche, perseguidos por la policía.
- Los ritos funerarios. Las estelas discoidales. Vemos el rito en el que el mayorazgo avisa a las abejas de la muerte del padre, y de que será el su sustituto como patrón de la casa.
- La emigración. La partida a América de los hijos que no heredan el caserío.
- La pelota, como juego nacional y popular. Vemos sus diferentes modalidades en diferentes frontones, practicado por todos.
- El mar Cantábrico como símbolo de la bravura y la libertad originaria de los vascos. La película se cierra con salvajes olas en la costa de Biarritz.

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. La presentación corrió a cargo del senador de los Bajos Pirineos (región en la que estaba integrada el País Vasco-francés) Leon Berard, a la sazón ministro de justicia de la República, quien afirmó ante una sala repleta de invitados ilustres: “Verán ustedes un país y un pueblo” (Marca, 1931).

En 1932, la cinta llegó a España, bajo el título *En el País Vasco* (Cerdan, 1998: 101) proyectándose con éxito en las capitales vasco-españolas. Después de la Guerra Civil, volvió a pasar la censura y tuvo una segunda vida en las carteleras, en la década de los 40 (Heinink, 1986). Por otra parte, según diversas fuentes, en 1934 se estrenó en Argentina, donde tuvo una excelente acogida por parte de la diáspora vasca instalada allá.

Pero más allá de la buena distribución que tuvo, como correspondía a un film comercial de su categoría, lo que más llama la atención son las diferentes lecturas que se hicieron de lo mostrado en la pantalla, según la ideología y el origen de los espectadores. Todos vieron, como el senador Berard, “un país y un pueblo”. Sin embargo, a esa visión cultural se le atribuyeron significados políticos antagónicos.

La prensa francesa, veía ante todo un “Gran film de propaganda turística” («Les artistes et le Pays Basque: Maurice Champreux.», 1931), y un discurso que engrandecía a Francia, rica en “particularismos”. Así, el crítico de *Le Griffon Cinématographique* proclamaba, “He aquí un film que nos hace amar Francia” y se preguntaba para qué ir a otros mundos en busca de Nanook, si en Hexágono ya tenían sus propios “buenos salvajes”. “¿Para qué evadirnos fuera de nuestras fronteras, cuando poseemos toda la gracia, todo el salvajismo altivo, todas las variedades del cielo y de la tierra?” (Faneuse, 1931).

Al otro lado de la frontera, sin embargo, los vasquistas y nacionalistas vascos dotaban al film de una significación completamente diferente. En Argentina, la revista *Nación Vasca* hablaba de un “film documental incomparable” que enlazaba plenamente con la construcción nacional de la patria vasca, declarándolo “*Vivida exhibición del pujante renacimiento del pueblo vasco*” (“Naskaldija”, 1934). También el padre Donostia, conocido músico y folclorista afincado en aquella época en París, escribió lo siguiente:

Au Pays des Basques es una maravilla. No solo por sus fotografías irreprochables materialmente, sino porque el País Vasco es plasmado allí con una realidad, con una verdad, de que podemos dar testimonio los que vivimos y somos del País. [...] No se oye en esta película ni una palabra en erdera durante la hora y media que corre ante nuestros ojos. Todo en euskera, cantado y hablado (Donostia, 1931).

Esta admiración de los nacionalistas vascos, se tradujo con el tiempo en la recurrente inclusión de imágenes de *Au Pays des Basques* en diferentes películas nacionalistas; a cuyas producciones, a menudo muy modestas y casi amateurs, les venían muy bien los hermosos y depurados planos del film de Gaumont. Así, se pueden ver escenas de *Au Pays des Basques* en filmes como *Guernika* (Nemesio Sobrevila, 1937), o *Los Hijos de Guernica* (Segundo Cazalis, 1968), entre otros.

En cuanto a los propios vasco-franceses, ¿cómo vieron ellos el film? Según la crónica del estreno, al menos los que aquel día estaban en el teatro Champs Elisées se reconocieron a sí mismos y reconocieron de lleno a su país en las imágenes. Tanto es así, que en el momento que los vascos de la pantalla echaban un “*irrintzina*”, en la sala comenzaron a escuchar sonoros “*irrintzina*”-s de respuesta, por parte de los vascos que había en el público (Marca, 1931).

3.2. *Im lande der Basken*

La ocupación de Francia por los alemanes en 1940, dejó al País Vasco Francés dividido en dos zonas; la parte al este de San Juan Pie de Puerto quedó como “zona libre” bajo el Régimen de Vichy, mientras el oeste (incluyendo toda la costa y la capital, Bayona) quedó bajo ocupación alemana.

Si bien el suroeste francés no fue campo de batalla durante la II Guerra Mundial, los cuatro años que duró la ocupación fueron una época de tensa calma en el País Vasco-francés. Aunque aparentemente era un territorio tranquilo, gobernado por fuerzas tradicionalistas partidarias de Pétain, su posición geográfica fronteriza con un país neutral, así como la presencia de refugiados (básicamente nacionalistas) vasco-españoles huidos durante la Guerra Civil, lo convirtieron en una retaguardia con una importante actividad subterránea.

En ese contexto, algunos intelectuales y políticos nazis se interesaron por la cultura local. En realidad, no se trataba en absoluto de un interés nuevo, ya que, desde Humboldt, el estudio de los vascos, su raza y su cultura, había sido una constante en la literatura científica alemana. Sin embargo, en la coyuntura del III Reich, con su ideología racista, este interés podía sugerir nuevos significados políticos, según De Pablo y Sandoval (2008).

Lo cierto es que las investigaciones que estos dos historiadores realizaron en los archivos filmicos alemanes, descubrieron la existencia de varios filmes de aquella época dedicados a los vascos y lo que es más importante, Sandoval encontró una copia de uno de ellos: un documental de 1944 titulado *Im lande der Basken*.

Dirigido por el doctor Herbert Brieger, reputado realizador de la época, especializado en documentales culturales y miembro del partido nazi, este cortometraje de 13 minutos seguía la estela de la visión romántica sobre *lo vasco*, ofreciendo una imagen cultural muy parecida a *Au Pays des Basques*, carente de referencias políticas. Aun así, 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 (jefe de la cancillería privada de Hitler desde 1933 hasta 1944) podría apuntar, según De Pablo y Sandoval, a que *Im lande der Basken* respondiera a algo más que el mero interés cinematográfico y antropológico por lo vasco.

Dejando a un lado las hipótesis de tipo político en torno a las causas de su realización, lo que nos muestra el análisis del film es, más allá de algunos subrayados que denotan la época en la que fue rodado (particularmente el interés por los escudos y símbolos discoidales), la visión de un País Vasco-francés exótico, primitivo y dueño de una cultura y una lengua diferente, de la cual se siente orgulloso. Un discurso que nos recuerda más a Humboldt que a la ideología nazi.

El comentario del narrador que acompaña a las imágenes apunta en esa dirección. El film comienza con la siguiente frase: “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”. Y para el final, se reserva una sentencia parecida: “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”.

Por lo demás, la cinta muestra diferentes estampas del imaginario romántico sobre lo vasco, hasta el punto de repetir casi hasta el calco motivos visuales que ya vimos en *Au Pays des Basques*. Así, según el film de Brieger:

- Los vascos son pescadores, con un pasado glorioso como pioneros de la caza de la ballena.
- El caserío es el “orgullo” de los vascos. Dentro de él, el lugar de honor es la silla de la cocina (al lado del fuego bajo), ocupada por el señor de la casa (“*etxeke jauna*”).
- Los vascos son también pastores y ganaderos; amantes de los animales.
- Tienen ancestrales ritos y símbolos funerarios. Se transmite un hondo sentido de religiosidad, a través de las estelas discoidales y las campanas tocando en las iglesias. También tienen un hondo sentido del honor, simbolizado por la “*makhila*”.
- La pelota, en sus diferentes modalidades y con sus ritos y códigos propios, “es el juego nacional de los vascos”. Todos juegan, según vemos en las imágenes. Los niños, los mayores, y hasta los curas, con sotana y todo.
- Los “bailes nacionales” también son muy populares. Se citan el “*arin-arin*”, los “*mutxikoak*” y el “*fandango*”. Vemos a dos parejas bailando el fandango, acompañados por el acordeonista.

Las últimas imágenes del film también son similares al final de *Au Pays des Basques*, con las salvajes olas de la costa de Biarritz. Así pues, como se puede comprobar, el parecido entre ambas cintas es muy significativo. Claro que hay diferencias. El trabajo de Brieger es más modesto y superficial que el de Champreux, y además de en la duración, eso se nota en la banda sonora, que está compuesta de música genérica, sin referencias a lo vasco (con la única salvedad del “fandango”); o en la inclusión de planos de montañas, viaductos y pueblos que no son del País Vasco-francés.

Según las investigaciones de De Pablo y Sandoval, *Im lande der Basken* obtuvo de la censura una calificación excelente (2008: 158), y teniendo en cuenta que la copia encontrada por Sandoval estaba subtitulada en checo, y que la UFA solía distribuir sus producciones en todos los países ocupados por Alemania, es probable que le esperara una amplia distribución. Sin embargo, Brieger estrenó el film en 1944, un año antes del final de la caída del III Reich, por lo que, según todos los indicios, *Im lande der Basken* no tuvo una vida comercial demasiado larga y quedó en el olvido de los archivos durante décadas.

Tras el descubrimiento de una copia por parte de Sandoval, y el estudio que realizó con De Pablo (2008), la película comenzó a volver a verse, seis décadas después. Gracias a la labor de estos historiadores, durante algún tiempo estuvo disponible en la Filmoteca Vasca, pero fue a partir de la realización del documental *Una esvástica sobre el Bidasoa* (A. Andrés-J. Barajas, 2013), que hablaba sobre la cinta y la presencia nazi en el País vasco-francés, cuando adquirió verdaderamente notoriedad.

A partir del hallazgo de *Im lande der Basken*, este film exploraba las relaciones entre los nazis que ocupaban el País Vasco-francés y los nacionalistas vascos del PNV, y a pesar de que, finalmente, se llegaba a la conclusión de que no hubo gran conexión entre ambos, y mucho menos colaboración alguna, el film de Brieger dio pie a que en algunos medios la prensa española contrarios al nacionalismo vasco se publicaran artículos como “Nazis con chapela, la raza soñada por Hitler y el PNV” (Zurro, 2013), “El País Vasco formó parte de la

estrategia del III Reich” (Arrizabalaga, 2013) o “Los nazis querían otorgar la independencia a Euskadi” (Ribera, 2015). El hecho de que los alemanes de la década de los 40 (también) se interesaran por el País Vasco y lo retrataran como un pueblo, se convertiría así en la prueba del carácter racista del nacionalismo vasco.

3.3. *The Land of the Basques*

Si en la década de los 30 apareció un documental francés llamado *Au Pays des Basques* y la década de los 40 uno alemán titulado *Im lande der Basken*, en los 50 les tocaba a los ingleses. Y así, 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 mismísimo Orson Welles. Para aprovechar el material rodado en el País Vasco que tuvo que dejar fuera por los 30 minutos que le imponía la emisión en televisión, Welles aún realizaría un segundo documental sobre los vascos: *The Basque Pelote*.

Aunque se ha impuesto la idea de que Welles dirigió estos documentales para la BBC, lo cierto es que en realidad fue el canal comercial ITV quien se los compró a la productora Associated Rediffusion y los emitió en 1955 (Berthomé, 2006). Un año antes, se había abierto en las islas británicas la posibilidad de crear canales de televisión privados, y así, siguiendo el modelo americano, había surgido la ITV (Independent Television).

La idea de una serie de documentales que mostraran diferentes rincones del planeta de la mano de Orson Welles comenzó a gestarse a principios de la década de los 50, pero no se materializó hasta la primavera de 1955 cuando, ante el nuevo mercado de televisión abierto en el Reino Unido, el famoso autor de *Citizen Kane* firmó con Associated Rediffusion el compromiso de realizar 28 documentales de 30 minutos para la ITV. 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 reclamo de primer nivel para la audiencia británica. Sería él quien mostraría de tú a tú al espectador los lugares, hablándole directamente de forma distendida, mientras fumaba un puro con su aire de gentleman encantador.

La mayoría de los destinos escogidos por Welles fueron grandes ciudades, en los que demostraba que también para el documental poseía un gran talento; tanto en el rodaje (realizado con más de una cámara), como en el ritmo y en su faceta de entrevistador. Según Berthomé y Thomas, la experiencia televisiva le sirvió para experimentar nuevas formas de narrar.

La televisión a la que se consagra paralelamente al cine desde 1955, ofrece a Welles un nuevo terreno de experimentación. Su convicción es que no hay que ver en ella una forma dramática, sino una forma narrativa. En la línea de su trabajo radiofónico y de los films de Sacha Guitry, influencia que él mismo reconoce, toma el rol de narrador en primera persona del singular, buscando una comunicación inmediata con el espectador (Berthomé, 2006: 198).

Por desacuerdos con la productora, de los 28 capítulos que firmó, al final sólo llegó a realizar seis, los cuales se emitieron cada dos semanas a partir de otoño de 1955. Justamente, el estreno de la serie corrió a cargo de *The land of the Basques*, el 7 de octubre y 15 días después vino el segundo capítulo, también en tierra de vascos, *The Basque Pelote*. En todos los documentales, Welles trabajó con el mismo equipo: el cámara fue el francés Alain Pol y el montaje corrió a cargo de Colette Cueille y Michelle Daviden (Berthomé, 2006).

Según la opinión de Bernardo Atxaga, puede que la llama que hizo a Orson Welles interesarse por los vascos fueran las palomeras de pueblos fronterizos como Etxalar, Sara, Osquiche o Aldude. El escritor estadounidense Charles Wertenbaker, amigo del cineasta y afincado en Ciboure con su familia, había escrito en el semanario *The New Yorker* en 1950 un

artículo sobre esta técnica vasca de cazar palomas con redes, única en el mundo. El mismo Welles, admirado, explicaría en el film que los vascos cazaban las palomas en el cielo, como los demás cazaban peces en el mar.

Wertenbaker murió de cáncer en París en 1955. Entonces, según Atxaga, Welles decidió dedicar uno de los documentales al País Vasco Francés con la idea de honrar a su amigo, donde residían su viuda y sus hijos, y hablar de las palomeras (Atxaga, 2015). Por el contrario, el hijo de Charles, Chris Wertenbaker recuerda que el cineasta “contrató” a su madre (la escritora Lael Tucker Wertenbaker) para realizar el guión del documental y para que le enseñara el país, aunque ella no figure en los créditos (Wertenbaker, 2015). Ciertamente, Lael y sobre todo Chris tienen un gran protagonismo en el film; ya que, Welles los entrevista y es a través de ellos, anglófonos civilizados residentes en ese recóndito y primitivo lugar, como el cineasta va descubriendo la idiosincrasia de los vascos.

Concretamente el niño, Chris, juega un papel en cierta manera chamánico, de intermediación entre dos mundos: el mundo de Welles y los espectadores, civilizado y anglosajón del que él mismo procede, y el primitivo mundo de los vascos, en el que vive. Welles necesita de él para penetrar en este último mundo, para que le explique, para que le traduzca, para entender. Además de Chris Wertenbaker y su madre, Welles entrevista a otros testigos anglófonos del lugar, como el emigrante que ha vuelto de Colorado. También él pertenece a dos mundos. En América tenía un camión e incluso televisión. Sin embargo, prefirió volver para casarse con una vasca.

El imaginario sobre lo vasco de Orson Welles, se resume en el comienzo de *The Land of the Basques*, el cual repetirá tal cual, en el segundo capítulo de la serie, *The Basque Pelote*. Vemos una cámara mirándonos y escuchamos 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. Dice Welles: “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 hay aquí 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, como si no hubiera una frontera “natural” y la voz en off de Welles nos lo subraya: “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 Ossès, vemos a “los vascos”. Abuelos jugando al mus; niños; jóvenes jugando a pelota... Un hombre robusto que echa un “*irrintzina*” etc. Mientras tanto, Welles cuenta:

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 inmigración a América, la importancia que tiene para los vascos mantener su lengua y su cultura; el papel de la casa y la familia (“estructura social básica”), y especialmente de la mujer vasca; así como la popularidad del “fandango” y de la pelota como danza y deporte nacionales, practicados por todo el mundo son algunos de los temas que trata Welles, como antes Champreux y Brieger.

Con todo, un imaginario que se podría resumir en la letra de la canción que todos los niños de Ciboure tocan con sus bandurrias en la estudiantina local: “*Haurrak ikasazue*”. Chris Wertenbaker, como niño del pueblo, también participa, y le traduce a Orson Welles su significado: “*Haurrak ikasazue euskaraz mintzatzen, ongi pilotan eta oneski dantzatzen*”⁶. He ahí pues el núcleo del “ser vasco”: la lengua, la danza, la pelota, y, en fin, la transmisión intergeneracional del pasado-presente.

Es difícil medir la acogida que tuvo el trabajo de Welles tras su emisión en 1955: no disponemos de datos de audiencia de la época, y según parece, no se volvió a emitir durante muchos años. Según Chris Wertenbaker, él y su madre tenían entendido que Welles no terminó el trabajo por falta de presupuesto y la película no llegó a estrenarse nunca, hasta que, en la década de los 90, una amiga residente en Inglaterra le llamó para decirle que estaba viendo en la BBC un documental de Orson Welles en el que aparecía él con 11 años (Wertenbaker, 2015). Sea como fuere, lo cierto es que a partir de los años 90, las dos películas sobre los vascos de Welles volvieron a tener una “segunda vida”. En Francia se editó un DVD con todos los capítulos de la serie, en 2004 Julio Medem utilizó varios fragmentos de las cintas en su documental *La Pelota Vasca*, y tras su salto a internet, a través de YouTube, se convirtieron en películas altamente vistas, citadas y comentadas para hablar de *lo vasco*, aunque no siempre con la misma significación.

A veces fueron vistas como “perlas” cinematográficas, otras veces como simple cosa curiosa, casi como una extravagancia del gran Welles y otras veces, las más, sirvieron como argumento de autoridad a sectores abertzales para defender la nacionalidad del pueblo vasco. “¿Cómo no vamos a ser una nación, si hasta Orson Welles lo decía?” (Paia, 2009). En fin, una vez más, los vascos se definían en base al retrato que de ellos hizo un extranjero con prestigio.

4. A modo de conclusión

El País Vasco-francés ha sido durante todo el siglo XX un lugar largamente visitado y filmado por cineastas de prestigio; una tradición fílmica que comienza en los mismos inicios de la historia del cine y que llega hasta nuestros días. Si bien a partir de la segunda mitad de siglo comenzaron a aparecer documentales extranjeros sobre *lo vasco* que se centraban en el problema de la violencia política (como *Euskadi hors d'état*, de Arthur MacCaig, estrenado en 1983), el País Vasco-francés quedó casi siempre excluido de esta temática, de modo que, desde el cine mudo hasta hoy en día, su visión fílmica ha respondido mayoritariamente a una imagen bucólica y atemporal de “los indios de Europa”. Prueba de ello es que en el momento de redactar estas líneas se acaba de estrenar el documental *Hitz egin / Faire la parole*, dirigido sobre los vascos de Francia por el reconocido cineasta y escritor norteamericano Eugen Green y que empalma plenamente con este imaginario.

En este artículo hemos analizado tres documentales sobre el País Vasco-francés que se proyectaron en el Ciclo *Chez les Basques* del Festival Internacional de Documental de Navarra, *Punto de Vista*, en 2015. Realizados en diferentes décadas del siglo XX, por tres cineastas de diferentes países europeos; *Au Pays des Basques* (Maurice Champreux, 1930), *Im lande der Basken* (Herbert Brieger, 1944) y *The Land of the Basques* (Orson Welles, 1955) comparten mucho más que el título, tomado de una expresión utilizada por Humboldt para denominar al pueblo vasco en 1802.

Los tres films analizados, realizan un retrato sobre el País Vasco-francés prácticamente idéntico, filmando escenas que casi serían intercambiables de una película a otra, y utilizando motivos visuales y metáforas muy parecidas para referirse a *lo vasco*.

⁶ “Niños aprended a hablar en euskera, a jugar bien a pelota y bailar honradamente”.

Este discurso que habla de un pueblo exótico de origen misterioso que canta, baila y juega a pelota entre el mar Cantábrico y los Pirineos, más que fruto de lo que vieron en sus visitas al país, es consecuencia directa de un imaginario dominante sobre los vascos, creado durante siglo XIX por intelectuales, antropólogos y escritores románticos europeos, y asumido finalmente por los propios nativos. En ese sentido, parecería que, Champreux, Brieger y Welles no vienen al País Vasco-francés a descubrir un lugar y filmarlo según sus impresiones, sino que, al contrario, vienen a recrear en imágenes un mundo mítico que han leído en libros o visto en pinturas, antes de que desaparezca.

Así, su mirada se antoja preconcebida y esquemáticamente superficial; como si no hubieran salido de un milímetro del guion sobre *lo vasco* que tenían antes de llegar el País Vasco Francés. En ese sentido, se muestran fascinados por un mundo en peligro de extinción, pero no profundizan en él, ni en las causas políticas, sociales y económicas que lo han llevado a esa situación. Retratan un país congelado en el tiempo, como si de una foto fija se tratara, y se limitan a observar, cuan turistas, las bellezas paisajísticas y culturales del lugar. No toman partido.

Según el programa de presentación del Ciclo *Chez les Basques*, los hermanos Lumière llegaron a Biarritz en busca de “las olas” del mar Cantábrico. Louis Delluc, en cambio, llegó a Ascain buscando “la luz”. Champreux vino por “las canciones”. Brieger atraído por los símbolos y estelas discoidales. Y Welles por las palomeras. Resumiendo, que todos se olvidaron de “los vascos”.

Los vascos de Francia, como individuos y como colectivo social, son los grandes olvidados de las numerosas películas que sobre ellos realizaron decenas de cineastas extranjeros durante todo el siglo XX. Nadie habla de la diglosia, de los devastadores efectos de la Primera Guerra Mundial en la región, del poder feudal de los notables y de la Iglesia, de la pobreza derivada de la falta de industrialización y de una estructura social basada en el mayorazgo, de los estragos producidos por la masificación del turismo en la Côte Basque etc. Problemas todos ellos, que mantenían a la sociedad vasca anquilosada y sin capacidad de desarrollo (Bidart, 1980; Etcheverry-Ainchart, 2005; Ahedo Gurrutxaga, 2006; Itçaina, 2012; Bidegain, 2013).

Como las de *Nanook of the North*, los problemas y vivencias de los vascos no tienen interés. Por eso, no se les da nunca voz. A lo sumo, les oiremos cantando o recitando algún rito, y para acercarnos a ellos, se utilizará siempre la intermediación chamánica de alguien: el cura, el científico, el emigrante vasco que ha conocido la civilización o el niño americano que vive con los nativos.

La visión de *lo vasco* que ofrecen, entre otros, los documentales de Champreux, Brieger y Welles, ha sido asumida y aceptada desde el principio por los propios nativos. Sin embargo, según la época y la ideología del espectador, se le ha dotado uno u otro significado; intentando utilizarla en favor o en contra de diferentes causas.

Así, por una parte, la imagen de arcadia exótica ha servido de reclamo publicitario a la industria turística de la Côte Basque, que la ha explotado hasta convertir a veces a los vasco-franceses en una caricatura de sí mismos. Por otra parte, los vasquistas y nacionalistas vascos se han valido de ella para construir su ideología y argumentar sus reivindicaciones nacionales. En ese sentido, es remarcable la re-utilización de imágenes de *Au Pays des Basques* o *The land of the Basques* en filmes vascos como *Guernika* (N. Sobrevila, 1937), *Los Hijos de Gernika* (S. Cazalis, 1968) o *La Pelota Vasca* (J. Medem, 2004). Por el contrario, el hallazgo de *Im lande der Basken*, ha sido utilizado desde determinados sectores para intentar desacreditar al propio nacionalismo vasco, destacando la coincidencia de algunos de sus planteamientos con el discurso del film de Brieger. Es decir, que el mismo discurso en boca de Orson Welles o de un cineasta nazi, se convierte en un argumento en contra o a favor de algo en lo que, seguramente, ninguno de los dos quiso entrar.

Por último, cabe destacar la influencia que este imaginario romántico tendrá en los propios realizadores nativos. Cuando se lancen a realizar documentales sobre su tierra - *Gure Sor Lekua* (A. Madré, 1956), *Aberría* (G. Elortza, 1961), *Ama lur* (N. Basterretxea y F. Larruquert, 1968- seguirán en muchos aspectos un camino similar al trazado por los extranjeros.

En resumen, las obras de los numerosos cineastas venidos al País Vasco-francés “en busca de Ramuntcho”, han servido para dar visibilidad internacional al territorio, colocarlo en el mapa y valorizar su riqueza cultural, contribuyendo a la auto-conciencia de los nativos. Sin embargo, su asunción acrítica o interesada también los ha convertido, muchas veces, en sus propias víctimas.

Referencias

- Ahedo Gurrutxaga, I. (2006). *El viaje de la identidad y el nacionalismo vasco en Iparralde (1789-2005)*. Vitoria: Gobierno Vasco.
- Apalategi, U.R. (2013). La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homologación, *4520F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 9, 56-77, [Date accessed: 11/12/2015] Retrieved from: http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-ur-apalategi-es.pdf
- Arrizabalaga, M. (2013, November 24). El País Vasco formó parte de la estrategia del III Reich. *ABC*.
- Atxaga, B. (1991). Realidad vasca, miradas y resultados. *El Pascante. Siruela* 18/19, 136-141.
- Atxaga, B. (2014, August 12). Un nuevo Romanticismo. *Babelia, El País*.
- Au Pays des Basques. Comment est né le film. Ses caractéristiques et son esprit. (1930)*. Advertising pamphlet. Paris: Gaumont.
- Berthome, J.P. (2006). *Orson Welles au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Bidart, P. (1980). *La nouvelle société basque. Ruptures et changements*. Paris: Harmattan.
- Bidegain, E. (2013). *La première guerre mondiale et le Pays Basque*. Bayonne: Elkar.
- Brieger, N. (2014, 11 March). Written interview.
- Cerdan, J. (1998). Cerdan, El cine sonoro y la segunda república, In S. De Pablo (Ed.) *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998* (pp. 87-116). Vitoria: Fundación Sancho el Sabio.
- Champreux, J. (2013, January 8). Personal interview.
- Chez les Basques* (2015). Press dossier. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista.
- De Pablo, S. (2008). El linaje de Aitor en la pantalla: cine, Historia e identidad nacional en el País Vasco. In G. Camarero, B. De las Heras & V. De Cruz (Eds.), *Una ventana indiscreta: la historia a través del cine* (pp. 105-130). Madrid: Universidad Carlos III.
- De Pablo, S. (2012). *The Basque nation on-screen: cinema, nationalism, and political violence*. Reno: Center for Basque Studies.
- De Pablo, S. & Barrenetxea, I. (2006). Del oasis vasco a la Euskadi resistente: El País Vasco en el cine documental extranjero. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 15, 171-190.

- De Pablo, S., & Sandoval, M.T. (2008). «Im Lande der Basken» (1944): el País Vasco visto por el cine nazi. *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca* 29, 157–200.
- Donostia, J.A. (1931, 11 September). Vasquismo en Paris. *Easo*.
- Elezcano Roqueñi, A. (2013). Sinfonía vasca (1936), un documental con historia: de película comercial a instrumento político. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca* 36, 61–93.
- Etcheverry-Ainchart, P. (2005). Le Pays Basque et les tentatives de construction nationale. In M. Goihenetxe (Ed.), *Histoire générale du Pays Basque* (Volume V, pp. 275–285). Donostia: Elkar.
- Fernandez, J. (2012). *Euskal Zinema. Cine vasco. Basque Cinema*. Donostia: Etxepare kultura institutua.
- Ferro, M. (1974). *Analyse de film, analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette.
- Goihenetxe, M. (2005) *Histoire générale du Pays Basque* (Volume V). Donostia: Elkar.
- Gutierrez, J.M. (2001). Cine documental vasco: Conservando la memoria colectiva. *Ikusgaiak* 5, 89–115.
- Heinink, J.B. (1986). *Catálogo de las películas estrenadas en Vizcaya, 1929–1937. I, Indices / by J.B. Heinink*. Bilbao: Museo de Bellas Artes
- Herder, J.G. (1784–1791): *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, Paris: Edgar Quinet.
- Hermoso, B. (2015, February 10). En la arcadia vasca de Orson Welles. *El País*.
- Humboldt, W. (2006). *Los vascos*. Donostia: Herritar berri.
- Itçaina, X. (2012). *Euskaldun fededun: errepublikaren oroimen urratuak*. Bayonne: Elkar.
- Izagirre, K. (1996). *Gure zinemaren historia petrala*. Donostia: Susa.
- Laborde, P. (1983). *Le Pays Basque d'hier et d'aujourd'hui*. Donostia: Elkar.
- Les artistes et le Pays Basque: Maurice Champreux (1931, April 20). *Le petite Gironde*, p. 4. Biarritz.
- Leizaola, A (2002). Le Pays Basque au regard des autres. *Revue d'ethnologie française*, 429–438.
- Letamendi, J. & Seguin, J. C. (2000). Los primeros rodajes de Euskalherria: imágenes ocultas tras la bruma del pasado, *Ikusgaiak* 4, 15–27.
- Lorente, E. (2008). Cruce de miradas. La pelota vasca con Orson Welles. *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, 269–299.
- Loti, P. (1897). *Ramuntcho*. Paris: coll. Grands écrivains.
- Manterola, P. (1985). Introducción. In A.M. Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco*. Madrid: Akal, 1985.
- Marca, P. (1931). «Au pays des basques», un film qui fait honneur à la production française. *Le fascinateur*, 267–270.
- Martínez, J. (2015). *Gure (zinemaren) sor lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta análisis*. Leioa: UPV/EHU.
- “Naskaldija” (1934, October). Nación Vasca: órgano de Acción Nacionalista Vasca de Argentina. Buenos Aires.
- Paia, F. (2009, September 3). Participation in the program Políticamente Incorrecto, ETB2.
- Ribera, A. (2015, July 15). Los nazis querían la independencia de Euskadi. *El Correo Español*
- Unsain, J.M. (1985). *El cine y los vascos*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- Weber, E. (2005). *La France de nos aïeux. La fin des terroirs. Les imaginaires et la politique au XIX siècle*. Paris: Fayard.
- Wertenbaker, C. (2015, December 2) Written interview.
- Zulaika, J. (1996). *Del Cromañon al Carnaval: los vascos como museo antropológico*. Donostia: Erein.
- Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación de Bizkaia.
- Zurro, J. (2013, 21 November). Nazis con chapela, la raza soñada por Hitler y el PNV. *El Confidencial*.