ZINE01

ZINE01

Título: ZINE01
Fecha de publicación: Primavera 2021
Coordinación: Elías Querejeta Zine Eskola
Responsable científico: Pablo La Parra Pérez
Comité editorial: Maialen Beloki, Joxean Fernández, Carlos Muguiro, Pablo La Parra Pérez
Corrección editorial: Pablo La Parra Pérez, Felipe M. Retamal
Diseño gráfico y maquetación: Sara Zamarro
ISSN: -
Licencia: CC NY-NC-ND 4.0
Editores:

ELÍAS QUEREJETA ZINE ESKOLA
Gipuzkoako Foru Aldundia Diputación Foral de Gipuzkoa
ETORKIZUNA ORAIN Es futuro
EUSKADIKO FILMATEGIA FILMOTECA VASCA
SSIFF Donostia Zinemaldia Festival de San Sebastián International Film Festival

Colaborador:

TABAKALERA

* Las opiniones expresadas en ZINE corresponden a los/as autores/as y no reflejan necesariamente las del Consejo Editorial, las instituciones editoras o la institución a la cual los/as autores/as están afiliados/as.

01 **LA FÁBRICA DE BASTERRETXEA:NOTAS PARA UN CINE CONSTRUCTIVO VASCO**
Elixabete Ansa Goicoechea 05

02 **UNA HISTORIA PARA EL CINE AMATEUR VASCO:**
SOBRE LA SERIE *GURE HERRIA* (1975-1985) DE MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA
INTRODUCCIÓN 30
Enrique Fibla Gutiérrez
DEL CINE COMO ARTESANÍA: LA SERIE *GURE HERRIA* DE TATUS FOMBELLIDA 34
Benoît Turquety
VEINTISIETE TRAVESÍAS POR HACHAS JAUREGI: 37
APUNTES LÍQUIDOS SOBRE LA PELÍCULA *AIZKORA* DE MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA
Sahatsa Jauregi Azkarate
COLECCIÓN *GURE HERRIA* (MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA, 1975-1985) 41

01 LA FÁBRICA DE BASTERRETXEA: NOTAS PARA UN CINE CONSTRUCTIVO VASCO

LA FÁBRICA DE BASTERRETXEA: NOTAS PARA UN CINE CONSTRUCTIVO VASCO

Elixabete Ansa Goicoechea
Pontificia Universidad Católica de Chile

A través de un estudio de la relación entre el cine y la producción, y más concretamente entre el cine y la figura de la fábrica, se presenta una propuesta de lectura del cine vasco desde una perspectiva "constructiva". El punto de partida lo marca la película *Operación H* (1963) de Néstor Basterretxea y la necesidad de problematizar las formas en que se ha pensado la comunidad en el cine vasco.

Palabras clave: Néstor Basterretxea, cine, producción, fábrica, constructivismo.

Fecha de recepción: 1 de julio de 2019
Fecha de aceptación: 6 de febrero de 2020
Licencia: CC BY-NC-ND 4.0 [Hyperlink: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es]
ISSN: --
Cómo citar este artículo: Ansa Goicoechea, Elixabete. "La fábrica de Basterretxea: notas para un cine constructivo vasco". *Zine: cuadernos de investigación cinematográfica 1* (2020): 5-28.

> Decir que [el inconsciente] produce significa dejar de tratarlo como se ha hecho hasta ahora, como una especie de teatro en el que se representaría un drama privilegiado. Pensamos que el inconsciente no es un teatro sino más bien una fábrica.[1]

EL CINE COMO FÁBRICA DE DESEO

El cinematógrafo es el resultado de un experimento que en momentos de ocio o esparcimiento inventa una forma de mirar ahí donde la fábrica o el tren, como figuras claves de los procesos de industrialización moderna, no ven.[2] En las siguientes páginas se propone un estudio del cine vasco que ponga a dialogar el cine y la fábrica, tomando como punto de partida la producción cinematográfica de Néstor Basterretxea (1924-2014) en la década de los sesenta del siglo pasado, particularmente el cortometraje *Operación H* (1963). Esta década supone para la producción cultural vasca un momento particularmente transformador y emancipador de los principales horizontes imaginarios del nacionalismo vasco finisecular.[3] El abrazo que *Operación H* despliega entre

[1] Gilles Deleuze, "Capitalismo e schizophrenia," *Tempi moderni* 12 (1972): 51.

[2] En la citada y reeditada *Historia del cine* de Román Gubern llama la atención la historia que antecede la invención del cinematógrafo. Es una historia plagada de otros inventos, algunos igual de importantes que el cinematógrafo, como ocurre con la fotografía, que evidencian actividades asociadas al juego, a la distracción o a la melancolía, actividades que desde su "disfuncionalidad" hacen aparecer una mirada Otra. Es una protohistoria del cine como una mirada que pone en suspensión la relación directa entre dispositivo y disciplina. Se recuerda por ejemplo, la importancia del francés Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), "retraído y de holgada posición... absorto en sus experimentos", quien consigue la primera fotografía; los juguetes y pasatiempos ópticos basados en la persistencia retiniana o el mecanismo de la grifa de excéntrica que a Louis Lumière se le ocurrió "durante una noche de insomnio"; Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2014), 16-20.

arte y producción, tomando como punto de partida la fábrica, es especialmente original en este sentido debido a que, como analizamos a continuación, son escasas las apuestas culturales vascas que se centran en la vida fabril. Con un análisis conceptual que puntualiza algunos lugares emblemáticos de la relación entre cine y fábrica a lo largo de la historia del cine, la intención principal de este artículo es pensar, desde el concepto de la fábrica, la posibilidad de una perspectiva "constructiva" del cine vasco. Esta propuesta requiere inevitablemente precisar que la fábrica, como espacio de trabajo y categoría de pensamiento, ha sufrido considerables modificaciones en los últimos cincuenta años, modificaciones sobre las cuales el cine ha dado amplia cuenta. Sirvan las dos primeras secciones de este artículo como marco conceptual y contextual sobre el estudio relacional que se ofrece entre el cine y la fábrica.

El cineasta alemán Harun Farocki ofrece con su obra un punto de partida crucial para pensar la relación entre el cine y la fábrica de manera dialógica. En 1995 Farocki crea *Arbeiter verlassen die Fabrik/Trabajadores saliendo de la fábrica*, un ensayo visual que conmemora una de las primeras proyecciones cinematográficas de los hermanos Lumière, *La sortie des usines Lumière à Lyon/La salida de la fábrica Lumière en Lyon (1895)* [Fig. 1]. En el film de Farocki la voz en *off* posiciona el cine en un espacio más próximo al afuera de la fábrica que en los interiores de ella, junto con las máquinas de producción (pos)industrial:

> Siempre que ha podido, el cine se ha distanciado de las fábricas, las fábricas no han sido objeto de deseo para el cine; más bien, las han rechazado. Si juntamos todas las escenas de los últimos cien años en las que encontramos gente saliendo de las fábricas, parecería que la misma toma hubiera sido grabada una y otra vez. Como cuando el niño repite su primera palabra cien veces para inmortalizar el placer de esa primera palabra expuesta, o como los artistas del lejano Oriente que pintan el mismo cuadro una y otra vez hasta llegar a la perfección y pueda finalmente entrar el artista en escena. Cuando ya no podíamos creer en esta perfección, se inventó el cine.[4]

Farocki propone una lectura del cine como expresión que conlleva en sus orígenes el lugar desde el cual mirar una vez habiendo terminado la jornada laboral, el trabajo muerto. Las escenas que Farocki recopila a lo largo de once años proyectan imágenes de obreros saliendo de las fábricas de Volkswagen, Ford

Fig. 1: *La sortie des usines Lumière à Lyon/La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (Louis Lumière, 1895).

[3] Véase Elixabete Ansa Goicoechea, *Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta* (Iruñea-Pamplona: Pamiela, 2019).

[4] *Arbeiter verlassen die Fabrik/Trabajadores saliendo de la fábrica* (Harun Farocki, 1995), 33'20'' - 34'42'', traducción mía de la voz en *off* en inglés: "Whenever possible film has moved hastily away from factories. Factories have not attracted film, rather they have repelled it. If we line up one hundred years of scenes of people leaving factories we can imagine that the same shot had been taken over and over. Like a child who repeats his first word for one hundred years to immortalize its pleasure in that first spoken word. Or like Far-Eastern artists who repeatedly paint the same picture until it is perfect and the artist can enter the picture. When we could no longer believe in such perfection, film was invented".

o Siemens, y muestran una misma secuencia repetida hasta la saciedad: la salida acelerada de las multitudes obreras como atraídas por una fuerza que las expele visceralmente de la fábrica. Es en esta salida donde se proyectan los sueños de la industria cinematográfica. En una secuencia de este film, Farocki nos lleva a la salida de la cadena de montaje de una fábrica de conservas. Marilyn Monroe se encuentra con quien hace las veces de su pareja y se alejan de la fábrica comiendo una barra de chocolate en un film de Fritz Lang (*Clash by Night/Tempestad de pasiones,* 1952), el mismo director que satanizara la producción industrial y el trabajo fabril en un clásico del cine mudo, *Metropolis/Metrópolis* (1927). La cámara se posiciona fuera de la fábrica, y sigue a una distancia íntima la conversación de la pareja en el disfrute de la barra de chocolate.

La hipótesis de Farocki apunta a evidenciar que el cine mira y propone como deseo el ocio burgués, un ocio salpicado de una gracia sublime que tiene como base la cultura del estrellato. Desde un análisis que proviene de la crítica hacia los aparatos ideológicos de estado, Slavoj Žižek propone una tesis similar en el ensayo visual de Sophie Fiennes, *The Pervert´s Guide to Cinema/La guía de cine del pervertido* (2006). El análisis de Žižek abre con una secuencia de la película *Possessed/Poseído* (1931) de Clarence Brown, en la que una joven trabajadora de provincia ve pasar un tren, pudiendo admirar desde fuera la vida de encanto al interior de los vagones: la preparación de una cena suculenta, el planchado de trajes de lujo, una mujer vistiendo lencería y una pareja, con trajes de gala, bailando al son de la música; todo ello en un abrir y cerrar de ojos, mientras el tren llega a la aldea. El cine es eso: glamour y ocio como principal activo del deseo.[5]

La fábrica no es lugar de inspiración para esta producción de deseo, razón por la cual el cine, en tanto industria, se ha alejado de ella, según Farocki. El cine se convierte, de esta manera, en el aparato que mejor articula a lo largo del siglo XX la expansión del control disciplinario de los cuerpos, más allá de los espacios institucionales de vigilancia modernos. Si Michel Foucault detallaba dichos lugares a propósito de las fábricas, las escuelas, los hospitales o las cárceles, lo que evidencia Farocki, al postular un "fin" con el corto de los hermanos Lumière, es que el cine borra el límite que representan las puertas de la fábrica. Con el cine se da comienzo a una era donde independientemente del adentro o el afuera de la fábrica, todo espacio es espacio de control. En su "*Postscriptum* sobre las sociedades de control" (1990), Gilles Deleuze especificaba que es la sociedad de control, la de los espacios abiertos, la televisión, el marketing, el endeudamiento privado y el consumo, entre otras formas, y no la sociedad disciplinaria moderna, la que mejor define el alcance de la disciplina a partir de la década de 1990. Farocki postula que dicho control se estrenaba ya, a propósito de la industria del cine, en 1895.

En el cambio de milenio, esta lectura la recuerda el ensayista y artista Octavi Comeron al momento de analizar la aparición de la "fábrica transparente" de Volkswagen en el año 2001. En su ensayo *Arte y postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente* (2007), describe la condición de "fábrica-teatro-museo" de dicho establecimiento: una "fábrica" que tras paneles de cristales funciona al descubierto, con trabajadores vestidos con petos y delantales blancos montando las piezas de los autos sobre pisos de parqué de arce canadiense (anécdota repetida sarcásticamente por el propio Comeron a lo largo del ensayo). Fábrica, teatro y museo se fusionan y constituyen una misma condición. No es de extrañar así, como anota Comeron, el devenir museo de tantas fábricas en las últimas décadas, como por ejemplo, la propia fábrica de placas foto-

[5] El controvertido crítico soviético Ilya Ehrenburg denominó precisamente *La fábrica de sueños* al texto que recogía sus propias visiones críticas de los efectos opiáceos de la relación entre cine y fábrica/industria. Véase Ilya Ehrenburg, *La fábrica de sueños* (Barcelona: Melusina, 2008).

gráficas de los Lumière en Lyon (Francia), la Tate Modern en la antigua central de energía de Londres, el CaixaForum en la fábrica de textiles Casaramona de Barcelona o, añadimos en el contexto vasco, los espacios de taller y exposición de Tabakalera en la antigua fábrica de tabaco de San Sebastián. Comeron describe que:

> Nos recuerda nuestra actual dificultad de saber hasta qué punto, o en qué momento, salimos de la Fábrica. Algunos autores han sugerido el término *workfare* para caracterizar la reducción sistemática de la posibilidad de encontrar marcos existenciales viables en el espacio del no-trabajo. Y tal vez sea ésta una de las imágenes que nos ofrece nuestra época: la que desde distintos registros nos habla de que, más allá de cualquier jornada laboral, vivimos inmersos en la Fábrica Transparente. En el modo de vida de las sociedades del capitalismo tardío, el espectáculo, el trabajo y la subjetividad se hallan en estado de fusión. La Fábrica Transparente que se extiende en nuestras vidas no posee cristal alguno que defina claramente sus límites: ése es su rasgo fundamental y lo que determina su carácter fantasmático.[6]

Esta noción de fábrica es el resultado de una continuidad en el desarrollo de la economía capitalista; la expansión de la fábrica al ámbito del ocio, visitada como es por los turistas globales. El Estado de Bienestar, cuidador de la división del trabajo y mayormente denominado *Welfare State*, resulta en una progresión teleológica de la expansión capitalista, en una vida de/en trabajo, donde la soberanía absoluta no la ejerce el Estado regulador de la vida y los espacios laborales, sino el capital. La Fábrica Transparente, sin divisiones del espacio laboral, es así, el lugar magnánimo del presente "postsoberano."[7]

En esta condición actual definida por la postsoberanía, Oscar Ariel Cabezas realiza una interpretación de otro clásico en la historia del cine que pone en relación directa al cine con la fábrica: *Modern Times/Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin. Cabezas nos habla de otro límite a propósito de este film, y de la industria del cine en general, una vez llegado el sonido, a saber, el límite de la pantomima disidente de Chaplin al convertirse en cultura del entretenimiento. Cabezas postula esta tesis a propósito de la transición que realiza Chaplin en esta película, de la pantomima a la canción:

> La «opereta italiana» cantada por Chaplin [al final de la película] anticipa la sociedad del espectáculo como hegemon que redime el calvario del disciplinamiento del cuerpo del obrero bajo el dominio de la cultura taylorista. La redención no llega a ocurrir porque la delictiva amada de Chaplin es descubierta por la policía y ambos deben huir del restaurante dejando una estela visual y humanista que indica que podrían haber resuelto su condición de pobres desempleados a través del valor exhibitivo de su performance. En efecto, la importancia histórico-cinemática de *Tiempos modernos* es que contiene la historicidad de las formas en que se manifiesta la relación entre el hombre, la máquina y el lenguaje musical replegado en el espectáculo del consumo como resistencia y, específicamente en Chaplin, como resistencia que se expresa a través de la pantomima. No obstante, el pasaje de la cultura industrial a la cultura post-fordista condena la grandeza del genio cinematográfico de la pantomima a su neutralización o a su muerte en el lenguaje del baile y del canto subyugado al consumo y a lo que será el patrón dominante de la industria del entretenimiento.[8]

Frente a este desarrollo paralelo entre industria cinematográfica y las sociedades de

[6] Octavi Comeron, *Arte y postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente* (Madrid: Fundación Arte y Derecho, 2007), 43.

[7] Oscar Ariel Cabezas, *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo* (Madrid: Escolar y Mayo Ediciones, 2018).

[8] Cabezas, *Postsoberanía*, 178-9.

control, en un espacio más allá de la fábrica como límite, cabe hacerse las siguientes preguntas: ¿propone el cine alguna relación que difiera de esta equiparación? ¿Ha creado el cine imágenes en movimiento que contradigan esta lógica del control en la que Farocki, Žižek y Cabezas inscriben el cine? ¿Cómo se relaciona esta equiparación entre cine y sociedades de control con el contexto social y económico del País Vasco?

Hemos mencionado el caso de Tabakalera como un lugar importante donde a partir del 2015 la antigua fábrica de tabaco abre sus puertas convertida en Centro Internacional de Cultura Contemporánea, albergando en un espacio de 37.000 metros cuadrados la Filmoteca Vasca, las oficinas del Festival de San Sebastián, Elías Querejeta Zine Eskola, el Instituto Vasco Etxepare, los emprendimientos culturales de Kutxa Kultur (vinculados a Kutxa Fundazioa), un restaurante unido al Basque Culinary Center y otras iniciativas privadas. Este concepto de cultura basado en inversión pública y privada, resaltando aspectos tradicionales/locales y globales de la cultura vasca (principalmente la comida con fuerte acento local y rural y el Festival Internacional de Cine) obedece a una fórmula común en el País Vasco y España de pensar la cultura como "sublimación" del capitalismo (tardío). El Centro se yergue en una tensión constante entre proyectos que desean inscribir la costa guipuzcoana en un circuito de turismo global y acciones más locales que construyen proyectos comunitarios desde las propias comunidades que la circundan [Fig. 2].[9]

Fig. 2: Trabajadoras saliendo de la Fábrica de tabaco de Donostia-San Sebastián, grabación de archivo que forma parte del programa de apertura *Mañana Goodbye: mujeres que trabajan juntas* (2015) de Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea.

El momento hito de políticas culturales y artísticas que incentivan el embellecimiento del capitalismo tardío en el País Vasco ha de encontrarse en el Museo Guggenheim-Bilbao, un emblema a nivel autonómico y estatal (si no global). La transición del capitalismo industrial a la hegemonía del ocio y del servicio post-industriales queda evidenciada en el mismo portal del museo: "La construcción del Museo Guggenheim Bilbao tuvo lugar entre octubre de 1993 y octubre de 1997 y el emplazamiento elegido, en una curva de un antiguo muelle de uso portuario e industrial, supuso la recuperación de la ría del Nervión para la ciudad y su reurbanización para la

[9] Es especialmente relevante el Programa de Apertura del centro, titulado *Mañana Goodbye: Grupo de mujeres que trabajan juntas* (2015). El centro realizó una labor de investigación y mediación, con los artistas Marion Cruza y Pablo Marte, y con la participación de un grupo de antiguas trabajadoras sobre la historia fabril de la antigua Tabakalera. El trabajo de mediación culminó en una exposición de estos logros a modo de instalación para que fuera visitada por el público.

cultura y el ocio."[10] Es un referente ampliamente estudiado[11] y denunciado por aquellos que desde las experiencias del 15M en España, si no antes, critican las políticas culturales del Estado y de las Comunidades Autónomas que alimentan la inscripción de España en un marco de consumo globalizado.[12] El propio Octavi Comeron, junto con el crítico de arte Jorge Luis Marzo, publica un libro criticando la forma en que a partir del éxito del Museo Guggenheim-Bilbao, se popularizó tanto en Madrid como en otras comunidades autónomas, el interés por centros culturales que inscribieran a España en el turismo global.

Lo más relevante en términos representacionales a propósito de pensar y problematizar la relación entre cine y fábrica en el País Vasco es que dicho turismo global, es decir, la producción cultural vasca que alimenta el turismo global, se olvida de la fábrica. Como bien explicaba Farocki en su análisis panorámico de la industria del cine, la fábrica no constituye en el cine un elemento alentador para la producción de sueños, tampoco lo ha constituido en el contexto vasco. El deseo está en la arcadia rural, una arcadia que en el Museo Guggenheim-Bilbao, por ejemplo, alude simbólicamente a la economía preindustrial de los pescadores en ese barco de titanio espectacular que se levanta en la Ría bilbaína y que actualiza una representación común en la cultura vasca desde fines del siglo XIX; a saber, la confirmación de una identidad nacional "otra" como pueblo rural/pre-industrial. El Museo Guggenheim-Bilbao actualiza en pleno siglo XXI aquello que desde fines del siglo XIX los vascos crean como identidad, paradójicamente resistiendo los discursos, doblemente "otros", que desde la visión imperial europea y norteamericana se han creado desde entonces con respecto a los vascos.[13]

El primer referente importante de esta tradición en el cine es *El mayorazgo de Basterretxe* (1928) de Mauro Azkona, basado en la novela costumbrista *Mirentxu* (1914) del jesuita Pierre Lhande, un film que realza la vida pastoral del caserío y simpatiza con un proyecto ideológico propio del nacionalismo vasco donde los mayorazgos representan una continuidad de los fueros. Este film da origen a un cine etnográfico costumbrista muy común y tendrá un resurgir importante a fines de la década de 1960 con *Ama Lur* (1968), realizada también por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert. Y antes que *Ama Lur* cabe situar esta producción de cine etnográfico en la figura de Pío Caro Baroja, entre otros, quien comienza a producir a finales de la década de 1950 y cuenta con varios documentales para TVE sobre el País Vasco y Navarra en los sesenta: *Deportes vascos* (1966), *El valle del Iraurgui* (1966), *Bertsolaris* (1967) o *La Javierada* (1969). Va a ser una línea de producción importante que tendrá también en la década de 1970 varios referentes —*Nortasuna* (1978) de Pedro Sota, los cortometrajes *Rumores de*

[10] "La construcción del edificio: Una estructura de titanio, vidrio y piedra caliza," Museo Guggenheim-Bilbao, accedido el 11 de febrero, 2020, https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio/la-construccion.

[11] Véase Anna María Guasch y Joseba Zulaika, eds., *Aprendiendo del Guggenheim-Bilbao* (Madrid: Akal, 2007).

[12] Aunque sea brevemente conviene situar esta discusión en la década de los noventa cuando se empieza a elaborar una crítica hacia las políticas del "desencanto" en la cultura española [Joan Ramón Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (Barcelona: Anthropos, 1997) y Teresa Vilarós, *El mono del desencanto: Una crítica cultural a la transición española, 1973-1993* (Madrid: Siglo XXI, 1998).] o lo que desde el 15M se ha venido llamando "Cultura de la Transición" [Guillem Martínez, coord. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (Barcelona: DeBolsillo, 2012)]. Estos autores emplazan a realizar una crítica hacia la cultura que abandona los horizontes de transformación sociales y se posiciona en mayor o menor medida como aval para la expresión de una España bipartidista neoliberal. En el caso concreto del País Vasco, la Cultura de la Transición pasa por al menos dos aspectos claves: la promulgación de ETA como el Mal "absoluto" de la democracia española y la postergación de una idea del País Vasco anclada como detallamos en esta sección en el uso de la imagen simbólica de la arcadia vasca como fetiche mercantil.

Furia-Oldarren Zurrumurruak (1973), *Arrantzale* (1975) y *Euskal Santutegi Sakona* (1976) de Antton Marikaetxebarria, o la misma serie *Ikuska* (1978-1984), una composición de 20 cortometrajes dirigidos por diversos cineastas que componen un retrato del País Vasco.

Operación H (1963) de Néstor Basterretxea, sin embargo, pone la mirada adentro de la fábrica sin demonizar la cultura industrial. Requiere, por lo tanto, revisar una producción cinematográfica que parta desde ese interior. El cortometraje narra, principalmente en blanco y negro, el funcionamiento de las máquinas industriales en la producción de pequeñas piezas para la industria automotriz. Instala, por lo tanto, la pregunta por el cine de producción industrial.

LA HERENCIA DE VERTOV O LA FÁBRICA CONSTRUCTIVA

Si retomamos la discusión referencial que aporta Farocki en la relación entre fábrica y cine, cabe matizar que el cineasta alemán en ningún momento cita un film clave sobre esta temática en la historia del cine: *Человек с киноаппаратом/El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. El constructivismo ruso, tanto plástico, pictórico, gráfico como cinematográfico es un acontecimiento singular en la historia de las artes. Su impulso transformador vanguardista acompaña el periodo inmediatamente anterior y posterior de los proyectos sociales de la Revolución Rusa y este diálogo entre vanguardia y revolución propicia un lugar sin precedentes en los horizontes transformadores de las artes soviéticas. En el caso particular del cine, Vertov fue un pionero de estos experimentos, a él le sucedieron Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein o Dovzhenko. Si nos hemos referido al concepto de "fábrica de deseo" para precisar los lugares comunes de la industria cinematográfica a la hora de dar forma al deseo burgués, cabe hablar del contexto cinematográfico soviético a partir del concepto "Kino-fabrika" o Fábrica del cine. Lo usó, entre otros, el crítico Viktor Shklovsky para contrarrestar precisamente el concepto de "Fábrica de sueños" hollywoodense; el objetivo constituía en romper con la subjetividad burguesa y pensar la incorporación del sujeto al proyecto socialista.[14] Vertov denominó a su labor como documentalista de la realidad revolucionaria "La fábrica de los hechos" (traducción de Joaquín Jordá). En su

[13] Hay un vínculo muy estrecho entre la caracterización de lo vasco como arcadia rural y la práctica del turismo (post) moderno desde la segunda mitad del siglo XIX. Joseba Gabilondo es quien ha estudiado de manera más sistemática la relación de los vascos con los discursos y las imágenes rurales que europeos (franceses, alemanes) y norteamericanos, así como los propios vascos, han creado de dicha comunidad. Gabilondo sostiene que los vascos han construido una imagen rural de sí mismos en un intento por deponer una identidad doblemente subalterna (refiriéndose al vasco como portador de un resto "oriental", a la vez que "nativo originario/puro") impuesta por los proyectos imperiales de Europa en el siglo XIX y Estados Unidos en el siglo XX, pero olvidándose del carácter irreductible de la otredad, tal y como plantea el psicoanálisis desde Jacques Lacan. En los discursos imperiales de la vieja Europa, una práctica importante que promulga la imagen del País Vasco como arcadia paradisíaca es, como estudia Gabilondo, el turismo con la conversión de Biarritz y San Sebastián en *resorts* turísticos, popularizados en la segunda mitad del siglo XIX, y la actualización de esta finalidad turística en el siglo XX por varios autores y ensayos (como por ejemplo, Ernest Hemingway). Sin embargo, los mismos textos, y aquí precisaremos que imágenes fílmicas, de los vascos terminan por afirmar este doble carácter subalterno como propio a través de la arcadia rural que crean los principales escritores vascos, desde Xabier Lizardi hasta Bernardo Atxaga, pasando por Gabriel Aresti. Véase Joseba Gabilondo, "Imagining Basques: Dual Otherness from European Imperialism to American Globalization," *Revista Internacional de Estudios Vascos 2* (2008): 152 – 154 y Joseba Gabilondo "On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas," en *Companion to Spanish Cinema,* eds. Tatjana Pavlović y Jo Labanyi (New York: Blackwell, 2012).

propuesta visual se aleja de los relatos dramáticos tradicionales, con actores "profesionales" y propone una relación directa entre imagen en movimiento y técnica (industrial). A Vertov le interesan todos los espacios de la vida cotidiana, incluido el trabajo fabril. Es más, le interesa el espacio de la fábrica en tanto constituye un elemento fundamental de producción y de creación de cruces que alimentan un devenir abierto frente a la cámara.

La primera mitad de *El hombre de la cámara* transcurre en diversos espacios laborales, es decir, dentro de los espacios de producción industrial y la propia entrada a la fábrica aparece retratada en el film [Fig. 3]. Este interior, el trabajo industrial, no constituye, por lo tanto, ningún lugar del que distanciarse. Al revés, los trabajadores —de los cuales llama la atención el protagonismo que tiene la mujer—, propician imágenes en movimiento creando una sintaxis fílmica dinámica y abierta; es decir, en lugar de postular un relato que obedezca a ninguna narración preestablecida (sea épica o trágica, con un desenlace claro), prevalece la equiparación entre cine y documento de realidad cual archivo de imágenes en constante relación. Vertov denominará a estas relaciones "intervalos", refiriéndose a "el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro."[15] Gilles Deleuze, en su análisis del cine como imagen-movimiento, denominaba a esta propuesta como un "sistema total de la interacción universal" donde se da cabida a "lo real en sí mismo, la construcción descubierta de un ojo no humano y el montaje universal."[16] Vertov es un referente para Deleuze por cuanto desmonta la mirada humanista haciendo de lo documental una propuesta de mirada abierta y en constante interrelación constructiva.

La fábrica, las máquinas de la fábrica, las chimeneas de ladrillo, las minas subterráneas, las máquinas textiles, son materia en movimiento que propician en este film relaciones dinámicas infinitas. Inolvidable resulta la secuencia de mitad de la película, donde a un ritmo *in crescendo* se relacionan cigarrera-telefonista-obrero-pianista-máquina de escribir-montajista... Se crea un tejido relacional donde la cámara busca abrir relaciones desde perspectivas inauditas y a través del montaje. Es, de hecho, el camarógrafo pieza fundamental del film que hace evidente la relación entre apertura y perspectiva. Aparece buscando

Fig. 3: *Человек с киноаппаратом/El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), trabajadores entrando a la fábrica.

[14] Shklovsky resume sus logros como guionista en un texto titulado "Fábrica de Cine" en 1927 y Aleksander Medvedkin, en la década de 1930, realiza toda una labor de educación rural a través de los así llamados *Kino-fabrika poezd tresta Soiuzkinokhroniki*, los trenes que trasladaban estudios de cine completos por todo el territorio soviético para dar cuenta de la construcción del socialismo. Para más detalles sobre los usos y valores de la "Fábrica de Cine", véase Richard Taylor y Ian Christie, eds., *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (Londres y New York: Routledge, 1988), y Emma Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2003).

[15] Dziga Vertov, "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)", en *Textos y manifiestos del cine*, eds. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Madrid: Cátedra, 1993), 36.

[16] Gilles Deleuze, *Cine 1. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus, 2009), 224-5.

lugares desde donde acercar la mirada a otro lugar u otra imagen [Fig. 4].

Como el propio Vertov precisa en uno de sus primeros manifiestos: "El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre."[17]

La imagen referida de la chimenea de una de las fábricas en *El hombre de la cámara* es recurrente en los films que tienen a la fábrica industrial como protagonista. Aparece también en *Operación H*. Es más, encontramos en el film de Basterretxea una cita al constructivismo plástico a partir de Kazimir Malevich y su obra *Cuadrado negro* de 1915 [Figura 5]. Pero antes de precisar estas referencias en el contexto vasco, con una realidad histórica, social y política muy diferente a la que propicia la Revolución Rusa, cabe empezar por comentar que en la última década parecemos estar viviendo una revaloración de la herencia constructivista de los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Revolución Rusa. Proponemos establecer relaciones en diálogo con la propuesta del crítico alemán Boris Groys, quien se ha dedicado a precisar dicha revalorización. Su revisión entra dentro de una intención mayor de inscribir al arte en la necesidad de pensarse en sus posibilidades po(i)éticas:

Fig. 4: *Человек с киноаппаратом/El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).

Fig. 5: *Cuadrado negro* (Kazimir Malevich, 1915), óleo sobre tela, 80 x 80 cm, Galería Tretiakov.

> [...] el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. De hecho, la tradición que piensa al arte como *poiesis* o *techné* es más extensa que la que lo piensa como *aisthesis* o en términos de hermenéutica. El deslizamiento desde una noción poética y técnica del arte hacia un análisis estético o hermenéutico fue realmente reciente, y ahora llegó el momento de revertir este cambio de perspectiva.[18]

La posibilidad de pensar el cine vasco a partir de una relación que no reniega *a priori* la vinculación entre cine y técnica o cine y tecnología (post-)industrial, viene dada por este interés que propone Groys, a saber, por intentar alejarnos de lecturas que piensen el arte o el cine como mera respuesta a una realidad ya dada, y que potencien la posibilidad de pensar el

[17] Vertov, "Del Cine-Ojo", 33.

[18] Boris Groys, *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 15.

arte como "productor" de realidad.

Y nos interesa también un segundo aspecto que enfatiza Groys. En las lecturas que ofrece sobre el constructivismo ruso u otros exponentes de las vanguardias históricas —cita particularmente a Kazimir Malevich, Hugo Ball y Marchel Duchamp—, Groys especifica la posibilidad que encuentra en aquellas expresiones de pensar un nuevo comienzo, alejado de las posturas nihilistas que acompañan la modernidad:

> [...] demostraron condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido. Estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. Y en este sentido son obras puramente autopoéticas, que le otorgan forma visible a una subjetividad que ha sido vaciada, purificada de todo contenido específico. La tematización de la nada y de la negatividad en manos de la vanguardia no es, por lo tanto, un signo de su "nihilismo" ni una protesta contra la "anulación" de la vida en el capitalismo industrial. Es simplemente un signo de un nuevo comienzo, de una *metanoia* que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción auto-poética de su propio Yo.[19]

Al valorar los constructivismos rusos, a partir del grado cero que plantea Malevich con *Cuadrado negro* (1915), por ejemplo, o a la inversa, a partir de la multiplicidad vectorial que ofrece Vertov en su propuesta fílmica, cabe pensar cómo actualizar aquellos postulados, sin caer en consignas teleológicas capitalistas o comunistas. Al ahondar en los logros de Malevich particularmente, Groys cita su texto "Dios no ha sido destronado" (1919) para evidenciar la matriz teleológica que el ruso quería erradicar del comunismo: "Malevich propone que tanto la religión como la técnica moderna (la fábrica, en sus términos) luchan por la perfección: perfección del alma individual en el caso de la religión y perfección de mundo material en el caso de la fábrica."[20] Se trata, entonces, para Groys, de interrumpir la matriz teleológica de la historia y proyectar un devenir abierto con el flujo de la materia. Así interpreta a Malevich:

> Malevich nos dice qué significa ser un artista revolucionario. Significa unirse al flujo universal material que destruye todo orden temporal, político y estético. Aquí el objetivo no es el cambio —entendido como una transformación desde el orden existente y "malo" a un orden nuevo y "bueno". Por el contrario, el arte revolucionario abandona todo objetivo y entra en un proceso no-teológico y potencialmente infinito que el artista no puede y no quiere conducir sin fin.[21]

NESTOR BASTERRETXEA Y LA FÁBRICA CONSTRUCTIVA VASCA

Nos gustaría tener en cuenta esta discusión y los referentes citados, particularmente Vertov y Malevich, para leer críticamente la propuesta de Basterretxea en *Operación H*. Las máquinas fabriles son el tema central del film, como hemos adelantado ya; el corto es producto de un montaje dinámico donde se intercalan secuencias que plantean movilidad a piezas de automóviles y tomas de varias obras de Jorge Oteiza en un *mise-en-scène* que recoge los interiores y exteriores de una fábrica industrial del empresario Juan Huarte. Ahora bien, la realidad circundante que incita la producción del film es diametralmente opuesta al contexto de la Revolución Rusa. La década de 1960 en el País Vasco y España supone en términos culturales una tensión paradójica; por un lado, lidiar con los referentes de una cultura dictatorial católica, conservadora en sus

[19] Groys, *Volverse público*, 16.

[20] Groys, *Volverse público*, 173.

[21] Groys, *Volverse público*, 176.

referentes y teñida de un "pintoresquismo folklórico" asociado al nacionalismo español,[22] y por otro lado, el deseo de una apertura cultural que disocie la imagen de España del oscurantismo y la autarquía impuestos en la década del cuarenta y comienzos del cincuenta. Esta tensión entre conservadurismo y liberalismo, se acentúa a nivel regional si tenemos en cuenta que en el País Vasco se vive de manera intensa lo que desde la Historia se ha descrito como una "segunda revolución industrial, más radical, amplia e intensa que la primera... de las décadas de 1880-1890."[23]

Debido a este contexto industrial, *Operación H* no es la única película que abarca la temática de la industria y la fábrica en las décadas de 1960 y 1970. De hecho, el cine documental español y vasco de esta época es muy productivo a la hora de promocionar la labor industrial y portuaria de la región. Los Noticiarios y Documentales de la dictadura franquista (NO-DO) relatan en varios episodios la actividad industrial del País Vasco. Es el caso, por ejemplo, de "Construcción de locomotoras en Sestao" (626 B, 6 Enero 1955), "Inauguración en Baracaldo del mayor horno eléctrico automático de España" (942 C, 23 Enero 1961) o "Visita de Franco a los Altos Hornos de Bizkaia" (1121 B, 29 Junio 1964). La mayor producción cinematográfica sobre la industria proviene, sin embargo, de las propias empresas que realizan reportajes y documentales promocionales de su actividad fabril. Se encuentran varios documentales que tratan la creación y botadura de buques —"Buque 80 (Astilleros Factoría Sestao Sociedad Española de construcción naval,1956), "Botadura del buque Zaragoza" (Ángel Ajuria, 1968) , "Buque escuela Gloria" (Ángel Ajuria , 1968) de, "Buque Ermua" (Indu Films, 1973), "Buque Orduña" (Indu Films, 1973)— y otros que promocionan la actividad industrial de las ciudades más productivas —*50 Aniversario de Astra* (anónimo, 1958), *Fábrica de brocas. Laborde Hermanos S.A.* (Olabarria, 1966),[24] *La actualidad de la máquina herramienta* (Ángel Ajuria, 1966), *Gallarta minera* (Miguel Ángel Olea, 1969), *Álava* (José María Bermejo, 1970), *Así es Navarra* (Ángel Ajuria, 1970), *Nuevos caminos para el País Vasco* (Manuel Pedrosa, 1970), *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* (Manuel Solorzano, 1973), *Vizcaya, progreso y realidad* (José Antonio Ajuria, 1973), *Industria y tradición del Valle del Urola "Azpeitia-Azcoitia"* (Ferran Llagostera, 1973) o *Acerías y forjas de Azkoitia S.A.* (anónimo, 1974), entre otros. Como se evidencia en los títulos, en gran medida esta producción obedece a un formato informativo y promocional, a través del cual se elabora la imagen de un País Vasco productivo y despolitizado. Predominan planos generales y medios que explican la intensa labor de producción industrial en la zona. Independientemente del valor técnico que algunas de estas películas puedan tener, no cabe duda de que esta producción obedece a los deseos sublimadores de la producción industrial y como efecto, a la promoción de España como país moderno y progresista.

Néstor Basterretxea, en diálogo con otros referentes importantes del arte y la cultura vascos de la época, como es el caso de Jorge Oteiza o Fernando Larruquert, entre otros, produce una fuga con respecto a esta estética progresista y comercial, aunque los motivos que impulsan la producción de *Operación H*

[22] Alexander Cirici, *La estética del franquismo* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1977), 53.

[23] Fusi, Juan Pablo, "Los años 60: los años de ruptura", en *Arte y artistas vascos en los años 60*, ed. Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Fundación Kutxa, 1995), 19. Según este historiador el valor del Producto Interior Bruto (PIB) del País Vasco y Navarra "casi se triplicó entre 1960 y 1973: pasó de 195.030 millones de pesetas en 1960 a 481.058 millones en 1973 (en pesetas constantes de 1975), con un crecimiento porcentual... cercano al 7 por 100 anual", Juan Pablo Fusi, "Los años 60".

[24] Film conseguido por la Familia Laborde. La referencia del director en la propia película se limita al apellido "Olabarria".

no varían en gran medida de los proyectos documentalistas anteriores. La película está íntimamente ligada a la producción fabril del empresario Juan Huarte, hijo de Félix Huarte, fundador del Grupo Huarte. Juan Huarte es uno de los principales partícipes de un conglomerado de empresas que en las décadas de 1950 y 1960 vive una época de bonanza. Es un grupo empresarial anclado principalmente en la Construcción, pero servidor también a la industria automotriz, generando embragues y direcciones a la Empresa Nacional de Autocamiones o constituyéndose en proveedor principal de AUTHI S.A., empresa que terminará siendo SEAT y posteriormente Volkswagen Navarra del polígono Landaben. Los beneficios que generan estas empresas llevan a la familia Huarte a realizar una principal labor de mecenazgo para muchos artistas vascos de la época. Es el principal mecenas de la obra de Jorge Oteiza, así como de Ruiz Balerdi, Luis de Pablo o de los Encuentros de Pamplona (1972), entre otros. Juan Huarte es, además, quien crea la productora de cine X Films en 1963 y quien, como primer proyecto, "propuso a Oteiza y a Basterretxea la realización de una película sobre la industria familiar."[25] *Operación H* responde, así, haciéndose más evidente aún desde el propio título del cortometraje —que alude a la "H" de Huarte—, a una labor relacional entre arte y producción. Esta relación tan íntima crea la principal tensión del film a la hora de proponer con ella o una sublimación del Grupo Huarte —es decir, un ejercicio de sublimación del capitalismo— o una construcción abierta, en términos poéticos.

Toda la producción cinematográfica de Basterretxea se podría leer en clave histórica como producto de las principales tensiones del contexto social y político de la dictadura en la década de 1960. La propia paradoja del Franquismo proyectando a la vez una imagen de España o el País Vasco heredera de una tradición católica conservadora, y al mismo tiempo, abierta al "progreso" y la cultura del consumo es perceptible en la oposición de las imágenes de la fábrica de *Operación H* contra, por citar el otro extremo, las imágenes del correr de la procesión de la Pasión de Cristo en *Alquézar: retablo de pasión* (1966). A su vez, dialogando con el resurgir del nacionalismo vasco, tanto *Pelotari* (1964) como *Ama Lur* (1968), sus otros grandes logros cinematográficos, alimentan simbólicamente la visión etnográfica de la región. Son películas relevantes para la defensa de las tradiciones vascas y el resurgir del imaginario nacional vasco, especialmente *Ama Lur* (1968) como se ha recogido icónicamente,[26] pero con el tiempo suponen una relación demasiado estrecha entre cultura vasca y arcadia rural.[27]

Teniendo en cuenta este contexto, *Operación H* es muy singular y las lecturas que recibe ya en 1985, aciertan en evidenciar su valor. Santos Zunzunegui (y posteriormente José Julián Bakedano)[28] describía así su aporte:

> La voluntad de unir arte y trabajo industrial, de relacionar el trabajo complejo con el más simple (la madera/el metal/el agua) y la integración del futuro (los niños) se aú-

[25] Carlos Roldán Larreta, "Néstor Basterretxea y el cine. El largo viaje hacia *Ama Lur*", en *Néstor Basterretxea. Lehen oroimenaren pisua / El peso de la primera memoria / The Weight of Early Memories*, coord. Equipo Sala de Exposiciones (Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2014), 64.

[26] Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* (Donostia-San Sebastian: Ikaskuntza, 1999).

[27] Incluso cuando los filmes recogen la producción industrial, como ocurre con *Ama Lur*, el acento recae en la forma en que poéticamente se tratan las materias primas de la tierra: la piedra, los minerales (el hierro) y la madera. El paisaje, a partir de tomas generales espectaculares, le gana la partida a la fábrica o la industria.

[28] José Julián Bakedano, El conflicto perpetuo (Iruñea-Pamplona: Pamiela, 2003).

> nan en una estructura que presenta la gran virtud de ser abierta y no normativa: entre la pantalla vacía del plano 1 y la del plano 10, se desenvuelve la verdadera Operación Oteiza: la educación de una sensibilidad.[29]

Parece inevitable hablar de ambos, Basterretxea y Oteiza, a la hora de analizar el film. Sin embargo, es el primero quien asume la dirección, aunque Oteiza colabore con su escultura y el montaje de la película. A esta labor hay que añadir también la amistad y la contribución de Fernando Larruquert, como ayudante de dirección, la de Luis de Pablo como compositor e intérprete de música —un elemento de gran valor en la producción del film—, Carmelo Bernaola como intérprete también de música, el francés Marcel Hanoun en imagen y la labor de Francisco J. Madurga como ayudante de operador.[30]

No es por comentar este aspecto colectivo de la película dado que supone una dificultad importante frente al énfasis en el individualismo imperante en lo que la dictadura entiende por "artista" y "producción artística". El trabajo de los colectivos estaba vedado y el País Vasco sufrió uno de los embates más fuertes si recordamos el cese de los trabajos de la remodelación de la Basílica de Aránzazu en 1954, proyecto en el que participaba Basterretxea con Oteiza, Eduardo Chillida, Lucio Muñoz, Javier María Álvarez de Eulate y los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga.[31] El hecho de que el corto nutra esta labor colectiva anteriormente truncada expresa ser un lugar importante para lo que a fines de la década de 1960 se yergue ya como principal espacio de experimentación para el arte vasco. Sin embargo, aun siendo una labor colectiva, también nos interesa interpretar *Operación H* por lo que tiene de singular y diferente a la relación demasiado inmediata que sugiere Zunzunegui al definir el film como una "Operación Oteiza." Es principalmente Basterretxea quien en su trayectoria como artista se inclina a explorar una relación estrecha entre arte y diseño/industria, y es esta veta de exploración la que constituye el principal motor de inspiración en este film, una opción más cercana a la herencia de los constructivismos rusos.

La cercanía de Basterretxea con el diseño es un trabajo que teórica y prácticamente se nutre del denominado arte normativo español, con la aparición del Grupo Parpalló en Valencia (1956), y más relevante aún para nuestro caso, el surgimiento de Equipo 57 (1957), con algunos de los miembros que en 1954 constituyeron el Equipo Espacio en Córdoba. Basterretxea forma parte de Equipo 57 junto con Aguilera Mate, Aguilera Bernier, Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola Marino, Juan Serrano y Thorkild Hansen. Como se ha recogido en varias publicaciones, es el grupo que, junto con Grupo Parpalló, impulsan el alejamiento del individualismo burgués en materia de producción artística acercando el arte a la vida cotidiana, como productora de objetos (industriales) que impulsan una transformación de la realidad.[32] En uno de los libros de arte contemporáneo español más detallados que se han publicado en los últimos cinco años, Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo precisan que "[e]n 1958 el Equipo 57 crea una escuela de diseño en Córdoba inspirándose en la Nueva Bauhaus creada por Moholy Nagy en

[29] Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia, 1985), 18.

[30] Jesús Angulo, José Luis Rebordinos y Antonio Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco* (Donostia-San Sebastián: Fundación Filmoteca Vasca y Gipuzkoako Foru Aldundia – Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006), 60.

[31] Basterretxea estaba a cargo de los murales de la Basílica. Fue el primer encargo grande tras su regreso al País Vasco y la borradura de los mismos sin previo aviso supone un golpe importante para el artista. Véase para más detalle, Anna María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980): un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea* (Madrid: Akal, 1985).

Chicago en 1937 y en la Escuela de Ulm (Alemania), creada por Max Bill en 1951, antecedentes de una larga lista de centros y equipos de diseño que irán apareciendo en los años sesenta."[33] También se precisa que llegan a diseñar muebles, como la silla Erlo (1961), elaborada artesanalmente en Córdoba, pero producida industrialmente por la Cooperativa Danona de Azpeitia (Guipúzcoa).[34] Basterretxea por estas fechas realiza el diseño de muebles y el diseño industrial, además del logotipo, para H Muebles en Madrid (1958), cofunda la empresa de diseño y fabricación de mobiliario Biok, en Fuenterrabía (1958), y para 1966 produce la silla *Curpilla*, todo ello inscrito en este contexto marcado por prácticas temporales de un diseño industrial transformador.

Las discusiones sobre esta relación entre arte y diseño no debieron de ser ajenas entre los artistas vascos, particularmente entre Basterretxea y Oteiza. En *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963) Oteiza le dedica toda una hoja de discusión a Tomás Maldonado, quien ejerce la dirección de la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Alemania) desde 1954 hasta 1967. Ambos, Oteiza y Basterretxea, se conocieron precisamente en Argentina, país natal de Maldonado. Basterretxea residía en Buenos Aires cuando Maldonado, junto con otros artistas y poetas argentinos, fundan Asociación Arte Concreto-Invención en 1945. Si bien Basterretxea parece haber sido influido por otros artistas argentinos, menos inscritos en lo que fuera la fundación principal del arte concreto en el Cono Sur —su principal referente es Emilio Pettoruti, un autor con influencia futurista y cubista— no sería de extrañar que supiera de esta Asociación en su residencia en Argentina (1942-1952).[35] Esta Asociación así como otros ejemplos del arte concreto y del diseño en América Latina, han sido estudiados como referenciales en la posibilidad de que el arte rompiera su lugar de autonomía en la sociedad y funcionara de manera po(i)ética, siguiendo la herencia de los constructivismos rusos.

Alejandro Crispiani ha expuesto recientemente estos logros en el Cono Sur latinoamericano y cita a Herbert Marcuse para inscribir esta producción en un lugar donde la posibilidad de acercar el diseño o la producción industrial a un horizonte alternativo al capitalismo (avanzado) aún era realizable en las décadas de 1960 y 1970, algo difícil de encontrar en sociedades en las que la cultura del consumo está ya más normalizada:

> La libertad depende, por cierto, en gran medida del progreso técnico, del avance de la ciencia. Pero este hecho nubla fácilmente la previa condición esencial: a fin de convertirse en vehículos de la libertad, la ciencia y la tecnología tendrían que cambiar su dirección y
>
> metas actuales, tendrían que ser reconstruidas de acuerdo con una nueva sensibilidad: la de las exigencias de los instintos vitales. Entonces se podría hablar de una tecnología de liberación,

[32] Véase Paula Barreiro López, *Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento* (Madrid: Consejo Superior de Investigacionescientéficas, 2005).

[33] Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 223.

[34] Marzo y Mayayo, *Arte en España* (1939-2015), 287.

[35] Xabier Sáenz de Gorbea precisa que "[e]n 1946 le otorgan [a Basterretxea] la beca para jóvenes de la Escuela Libre de Altamira, creada ese mismo año por hombres de la cultura de vanguardia, como el crítico de arte Jorge Romero Blest y los artistas Lucio Fontana, Jorge Larco o Emilio Pettoruti. El aprendizaje es consustancial con su espíritu: siempre inquieto y con ganas de saber. Estudia apenas un año y elige como tutor al pintor Emilio Pettoruti (1892-1971), de quien recibe el conocimiento más cercano del cubismo, el futurismo y el expresionismo alemán" en "El peso de la primera memoria", en *Néstor Basterretxea. Lehen oroimenaren pisua / El peso de la primera memoria / The Weight of Early Memories*, coord. Equipo Sala de Exposiciones (Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2014), 48.

> producto de una imaginación científica libre para proyectar y diseñar las formas de un universo humano sin explotación ni agobio. Esta *gaya scienza* solo se concibe después de un rompimiento histórico en el *continuum* de la dominación, como expresión de las necesidades de un hombre nuevo.[36]

Las décadas de 1950 y 1960 constituyen esta oportunidad para el diseño en el País Vasco y España, y Basterretxea es una figura clave para pensar esta posibilidad. *Operación H* supone, junto con las piezas que realiza para Biok, un claro ejemplo de ello. Teniendo en cuenta la trayectoria de Basterretxea en círculos artísticos más cercanos al diseño, así como la cantidad de muebles que llega a diseñar, es posible que fuera el bermeano quien inculcara a Oteiza el interés por el diseño y los muebles.[37]

Fig. 6: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 0:16.

Fig. 7: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 4:34.

Operación H comienza con una cita directa a Malevich, quien con su *Cuadrado negro* (1915) se inscribe en la historia del arte como uno de los escasos ejemplos de metanoia que abren mundo [Fig. 6]. Tanto Basterretxea como Oteiza dedican obra al pintor soviético, no es de extrañar por lo tanto que un cortometraje experimental con una temática tan poco trabajada en el cine de vanguardia, parta por un cuadrado blanco sobre fondo negro. Es el grado cero de un nuevo comienzo, la posibilidad de pensar el cine y la expresión artística vasca desde una perspectiva constructiva, po(i)ética.

El NO-DO o los documentales comerciales de las empresas optan por filmar con cámara fija, a través de planos generales o medios y acentuando la labor de los trabajadores, los productos y las instalaciones. Consisten en producciones descriptivas e informativas con el fin de que el espectador conozca la producción. Los documentales comerciales sirven para embellecer una actividad fabril ya dada. En *Operación H*, la sala de exposición de las piezas automovilísticas, la planta de las máquinas industriales, el exterior de la fábrica, la chimenea, no constituyen paisaje, sino imágenes en movimiento que plantean interrelaciones sugerentes. La cámara no elige retratar la fábrica estáticamente, a través de planos generales o medios quietos. Se opta por acentuar el movimiento [Fig. 7]; realiza *trave-*

[36] Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970* (Buenos Aires y Santiago de Chile: Ediciones ARQ y Prometeo, 2011), 387.

[37] Txomin Badiola nos recuerda en *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* que para fines de la década de 1950, el escultor oriotarra usará el concepto de "Muebles metafísicos" a lo que posteriormente denominará y se popularizará como "Cajas vacías", (Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza, 2015), 658-659.

llings de izquierda a derecha y viceversa, acercamientos y alejamientos a través del *zoom* sin una figura central, todo ello evocando y no enmarcando. El potencial po(i)ético del film radica en estos juegos evocativos; las imágenes no delimitan o enmarcan la mirada, sino que, como decía Vertov, realizan un cine de "explicación del mundo visible, *aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre*" (énfasis añadido).[38] La invisibilidad en tanto potencia desterritorializante de las imágenes explicativas de los documentales comerciales se propone en *Operación H* constatando el carácter móvil del cine con respecto a la realidad que filma: la maquinaria industrial y la fábrica Huarte.

Vertov ofrecía una visión total de la realidad radicada en las relaciones. Basterretxea, en lugar de las relaciones o a partir de ellas, piensa el cine como movimiento y como acercamiento al vacío, al trabajo de des-materializar o des-ilustrar lo que es demasiado evidente para el ojo cotidiano. Las miradas imposibles de Vertov en ángulos picados que juegan con la profundidad de cámara para remecer relaciones inauditas, como el recogido de la chimenea fabril [Fig. 4], aquí, en lugar de afirmar profundidad, se prestan a provocar relaciones que denotan movimiento y un acercamiento a la *metanoia* introducida desde el comienzo con la pantalla en blanco. En las Figs. 7, 8, 9 y 10 se retratan dos secuencias que ejemplifican esta opción. La Fig. 7 representa la secuencia con mayor movimiento del film basada en un *travelling* de izquierda a derecha que recorre una larga planta de maquinaria industrial sin que se centre particularmente, ni de manera nítida, en ningún objeto, máquina o trabajador. Las Figs. 8, 9 y 10 recogen el movimiento ascendente y descendente de la cámara retratando la chimenea

Fig. 8: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:28.

[38] Dziga Vertov, "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)", en *Textos y manifiestos del cine*, eds. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Madrid: Cátedra, 1993), 36.

Fig. 9: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:45.

Fig. 10: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:51.

fabril, la toma de los exteriores de la fábrica y el acercamiento a través del *zoom*, no al producto o a la fábrica como símbolo afirmativo de progreso, sino al horizonte vacío, sugerido a través de una forma geométrica simple (rectángulo); se propone movimiento y vacío en un devenir abierto, en un gesto que evidencia que está todo por construir y transformar.

La insinuación del rectángulo abierto en el claro del cielo [Fig. 10] ha sido sugerida por el propio Basterretxea como un lugar común y de culminación en su quehacer artístico, un claro rectangular que se acerca igualmente a otra forma geométrica básica como es el círculo, ampliamente trabajado también en el cortometraje [Fig. 11]:

> Yo nunca he dejado de crear y de pensar porque mi vida ha sido eso. *Y ha sido un claro hacia arriba, sobre todo con la escultura* [...] La labor de la abstracción es una labor en la que vas quitando expresiones, quitando detalles. Hay un rigor del concepto muy concreto, de no tener ninguna compasión porque quites esto o aquello, que aunque fuera bonito, no es lo más importante. Y ese camino de reducción es el que me ha llevado al círculo perfecto, círculo sin ninguna arruga interior. Y ahí estoy.[39]

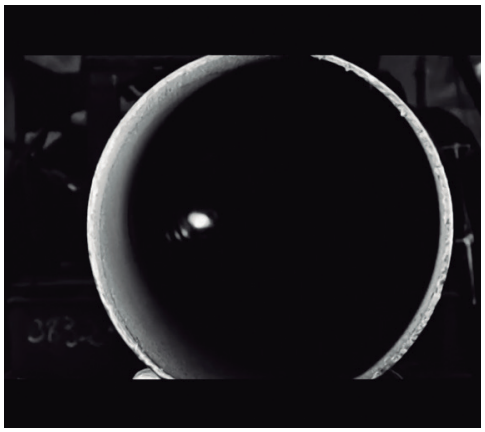

Fig. 11: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 3´39´´.

Movimiento, vacío y planos dialogantes constituyen la singularidad de este film, en diálogo y diferencia con Oteiza. En lugar de experimentar con el espacio, como problema del habitar en la década de 1960 —unas de las principales preocupaciones del oriotarra—, a Basterretxea le interesa el diálogo posible de planos en un *continuum* relacional:

> Hay un exceso, diría yo de plano, de partir el plano, debido a los dibujos que hago previos; una tercera dimensión, pero no me cuesta mucho, prefiero seguir haciendo, asegurarme la obra, el gesto, la dinámica y después a eso añadir, cambiando los planos en el espacio. Eso es una constante en mi obra. [...] Yo, que he convivido con Oteiza y aunque di el paso de la pintura a la escultura con Oteiza, viviendo con Oteiza, no [tengo] ninguna influencia de él, lo de él ha sido una generación interpretativa del espacio y lo mío es más una resolución de los planos...[40]

En este diálogo incesante de planos —planos que abren las tres dimensiones en las esculturas de Basterretxea y los planos cinematográficos de *Operación H* [41]— se identifica el legado del constructivismo ruso, así como las herencias más periféricas, como la del arte concreto en América Latina, e igualmente cabría evidenciar ciertos hitos importantes de la arquitectura y el diseño modernos, desde las fachadas e interiores de Le Corbusier o Walter Gropius hasta la Escuela Superior de Ulm. En

[39] Explicación de Néstor Basterretxea en el documental de Gentzane Martínez de Osaba y Alexander García de Vicuña, *Señales de vida* (Marmoka Films, 2014), 1:07: 11 – 1:08: 42, énfasis añadido.

[40] Gentzane Martínez de Osaba y Alexander García de Vicuña, *Señales de vida*, 46: 47 – 48:40.

un intento por acercarse nuevamente a la *metanoia*, la arquitectura aparece en *Operación H* como proyecto constructivo con tomas que recogen los vacíos rectangulares de las fachadas [Fig. 12].[42] Son citas a la arquitectura organicista de Francisco Javier Sáenz de Oiza, quien trabajara con Basterretxea, y también Oteiza, en la Basilica de Aránzazu y quien construye las fachadas que se recogen en el corto: el edificio de las Torres Blancas en Madrid (1961-1969) [Fig. 16] y el proyecto de la Ciudad Blanca en Bahía de Alcudia, Mallorca (1961-1963) [Fig. 12]. A propósito de esta última, cabe evidenciar que nuevamente aparece la imagen del claro abriendo espacio a un devenir de relaciones.

Y en este devenir se diluye la relación entre arte y objeto industrial o arte y arquitectura. En otra secuencia importante del film, una pieza en forma de cilindro se convierte en un poliedro a través de una relación de vaciamiento [Figs. 13, 14, 15 y 16]. La referencia a las propuestas utópicas del constructivimo ruso se hace inevitable. El montaje y la principal idea de la película se acercarían a las fórmulas de Nikolai Tarabukin en su ensayo "Del caballete a la máquina" (1923), donde postulaba el fin del concepto de autor burgués para convertirse en lo que, tras la Revolución Rusa, Tarabukin denomina "Maestro productivista", en una relación igualitaria entre diseñador y trabajador fabril. En un acercamiento a esta idea autores tales como Rodchenko, Tatlin o Lissitzky se alejaron de los soportes tradicionales de las Bellas Artes —la tela y el caballete principalmente— para realizar labores de creadores o diseñadores de objetos para transformar mundo. Con la intencionada sugerencia transversal entre obra y pieza fabril, *Operación H* se acerca a estas propuestas constructivistas.

Sin embargo, cabe enmarcar este análisis en un contexto histórico posterior a la Revolución Rusa y posterior, también, al estalinismo y a la experiencia de los campos de concentración en Europa. Tal y como insinúa Farocki en su film, el cine se funda como fábrica de deseo en tanto mira allí donde el trabajo fabril cesa, precisamente porque la fábrica se yergue como principal espacio de disciplinamiento del proletariado en los principales procesos de desarrollo industriales. El hecho de tomar el vacío como objeto e imagen en el cine supone para Basterretxea acercarse al horror de las fábricas y proyectar un devenir otro.

Gérard Wajcman, en *L'objet du siècle* (1998) establece la pregunta por el objeto que sinte-

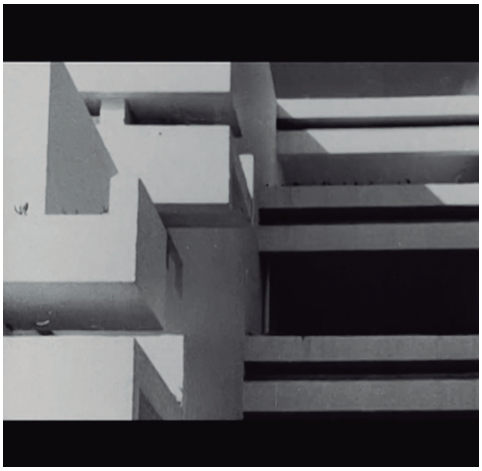

Fig. 12: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 9:22.

41 En esta lectura conjugan diferentes significados de "plano" en español. Si bien Basterretxea se refiere a los planos que realiza en sus dibujos y esculturas, nos interesa ampliar esta concepción para cubrir el significado de plano en el cine. Con ello sugerimos que el montaje del film es una traducción del juego de planos en la escultura de Basterretxea.

42 Para precisar la herencia de la arquitectura moderna en el País Vasco desde las décadas de 1920 y 1930, véase el archivo de la Exposición "Una modernidad singular. 'Arte Nuevo' alrededor de San Sebastián. 1925-1936", en el Museo San Telmo (5 de noviembre, 2016 – 5 de febrero, 2017) comisariada por Peio Aguirre, y el catálogo que le acompañó.

tice el hacer y el sentir del siglo XX tomando como punto de partida precisamente su historia bélica y sus ejercicios de exterminio étnicos. Triangula la pregunta con los siguientes actores: Malevich y Duchamp con sus objetos desnudos (*Cuadro negro, 1915, y Rueda de bicicleta,* 1913), Claude Lanzmann con el documental *Shoah* (1985) y el psicoanálisis. Para Wajcman la búsqueda del objeto del siglo XX, un siglo atravesado por uno de los actos de barbarie más atroces de la historia del hombre, evidencia el objeto vacío como lugar central, por un lado porque revela el vacío como producción industrial en los campos de concentración —la "ausencia como puro producto industrial"[43]— y por otro, porque el "vacío" en tanto obra de arte —a partir de las obras de Malevich, Duchamp y Lanzmann—, antecede y revela de manera más certera aquel horror.

En una de las primeras secuencias de *Shoah*, un *phantom ride* visibiliza la llegada del tren al campo de concentración en ruinas, vacío. Las voces en *off* van relevando las atrocidades mientras que la imagen evidencia el vacío y la presencia espectral del genocidio. Se elige filmar lo Real del horror a través del arte del vacío, y no particularmente a través del testimonio de los supervivientes o el melodrama de los traumas. En la valoración mnemónica del siglo XX el vacío de Malevich, Duchamp y Lanzamann hacen eso, revelar que en el acercamiento al horror no hay representación fidedigna posible si no es a través del vacío. Y el vacío, nos gustaría añadir, a partir del rectángulo de los planos de Basterretxea y de la obra de Basterretxea en general, es a su vez, posibilidad de crear un nuevo yo metanóico, no como *tabula* rasa que ingenuamente olvida los horrores de la fábrica, sino como plataforma espectral que en la posibilidad de construcción recuerda y hace aparecer otro yo.

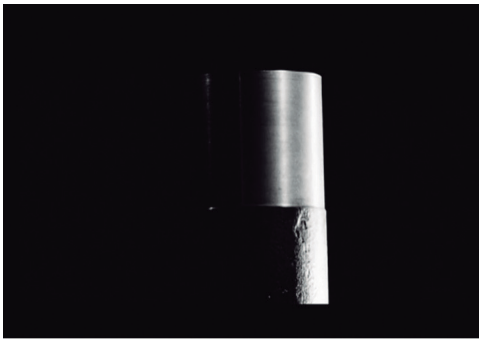

Fig. 13: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 5:15.

Fig. 14: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 5:18.

Fig. 15: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:21.

El final del corto fue concebido, de acuerdo con Santos Zunzunegui, como un guiño alegórico al imaginario nacional vasco. La nitidez de las figuras en blanco y negro dan paso a una última secuencia protagonizada por formas desenfocadas en color. Según Zunzunegui aparecen en la pantalla el blanco, el verde y el rojo, los colores de la *ikurriña*, "presentes sin estarlo."[44] Efectivamente el imaginario nacional vasco está insinuado [Fig. 17], pero más que una finalidad clara y partidaria, aparece en su grado cero. El final del corto constata por un lado el movimiento, la movilidad, el gesto de fuga con respecto a lugares y figuras predeterminados; la *ikurriña* como dice Zunzunegui está presente "sin estarlo". Y nos gustaría añadir, que está presente como grado cero por cuanto comparte lugar con los colores primarios, resaltados con mayor intensidad: la luz amarilla [Fig. 18], el azul [Fig. 19] y el rojo [Fig. 20]. Desde el cuadrado blanco sobre fondo negro que da comienzo al film [Fig. 6], hasta los planos de rectángulos de colores primarios que cierran el corto, *Operación H* propone una *metanoia* para el arte y la producción vascos, todo está por construir y crear. Y en este comienzo, el protagonismo no lo tienen los trabajadores, como sí aparecían en Vertov —toda una comunidad sonriente en sus labores fabriles— sino los niños como observamos parentéticamente en una de las primeras secuencias del corto [Fig. 21]; a las tomas de la fábrica Huarte se le intercala la toma de un grupo de infantes corriendo por las afueras, en un prado aledaño. De manera alegórica, por lo tanto pareciera que nuevamente, el énfasis está en el por venir, en aquello que está por construir.[45]

El estudio realizado de *Operación H* apoya la hipótesis de considerar el film escogido como el origen genealógico del cine constructivo vasco, consciente de la herencia soviética y del desarrollo que el diseño (industrial) ha tenido en los movimientos en las afueras de la fábrica, con un grupo de niños corriendo [Fig. 21], ésta aparece en una relación dialógica directa con un proyecto más amplio de pensar el gra-

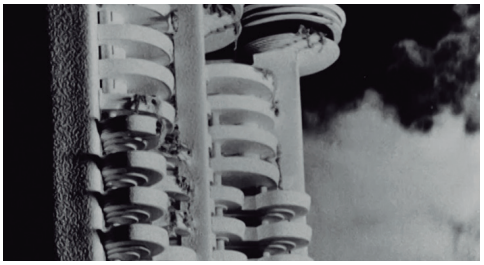

Fig. 16: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 9:02.

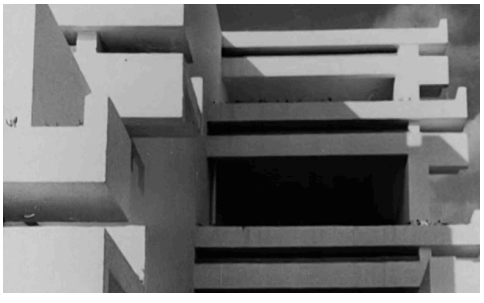

Fig. 17: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 9:50.

[43] Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), 214.

[44] Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia, 1985).

[45] Basterretxea explica en el documental que venimos citando —*Señales de vida* (Marmoka Films, 2014)—, que le faltó explorar con mayor detenimiento un cine con personajes. El contexto de la Dictadura debió dificultar esta opción de sobremanera. En el caso de *Operación H* supondría un acercamiento más claro a los trabajadores, sus condiciones laborales y su agencia en la producción industrial.

do cero de cualquier subjetividad romántica o nacional. Basterretxea y el conjunto de colaboradores que contribuyen en la producción, apuestan así, por dos aspectos olvidados en las postrimerías de la arcadia rural: entrar sin prejuicios a la fábrica, es decir, elaborar propuestas desde una relación consciente entre arte y técnica, y hacer que esta relación no responda únicamente a una intención sublimadora o denunciante de una realidad ya formada, sino que se plantee como agente de transformación.

Tres años más tarde de que Basterretxea nos llevara al núcleo de la producción económica del País Vasco, en 1966, José Rivas Rubio crea el film *Eibar industrial* (1966), relacionando la producción industrial con el cooperativismo vasco de la época. El documental comienza con la siguiente oración: "Eibar convertido en taller donde todo proyecto es realizable". Otro referente importante, diez años más tarde, será el cortometraje de 20 minutos, *Herrigintza* [Construyendo pueblo] (1979) de Antxon Eceiza. Ambos se inscriben en un marco excepcional donde se aúna constructivismo cinematográfico y cooperativismo vasco, en un intento por pensar alternativas al capitalismo avanzado. *Operación H* es, por lo tanto, un comienzo, una propuesta po(i)ética que pretende crear para transformar mundo, un referente que cabría repensar para ser actualizado. En este ejercicio de actualización, en lugar de romantizar gestas productivistas con un horizonte de expresión y trabajo predeterminados, se plantea la "construcción" tal y como la entendía Malevich, en palabras de Groys: una expresión que "abandona todo objetivo y entra en un proceso no-teológico y potencialmente infinito que el artista no puede y no quiere conducir sin fin."[46] Desde *Opera-*

Fig. 18: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 10:14.

Fig. 19: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 10:18.

Fig. 20: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 10:39.

ción H son varias las apuestas que continúan la labor de pensar una estratégica no-salida de la fábrica. Sería posible trazar, por ejemplo, toda una historia en la que se constatara que es en el interior de una fábrica (tomada) donde se gestan nuevas propuestas de comunidades que resisten la cultura del consumo y la especulación financiera, desde el clásico *Numax presenta...* (1979) de Joaquín Jordá hasta la portuguesa *A fábrica de nada/La fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017), propuesta esta última que no reniega, además, de complejizar las relaciones transatlánticas entre antiguos imperios y América Latina. *Operación H*, por lo tanto, sería una *metanoia* para el contexto vasco.

Fig. 21: *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 4:28.

[46] Groys, *Volverse público*, 176.

Agradecimientos

Quisiera agradecer la confianza y el apoyo de Carlos Muguiro (Director de Elías Querejeta Zine Eskola, EQZE), Pablo La Parra Pérez (Coordinador del Departamento de Investigación de EQZE), Nere Pagola (Departamento Técnico de Filmoteca Vasca) y María Lopetegui (Documentalista de la Filmoteca Vasca). Destaco especialmente el seguimiento que le ha dado a este texto Pablo La Parra Pérez, quien en representación del Comité Editorial de EQZE, me estuvo enviando observaciones muy pertinentes para la edición del texto. A su vez, Nere Pagola y María Lopetegui me ofrecieron múltiples facilidades para relacionar *Operación H* con la producción documental vasca en la década de 1960. Milesker denoi!

Referencias bibliográficas

Aguirre, Peio, Coord. *Modernitate bakan bat. "Arte berria", Donostiaren inguruan / Una modernidad singular. "Arte Nuevo" alrededor de San Sebastián.* Donostia/San Sebastián: San Telmo Museoa – La Fábrica, 2016.

Angulo, Jesús, José Luis Rebordinos y Antonio Santamarina. *Breve historia del cortometraje vasco.* Donostia/San Sebastián: Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, 2006.

Ansa, Elixabete. *Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta.* Iruñea: Pamiela, 2019.

Badiola, Txomin. "¿Cómo salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo". *Oteiza. Catálogo razonado de escultura. Volumen II Obra Abstracta.* Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza, 2015.

Bakedano, José Julián. "La práctica de la vanguardia cinematográfica vasca de los años 60". *Arte y artistas vascos de los años 60.* Donostia/San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia/Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

Barreiro López, Paula. *Arte normativo español: procesos y principio para la creación de un movimiento.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2005.

Cabezas, Oscar Ariel. *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo.* Madrid: Escolar y Mayo Ediciones, 2018.

Cirici, Alexander. *La estética del franquismo.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977.

Comeron, Octavi. Arte y postfordismo. *Notas desde la Fábrica Transparente.* Madrid: Fundación Arte y Derecho, 2007.
— y Jorge Luis Marzo. *La era de la degradación del arte y de la política cultural de Cataluña*, accedido el 14 de agosto, 2019, https://soymenos.files.wordpress.com/2012/06/la_degradacion_del_-arte_en_catalunya1.pdf

Christie, Ian y Richard Taylor, eds. *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939.* Londres y Nueva York: Routledge, 1988.

Crispiani, Alejandro. *Objetos para transfomar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970.* Buenos Aires, Santiago de Chile: Ediciones ARQ y Prometeo, 2011.

Deleuze, Gilles. *Cine 1. Bergson y las imágenes.* Buenos Aires: Cactus, 2009.
— *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974).* Valencia: Pre-Textos, 2005.
— "Post-scriptum sobre las sociedades de control". *En Conversaciones 1972-1990.* Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1999.
— 1972. "Capitalismo e schizophrenia" *Tempi moderni* 12. 47-64.

Ehrenburg, Ilya. *La fábrica de sueños.* Barcelona: Melusina, 2008.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.* Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2009.

Fusi, Juan Pablo. "Los años 60: los años de la ruptura" *En Arte y artistas vascos en los años 60.* Ed. Koldo Mitxelena Kulturunea. Donostia-San Sebastán: Diputación Foral de Gipuzkoa, Fundación Kutxa, 1995.

Gabilondo, Joseba. "On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas." En: *Companion to Spanish Cinema.* Eds. Tatjana Pavlović and Jo Labanyi. New York: Blackwell, 2012.
— 2008. "Imagining Basques: Dual Otherness from European Imperialism to American Globalization" *Revista Internacional de Estudios Vasco*s 2. 145-173.

Groys, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Guash, Anna María. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto. La escultura dinámica de Jorge Oteiza. Cuadernos del Museo Oteiza* No 5. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza, 2008.
— *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980): un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea.* Madrid: Akal, 1985.
— y Joseba Zulaika, eds. *Aprendiendo del Guggenheim-Bilbao.* Madrid: Akal, 2007.

Gubern, Román. 2016. *Historia del cine.* Barcelona: Anagrama.

Martínez, Guillem, coord. *CT o la Cultura de la Transición.* Crítica a 35 años de cultura española. Barcelona: DeBolsillo, 2012.
Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto.* Barcelona: Anthropos, 1997.

Roldán Larreta, Carlos. "Néstor Basterretxea y el cine. El largo viaje hacia *Ama Lur.*" En *Néstor Basterretxea. Lehen oroimenaren pisua/El peso de la primera memoria/The Weight of Early Memories,* coord. Equipo Sala de Exposiciones, 63-67. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2014.
— *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997).* Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999.

Sáenz de Gorbea, Xabiero. "El peso de la primera memoria." *En Néstor Basterretxea. Lehen oroimenaren pisua/El peso de la primera memoria/The Weight of Early Memories, coord.* Equipo Sala de Exposiciones, 45-62. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2014.

Steyerl, Hito. "Politics of Art: Cotemporary Art and the Transition to Postdemocracy". En *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art.* Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, eds., 30-39. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Vertov, Dziga. "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)". *En Textos y manifiestos del cine.* Romaguera, Joaquim y Homero Alsina, eds., 30-36. Madrid: Cátedra, 1993.
— "Nosotros (variante del Manifiesto)". En *Textos y manifiestos del cine.* Romaguera, Joaquim y Homero Alsina, eds., 37-40. Madrid: Cátedra, 1993.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural a la transición española, 1973-1993.* Madrid: Siglo XXI, 1998.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

Widdis, Emma. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War.* New Haven y Londres: Yale University Press, 2003.

Žižek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio.* Trad. Ramon Vilà Vernis. Barcelona: Debate, 2018.

Zunzunegui, Santos. *El cine en el País Vasco.* Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia/Diputación Foral de Bizkaia, 1985.
— "Subordinaciones heterogéneas. Las 'artes prohibidas' de Jorge Oteiza." En *Oteiza y el cine. Escenario de Acteón*, ed. Fundación Museo Oteiza Fundazioa Museoa, 13-67. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Oteiza Fundazioa Museoa, 2011.

Biografía de la autora

Elixabete Ansa Goicoechea es Profesora Asociada y Directora de Asuntos Académicos del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es autora de *Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta* (Pamiela, 2019), así como de varios artículos y capítulos de libro en revistas y libros internacionales (*Bulletin of Hispanic Studies, Revista de Estudios Hispánicos, Aisthesis, Letras Femeninas*, etc.). Recibió los grados de doctora y máster en Literatura hispánica y Estudios culturales en Indiana University (Bloomington, EE.UU.). Ha impartido cursos y mantenido proyectos de investigación en varias instituciones internacionales (Indiana University, University of British Columbia y Universidad de Chile, entre otros). Actualmente estudia la relación entre arte y producción en diversas expresiones artísticas y culturales contemporáneas.

UNA HISTORIA PARA EL CINE AMATEUR VASCO: SOBRE LA SERIE *GURE HERRIA* (1975-1985) DE MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA

02

UNA HISTORIA PARA EL CINE AMATEUR VASCO: SOBRE LA SERIE *GURE HERRIA* (1975-1985) DE MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA

INTRODUCCIÓN

Enrique Fibla Gutiérrez
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona /
Elías Querejeta Zine Eskola

> Ellos [los amateurs] se encuentran al margen de cualquier historia oficial, ocupando un espacio externo a la fábrica, el estudio de filmación, el taller de artista o la oficina: existen en espacios que son umbrales, como pasillos, guardarropas, o vestíbulos, y frecuentemente carecen de visibilidad.[1]

En la película *Jacquot de Nantes* (1991), Agnès Varda compone un bellísimo homenaje a su pareja, el cineasta Jacques Demy, quien había muerto un año antes. Partiendo de sus diarios de infancia, Varda se fija especialmente en el momento en que la fascinación como espectador de Demy por el cine transmutó en la necesidad de crear sus primeras películas, primero con un proyector de 9,5mm donado por la familia de granjeros que le acogió durante la Segunda Guerra Mundial y, más tarde, con una vieja cámara Pathé Baby de 1923 comprada en un anticuario. Para el pequeño Jacquot, como para cualquier cineasta amateur, el cine siempre había sido aquello que veía en la gran pantalla, sentado en la oscuridad de una pequeña sala en donde flotaba una humareda de tabaco y se escuchaba levemente el traqueteo del proyector. Las películas venían de lejos y explicaban historias que nada tenían que ver con la vida cotidiana de los espectadores. Pero les transportaban a un espacio imaginario en donde, durante un breve lapso de tiempo, podían vivir fantasías ajenas. Aun así, se trataba de un modo de expresión reducido al ámbito de la mirada, pasiva o activa, pero siempre espectadora. Jacquot volvía inquieto a casa después de cada sesión en el cine de barrio de Nantes a donde iba prácticamente a diario. *Ver* películas no era suficiente para él: bullía en su interior una pulsión por hacer cine que le mantenía en vela, expectante ante la posibilidad de convertirse en cineasta algún día.

Fue el encuentro azaroso con cámaras y proyectores de 9,5, 8, Super 8 y 16mm orientados al mercado doméstico lo que permitió a los amantes del cine como Jacquot, los amateurs, conseguir aquello que habían soñado secretamente al salir de cada sesión de proyección y que alimentaba su inquietud: hacer cine. Trabajaban de manera artesanal, limitados por constricciones técnicas y aprendiendo mediante ensayo y error. Pero el esfuerzo merecía la pena, porque desde el momento en que produjeron y exhibieron sus primeros segundos de película, se habían convertido en cineastas. Jacques Demy empezó haciendo cine sin cámara hirviendo las películas Pathé Baby de 9,5mm en una olla para eliminar la emulsión original y poder dibujar platillos voladores sobre la superficie de acetato.

Al pionero del cine amateur vasco Gotzon Elortza,[2] un compañero de la coral en la que cantaba en París le descubrió en los años 50 las posibilidades expresivas del cine amateur y le invitó a unirse al cineclub local al que pertenecía. Con añoranza de la tierra de la cual había tenido que emigrar y preocupado

[1] Janet Harbord, *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology* (New York: Bloomsbury Academic, 2016), 170.

[2] Filmoteca Vasca, "*Fondos / Colección: Gotzon Elortza*", http://www.filmotecavasca.com/es/fondos-colecciones / gotzon-elortza.

por la desaparición del euskera y la cultura popular vasca de la esfera pública tras la durísima represión de la dictadura, Elortza decidió lanzarse a filmar la costa vasca durante sus vacaciones con una cámara de 16mm sin apenas conocimientos previos, aprendiendo sobre la marcha mediante manuales publicados por otros aficionados franceses y norteamericanos. Entre 1959 y 1964 rodó varias películas con voz en off en euskera que fueron clave en el surgimiento de una pulsión etnográfica en cineastas como Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert (directores de *Pelotari* en 1964 y *Ama Lur* en 1968).

El cineasta amateur Miguel Ángel Quintana,[3] uno de los más laureados durante los años 60 y 70, cuenta también cómo cuando era pequeño sus padres trajeron a casa un proyector de juguete de 9,5mm que le permitía proyectar dibujos animados en el hueco de la escalera. En la gris realidad de la dictadura franquista y la posguerra, este artilugio le permitió tener una ventana propia a otros mundos hacia los que escapar sin salir de casa. La fascinación por el cine entraba de esta manera en el ámbito doméstico, estableciendo una relación íntima con el medio e inculcando en Quintana la misma inquietud que llevó a Demy a dirigir sus propias películas en cuanto tuvo acceso a una cámara de paso estrecho. Si el cine llegaba hasta el hueco de la escalera en una casa de Rentería o a una destartalada buhardilla en Nantes, ¿qué impedía dar un paso más y crear tus propias películas y compartirlas con vecinos y amigos?

[3] Canal de Vimeo de Miguel Ángel Quintana Dufourg, https://vimeo.com/user8119431.

[4] Elías Querejeta Zine Eskola, *Artesanos del cine: Investigación sobre el cine amateur vasco*, https://www.zine-eskola.eus/es/departamentos-estudios/proyectos-de-investigacion/artesanos-del-cine.

[5] Enzo Traverso, *El pasado: instrucciones de uso: historia, memoria, política* (Madrid: M. Pons, 2007), 53.

Quintana tardó algo más que Demy en dirigir sus primeros filmes. El deseo latente de hacer cine se reactivó al entrar en contacto con el cineclub de Rentería, que organizó uno de los primeros certámenes de cine aficionado en España en 1965 (en el cual Larruquert participó de jurado). Allí conoció a otros aficionados como Ángel Lerma, José María Lizárraga o Maria Jesús "Tatus" Fombellida, una de las pocas mujeres que participaron de manera continuada en un entorno eminentemente masculino, y otros cineastas cuya inquietud creativa encontró una salida gracias a los formatos subestándar y a la multiplicación de espacios como cineclubs, festivales y talleres donde podían compartir los resultados con otros cineastas. En estos contextos no existía prácticamente la censura, por lo que pudo desarrollarse un uso activo del medio como instrumento de creación, observación, recuperación de prácticas culturales en peligro de desaparecer y, también, de militancia política, sin las habituales injerencias de la policía. A finales de los años 70 el circuito de cine amateur se había convertido en una extensa red que conectaba Rentería, San Sebastián, Azpeitia, Irún, Vitoria, Bilbao, Lekeitio, Barakaldo, Zarauz, Pamplona o Tudela con Barcelona, Badalona, Terrassa, Sabadell, Cuenca, Las Palmas, Murcia, Valladolid, Avilés y, más allá de las fronteras españolas, con Cannes (Francia), Guimarães (Portugal) o Lobito (Angola), entre otros.

El proyecto de investigación *Artesanos del cine: investigación sobre el cine amateur vasco* de Elías Querejeta Zine Eskola lleva desde octubre de 2018 recuperando la historia, los nombres y los restos materiales de este espacio externo a la industria comercial.[4] Gracias a la investigación en archivos, la recuperación de películas y material documental y la realización de entrevistas orales, se han contabilizado, de momento, 32 cineclubes, un número similar de festivales, y hasta 120 cineastas que produjeron películas entre 1965 y 1982 en

el País Vasco. A pesar de su sorprendente dimensión, la memoria de este movimiento tan importante para el desarrollo de una cultura cinematográfica vasca es, como diría el historiador Enzo Traverso, una memoria *débil*,[5] de la cual apenas quedan vestigios en filmotecas, archivos municipales y, sobre todo, en los desvanes y sótanos de quienes participaron en él. El objetivo del proyecto es localizar y articular estos fragmentos en una memoria *fuerte*, capaz de transmitir la misma pasión y energía creativa con la que los amateurs filmaban y organizaban encuentros sin apenas medios. Un amor por el cine que todavía se palpa en las entrevistas que el equipo de investigación ha realizado a Fombellida, Quintana, Lizárraga, el cineasta Julien Julia de Hendaya, o los miembros de la Sociedad Fotográfica de Gipuzkoa Javier Robles y José Manuel Goicoechea. Se trata, en definitiva, de darle una historia, hecha de múltiples voces, al cine amateur vasco.

Entre los hitos más importantes del proyecto se encuentra la recuperación de la serie documental *Gure Herria*, que "Tatus" Fombellida filmó entre 1975 y 1985 con el objetivo de preservar la memoria de una serie de oficios artesanales que estaban dejando de formar parte del imaginario colectivo vasco. Si para André Bazin el cine embalsama el tiempo del cambio de una imagen a otra, para Tatus el medio también era capaz de capturar para siempre los procesos, gestos y ritmos humanos que implicaba la fabricación de un cuenco para elaborar mamia o la forja manual de un hacha. Libre de los compromisos del cine comercial y sus criterios de rentabilidad, las películas de *Gure Herria* se proyectaban en el propio taller del artesano con sus vecinos como público. Por su singular apuesta y coherencia temática, se consideró que esta serie documental merecía una acción específica de divulgación. Se han digitalizado nueve de las doce piezas que constituían *Gure Herria*, algunas de ellas inacabadas o sin sonorizar. Las otras tres parecen haberse perdido, pero se confía en recuperarlas algún día para añadirlas a esta colección digital. Se ha encargado también un texto al historiador francés experto en cine amateur Benoît Turquety y otro a la artista Sahatsa Jauregi, en donde reflexionan, desde sus respectivas disciplinas, sobre el importante lugar que ocupan estas películas en el mapa de las prácticas culturales desarrolladas al margen de la historia con mayúsculas.

El cine amateur se desarrolló durante la Transición en este umbral entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre filmaciones aparentemente anodinas y testimonios únicos de una sociedad que cambiaba a un ritmo vertiginoso. No había, como hoy, una saturación de imágenes, por lo que cada fotograma de aquello que de otro modo no conoceríamos en el presente es un tesoro. Hacia el final de *Jacquot de Nantes*, el protagonista y un amigo buscan en el vertedero local fragmentos de películas descartadas por los exhibidores locales para elaborar su propia colección de cine olvidado. De este cementerio de fragmentos, películas, cineclubs, festivales y cineastas amateurs surge una pregunta: ¿dónde tuvo lugar y qué fue el cine más allá de las salas comerciales?

Con este dossier dedicado a *Gure Herria* y con la publicación de nuevas versiones digitales de nueve películas de la colección pretendemos dar respuesta a esta cuestión, dando un primer paso en la recuperación de una historia para el cine amateur vasco.

Agradecimientos

El autor agradece la generosidad y la implicación que la cineasta María Jesús "Tatus" Fombellida ha tenido a lo largo de todo el proceso de investigación, digitalización de las películas y redacción de este texto. La digitalización y estudio de la colección *Gure Herria* no habría sido posible sin el trabajo incansable de Nerea Ganzarain, Unai Ruiz, Alfredo Ruiz, Andrés Fernández y Arnau Padilla, estudiantes de Elías Querejeta Zine Eskola e integrantes del equipo de investigación *Artesanos del cine. Investigación sobre el cine amateur vasco.*

Referencias

Elías Querejeta Zine Eskola. *Artesanos del cine: investigación sobre el cine amateur vasco*. https://www.zine-eskola.eus/es/departamentos-estudios/proyectos-de-investigacion/artesanos-del-cine

Filmoteca Vasca, *Fondos / Colección: Gotzon Elortz*a, http://www.filmotecavasca.com/es/fondos-colecciones/gotzon-elortza

Harbord, Janet. *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2016.

Traverso, Enzo. *El pasado: instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Madrid: M. Pons, 2007.

Biografía del autor

Enrique Fibla Gutiérrez (Valencia, 1987) es un investigador especializado en la intersección entre política y cultura visual en los años treinta en España. Es Doctor en Filosofía de la Imagen (Concordia University Montreal) y Máster en Estudios Cinematográficos (San Francisco State University). Ha recibido diversos premios a su trayectoria académica como el San Francisco State University Distinguished Achievement Award for Academic Excellence y la Governor General Gold Medal Award, la más alta distinción otorgada por el gobierno canadiense a un estudiante de doctorado. Su trabajo como investigador ha sido publicado en revistas internacionales como el *Journal of Spanish Cultural Studies, 1895 Revue d'Histoire du Cinéma y Screen, entre otras. Recientemente ha coeditado el libro Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Indiana University Press, 2021). Actualmente dirige el proyecto de investigación *Artesanos del cine: investigación sobre el cine amateur vasco* en Elías Querejeta Zine Eskola y trabaja como Coordinador de Debates en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

DEL CINE COMO ARTESANÍA: LA SERIE *GURE HERRIA* DE TATUS FOMBELLIDA

Benoît Turquety
Université de Lausanne

Los cineastas amateurs han filmado a menudo a artesanos. Ya en 1895, el trabajo de dos herreros fue uno de los primeros temas filmados y mostrados por Louis Lumière. De lo que podemos deducir que el trabajo artesanal es un tema ideal e inmediatamente accesible para el cine. Los cuerpos, las herramientas y las máquinas están en constante movimiento, un movimiento a la vez visual, espectacular y regido por reglas precisas. Esto permite al cineasta anticipar gestos y, por lo tanto, encuadrar y organizar con precisión toda su película, de acuerdo con la lógica del tema.

Pero esas reglas también tienen su parte de misterio, remiten a una habilidad que es tan obvia para los profesionales del oficio como enigmática para los no iniciados. Varios antropólogos y filósofos lo han señalado: en la mayoría de las sociedades, la técnica y la magia comparten ciertos vínculos, que en ocasiones cuesta discernir. El trabajo artesanal es un buen tema para el cine porque es visual y se basa en gestos y movimientos, pero también porque está orientado hacia un proyecto: la fabricación de un objeto. Las películas de la serie *Gure Herria* de Tatus Fombellida lo demuestran ejemplarmente: todas incluyen un profundo suspense. El espectador no deja de preguntarse cuál será el desenlace, en qué desembocará el proceso a menudo complejo que se va desarrollando ante sus ojos. Sea el objeto conocido de antemano o no, su aparición final ante nuestros ojos siempre conlleva un elemento de sorpresa, incluso de brujería. La estructura del proceso técnico artesanal es, en sí misma, una estructura narrativa.

La afinidad entre cineastas amateurs y artesanos es, de hecho, más profunda y antigua, como señala el historiador estadounidense Charles Tepperman.[1] Los cineastas amateurs son, en efecto, también artesanos. Sin duda resulta algo menos notorio hoy en día, puesto que la democratización extrema de los medios para producir imágenes en movimiento viene acompañada de una simplificación radical de los procedimientos. Pero a mediados de los años 1970, cuando Fombellida inicia su serie, hacer una película como *Kaiku* requería un dominio técnico significativo. Hay que saber encuadrar, enfocar para conseguir una imagen clara, exponer correctamente la película, proceder al montaje manipulando la cinta, grabar el sonido e incluirlo en el montaje, hacer la mezcla si procede. Toda una serie de operaciones que requieren equipos especializados y que deben ser realizadas simultáneamente, ya que cualquier fallo puede conducir a un resultado final catastrófico - al igual que, en *Kaiku*, cada golpe de hacha puede arruinar por completo el trabajo realizado hasta el momento. Ese aprendizaje técnico necesario es una de las razones de ser de los cineclubs amateurs, donde se crea una comunidad de intercambios, de iniciación, de emulación. Los concursos, los premios, permiten el reconocimiento de las habilidades individuales, pero también la construcción de una mirada experta, capaz de percibir el virtuosismo de un movimiento de cámara o de un montaje.

El cineasta amateur comparte con el artesano la fabricación de un objeto, un prototipo cada vez único, aunque sus leyes sean estric-

[1] Ver Charles Tepperman, "Mechanical Craftsmanship: Amateurs Making Practical Films", en *Useful Cinema*, editado por Charles R. Acland and Haidee Wasson, Durham, Duke University Press, 2011, pp. 289-314.

tas, desde la materia prima hasta el producto terminado. A Fombellida le gusta esa idea de seguir la modelación del objeto desde el principio: el kaiku, desde el tronco de madera aún con su corteza, los calcetines de punto desde el cardado de la fibra de lana cruda. El objeto final debe ser eficiente, sólido y práctico, apto para cumplir su función. Fiel reflejo de la pericia de su autor. Estas son las reglas para evaluar un objeto artesanal bello; también valen para la película amateur. A ello pueden añadirse quizá demostraciones de virtuosismo, que, inscritas en el objeto, le otorgan una firma, lo convierten en un objeto individualizado, más allá del uso común, una *obra maestra*. El efecto caleidoscópico en *Kaiku* muestra esta ambición y esta lógica de demostración técnica.

Si la artesanía es un buen objeto para el cineasta amateur, también permite, como vemos, un acercamiento más profundo, que a su vez implica asumir un riesgo más íntimo. Filmar al artesano es aceptar una confrontación de experiencias. El cineasta debe poseer la técnica necesaria para mostrar la técnica del artesano. Si consigue reflejar la habilidad del otro, la suya también será juzgada, por ende. El proceso y la gestualidad técnica constituyen un material interesante para el cineasta por su dimensión visual y móvil, pero también por los desafíos que le plantean. Hay que explicar la tecnicidad del gesto, hacerlo perceptible para el espectador y, por lo tanto, comprender su estructura y saber cómo representarla a través del cine. Así, *Kaiku* se toma el tiempo necesario para mostrar la complejidad, la dificultad de la técnica singular de corte del interior del recipiente, con una barra de fuerza colocada en la axila que soporta la barra secundaria móvil con la cuchilla, asida con ambas manos. A continuación, se procede al alisado de la pared utilizando una cuchilla fijada a un eje en el extremo opuesto al mango: una panorámica muestra la lógica técnica del dispositivo. En todas las películas de *Gure Herria*, Fombellida presta gran atención a los gestos técnicos. Esta modestia atenta está en el corazón de su enfoque, completamente orientado hacia la descripción, la explicación, la pedagogía de la tecnicidad. Lo que implica la búsqueda de claridad en el montaje, pero también de poesía, porque también hay que mostrar la fuerza y la fatiga en el cuerpo del artesano, la seguridad del gesto, las precauciones y la memoria.

Como explicaba Marcel Mauss en 1934 en "Las técnicas del cuerpo",[2] el acto técnico se define como un acto transmitido. Ha sido enseñado y aprendido, retomado y refinado, de generación en generación. Por lo tanto, toda técnica es esencialmente colectiva. Se desarrolla a lo largo del tiempo y de la historia, a través de toda una red de relaciones que describe a una comunidad. Habitar un lugar significa interactuar con un entorno, pero también saber cómo hacer ciertas cosas que no se pueden hacer en otro lugar, o hacerlas de cierta manera, como no se hacen en otros lugares. La cultura material define un conjunto de conocimientos cuyo denominador común es que se transmiten de forma no verbal. No existe un manual para hacer *mamia*, la cuajada tradicional de oveja, o una *xistera* para una de las modalidades de pelota vasca, la cesta punta. El cine, entonces, sigue siendo la herramienta privilegiada de esa transmisión, permitiendo preservar de manera no verbal los gestos y procedimientos. Pero, además, el cine es también colectivo: proyectadas en comunidad, las películas permiten a sus miembros reconocerse a sí mismos, ver su cultura valorada, tanto por ellos mismos como por los otros.

[2] Ver Marcel Mauss, "Les techniques du corps" [1934], *Journal de psychologie*, vol. 32, n° 3-4, 15 de marzo de 1936, recogido en *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, pp. 365-386. [Marcel Mauss "Técnicas y movimientos corporales", en Marcel Mauss. Sociología y antropología, Trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid, Tecnos, 1979, pp. 337-356.]

Surge cierta tensión. La técnica es colectiva, pero también está encarnada en una persona en particular: ese hombre, esa mujer, que la conoce y sabe cómo ponerla en práctica. Fombellida debe mostrar a la vez en cada gesto su dimensión ancestral, compartida, pero también el virtuosismo singular de la persona que, aquí y ahora, es la depositaria y acepta compartirla ante ese divertido instrumento que es la cámara. Las películas se centran, por tanto, no solo en las manos de los artesanos, sino también en los rostros, los cuerpos, siempre inscritos en lugares, casas o paisajes que son también los de la comunidad. La delicadeza del montaje alterna, así, la descripción técnica del saber hacer con planos cerrados de las sonrisas, las miradas concentradas o los guiños cómplices entre el artesano tradicional y el artesano cineasta. A ambos lados de la cámara, los artesanos son los practicantes de técnicas colectivas y, como tales, representantes de su comunidad. Pero son también individuos, que muestran, por la propia existencia de la película y en cada uno de sus planos, la confianza que ha sido necesario depositar en el otro para aceptar ser filmado y para aceptar exponerse al desafío de dejarse ver, entender y mostrar. En esta confianza necesaria puede entrar la amistad, pero quizá también trasluce el deseo de impresionar, de mostrar su habilidad técnica y de demostrar su autoridad.

La banda sonora reúne todos estos desafíos. Como la mayoría de los cineastas amateurs de esa época, Fombellida no grabó sonido en directo: el sonido fue construido tras el rodaje. Una voz en *off* explica o contextualiza el tema de la película: y la elección del idioma - euskara - resulta fundamental. La película respeta el lenguaje y la técnica, pero además lo afirma como un elemento de la cultura y designa a los miembros de la comunidad como espectadores privilegiados. Además, Fombellida agrega a su banda sonora elementos de música tradicional pero también, casi sistemáticamente, cantos. El canto es el idioma y la voz, pero también la historia y el grupo, el estribillo repetido en soledad y la canción a coro en las fiestas. Es también la precisión y el virtuosismo, la reapropiación por parte del individuo, con más o menos seguridad y brío personal, de las tradiciones de todo el mundo. El canto es también una técnica, tan colectiva como íntima, como la artesanía y el cine.

Traducción: Diana Draper

Referencias

Mauss, Marcel. "Técnicas y movimientos corporales". En *Sociología y antropología*, Trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo, 337-356. Madrid: Tecnos, 1979.
Tepperman, Charles. "Mechanical Craftsmanship: Amateurs Making Practical Films". En *Useful Cinema*, editado por Charles R. Acland y Haidee Wasson, 289-314. Durham : Duke University Press, 2011.

Biografía del autor

Benoît Turquety es Profesor Asociado en la sección de historia y estética del cine en la Universidad de Lausana. Después de dirigir un proyecto financiado por el Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica sobre las cámaras Bolex y el cine amateur en Suiza (2015-2019), en la actualidad dirige un nuevo proyecto en torno a las grabadoras de sonido Nagra, articulando técnicas, prácticas y formas sonoras y audiovisuales (2021-2025). Asimismo, estudia la historia y la epistemología de las técnicas cinematográficas y mediáticas, especialmente el cine amateur y los dispositivos cinematográficos en contextos rurales o no occidentales. Recientemente ha publicado *Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History* (Amsterdam University Press, 2019), *Medium, Format, Configuration: The Displacements of Film* (Meson Press, 2019), *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: 'Objectivists' in Cinema* (Amsterdam University Press, 2020), así como varios volúmenes colectivos.

VEINTISIETE TRAVESÍAS POR HACHAS JAUREGI
Apuntes líquidos sobre la película *Aizkora* de María Jesús "Tatus" Fombellida

Sahatsa Jauregi Azkarate

hamarkadak (décadas) El taller de hachas que regenta José Ramón Jauregi se encuentra en el barrio de Erratzu de Urnieta. El domingo 24 de julio de 2016, el periódico Noticias de Gipuzkoa entrevistó "al último *aizkoragile* (fabricante de hachas) de Europa".

kredituak (créditos) En 1980, Tatus Fombellida se acercó al taller de Hachas Jauregi y rodó junto a su prima la película *Aizkora* (Hacha). En la cinta aparecen Juan Jauregi y el joven José Ramón Jauregi. La película termina con una preciosa copla dedicada a la fragua. Se rodó en Super 8. Cuando llegó la era digital, Tatus perdió el interés por el cine.

pudor A este texto me gustaría llamarlo *Mi vida atravesada por un hacha.* Me gustaría escribir sobre la familia vasca, las costumbres y los instrumentos vascos, basándome en el melodrama, la pasión y la exageración, para que adopte el tono de una bachata cantada en euskera. Pero ante la duda, quizá por falta de valentía, este texto no tendrá el título de *Mi vida atravesada por un hacha, y sí Veintisiete travesías por Hachas Jauregi.*

odola (sangre) José Ramón Jauregi es primo de mi padre José Antonio Jauregi, hijo y sobrino respectivamente de Juan Jauregi. José Antonio Jauregi tuvo dos hijos llamados Axel Jauregi y yo misma, Sahatsa Jauregi. Un hijo y una hija, un axe y un hacha.

target (objetivo) Se fabrican hachas de tres tipos: para cortar madera, para trocear carne y para ganar concursos.

odola bi (sangre II) Antaño era habitual que el oficio de herrero se trasmitiera de padre a un solo hijo, al mayor, porque si se enseñaba a más de uno estos podrían abrir varias forjas, lo que podría provocar una competencia desleal en la organización interna de la familia nuclear y, por consiguiente, un enfrentamiento. Siguiendo la tradición, el difunto Juan transmitió al joven José Ramón, que acababa de cumplir diecinueve años, los conocimientos empíricos que había aprendido durante años y desde entonces trabaja en la fabricación de hachas.

no se inmutó La película restaurada *Aizkora* de Tatus Fombellida se proyectó en una pequeña sala de Tabakalera. José Ramón Jauregi estaba entre el público y al terminar la película surgió en él el deseo de compartir sus vivencias con el resto de los espectadores. El fabricante de hachas dijo que antes las mujeres no estaban de moda como lo están ahora y que su padre se quedó boquiabierto cuando vio a dos mujeres manejando una cámara. Se sorprendió aún más cuando una chispa cayó sobre el jersey de Tatus y vio que esta no se asustaba.

panoplia Hace poco me propusieron analizar el diseño vasco y me centré en los objetos sensibles que surgieron en torno a Hachas Jauregi. Destaqué no solo la acción en sí misma de fabricar hachas, sino lo que sucede en torno a ella. Empecé por las esculturas situadas en el exterior del taller, piezas de la época en que se fabricaban en la forja utensilios para la agricultura, que se creaban insertándolas en esferas de piedra. El recorrido continuó por el catálogo de hachas y armas blancas que se guardan en vitrinas polvorientas dentro del taller, colocadas con la misma pulcritud

con que se muestran a los medios cuando la policía descubre droga de contrabando. Por último, hablamos del *merchandising* de la marca Hachas Artesanas. Y es que junto con la compra de hachas se han regalado diferentes objetos a los clientes más fieles: el adorno de un hacha pequeña simulando que corta un tronco y la visera que cualquiera podría llevar en el videoclip de Negu Gorriak *Radio Rahim*.

hiperespezifikotasuna (hiperespecificidad) En el logotipo de Hachas Jauregi aparecen dos hachas cruzadas. Comencé a preguntar a José Ramón sobre la relación entre su logo y el de Negu Gorriak, y me interrumpió para responderme que si se analizaban con atención eran diferentes, que las hachas del grupo Negu Gorriak eran iguales y las suyas, no.

1:1 eskala (escala 1:1) En la cabeza del hacha se encuentran la boca del hacha y el ojo del hacha.

youth culture (cultura juvenil) Muguruza me dijo en la cocina de su casa que el origen del logotipo de Negu Gorriak estaba en un tatuaje *taleguero* que llevaba en el brazo. En aquellos tiempos estaba impresionado con Malcom X, por lo que llevaba una cruz en la piel con todo orgullo. Me acordé de las manos de los *Straight Edge* o de las chicas de la familia Manson llegando al juicio. Tanto unos como otras llevaban una equis marcada en la piel, como si quisieran invertir la lógica de lo que pudiera ser un signo de estigmatización; como una operación que se apropia de la violencia que de forma simbólica provoca marcar la piel, para convertirla en una señal de orgullo. Si en el primer disco de Kortatu aparecía un *aizkolari* (¡pum!), en este segundo grupo aparecerían dos hachas (¡pum! ¡pum!).

bacalao A Tatus Fombellida se le daba bien contar cómo se hacen las cosas; era hábil en la narración de la elaboración. Explicaba el proceso artesano por medio del lenguaje cinematográfico, con la misma delicadeza y detalle que explicaba a los clientes que acudían a Panier Fleuri los preparativos de los platos que se preparaban en la cocina. La gente le decía: *¡Cómo se nota que te encanta cocinar!* Pero ella no había tocado ninguna olla.

teknologia (tecnología) Un buen *aizkolari* debe saber de geometría y alquimia.

rimbombante José Ramón sigue haciendo la boca del hacha como se hacía hace 90 años: fraguando, forjando, templando y afilando. Pero fabrica la cabeza utilizando moldes, como no se hacía antes. ¿Por qué no aprovechar las facilidades que nos ofrece la vida?

odola hiru (sangre III) Sería interesante reflexionar sobre las labores que se realizan dentro del taller de Hachas Jauregi desde la perspectiva de género. Asun Jauregi es la hermana de José Ramón Jauregi. Comenzó a recoger los recortes de hierro que se desechaban en el proceso de elaboración de hachas y empezó a fabricar girasoles, movida por el deseo de reutilizar la materia. La técnica de soldadura se le daba bien y los girasoles tuvieron buena acogida. Acondicionó detrás de la forja un rincón para fabricar más girasoles. José Ramón fabricaba herramientas y Asun, los ornamentos.

boca de luna Dos son las típicas hachas vascas. A una se le llama vasca o navarra; además de tener los filos redondeados, tiene tripa. A la otra se le llama vizcaína. Esta última corresponde a la imagen que nos viene a la cabeza cuando pensamos en un hacha. El valor cultural de Hachas Jauregi reside en ello, en seguir produciendo hachas que conserven sus formas originales. En el logotipo de la marca se han querido reflejar esas dos formas diferentes y por eso las dos son diferentes entre sí.

forma Joxe Miguel Barandiaran recogió en sus libros *Mitología Vasca* y *Gran Enciclopedia Vasca* algunos de los poderes que se reconocen al hacha en torno a la sabiduría animista vasca. Según los informes de Mañaria, Llodio, Urrialdo, Navarrete, Elduayen y Ataun, en las puertas de varios caseríos se colocaba un hacha mirando hacia arriba. Se creía que las hachas tenían la capacidad de atraer rayos y que si se colocaban en el exterior de la casa se podría evitar que el rayo cayera sobre el caserío. Sobre la puerta del taller de Hachas Jauregi hay una chapa con un hacha troquelada que mira hacia abajo.

zu ez (tú, no) Dos perversiones de escala que se le han hecho al hacha mostradas en dos imágenes: por un lado, el souvenir que tiene el motivo de una pequeña hacha de unos quince centímetros que José Ramón regaló a su abuela y que está en la sala de su casa; por otro, el monumento de ocho metros y con forma de hacha que Koldobika Jauregi, que no tiene relación con mi familia, hizo para celebrar el alto el fuego de ETA, el desarme o el proceso de paz.

souvenir El vacío que deja la ausencia de función de una herramienta deberá ser compensado por su función simbólica.

monumentua (monumento) La idea inicial de Koldobika Jauregi no era fabricar un hacha gigante que mediría ocho metros y se convertiría en un árbol. La idea inicial fue atar un hacha a un árbol vivo, porque su intención era homenajear a los que quedan en pie. Creo que funciona mejor la versión imaginaria que este proyecto puede suscitar en mí, que la que hoy día existe en la plaza Roland Barthes de Bayona.

azalpena (explicación) JAUREGI. URNIETA. HACHA INOXIDABLE. www.hachasartesanas.com

gezurra (mentira) Desde que History Channel emite "Forjado a Fuego", la euforia por las hachas ha aumentado en EE. UU. y, sobre todo, en Canadá. Si lo analizamos con atención nos daremos cuenta de que el programa combina dos características que configuran el cliché del país norteamericano: la filosofía del *Do It Yourself* y el apego a las armas. Aunque a José Ramón le venga bien este fetichismo, no cree en el programa.

Donostia (San Sebastián) Si el cine vasco ha proclamado un *aizkolari-aizkoragile* oficial, ese ha sido el actor Kandido Uranga. En una de las escenas más alabadas de la películas *Vacas*, de Julio Medem, el actor aparece cortando un tronco antes de lanzar el hacha al aire. También le hemos visto cortar leña en la película *Amama* de Asier Altuna. Por si eso fuera poco, ¿quién es el protagonista de la película *Errementari* de Paul Urquijo? El propio Kandido Uranga.

kolpeka (a golpes) En cuanto a las técnicas tradicionales, antaño se sabía de oído cuándo estaba el hierro o el acero preparado para ser forjado. En función del sonido del fuego y de las chispas se sabía que estaba en condiciones óptimas para darle forma.

kolpeka kolpeka (golpe a golpe) De toda la discografía de Muguruza, el EP *Kolpez Kolpe* es la única portada que se ha resistido a incluir imágenes figurativas. La mejor portada. No tiene ninguna figura, pero consigue ser una buena operación de sinestesia, un golpe que no se puede ver, pero se puede oír.

BDSM Si todas las pérdidas conllevan un beneficio a cambio, la capacidad evocadora de la película *Aizkora* se debe a la pérdida de información que sufrió al pasar de Super 8 a formato VHS y de ahí al DVD. De hecho, yo la vi así hace años: fue fruto de todas esas traducciones a formato DVD. Desde la suciedad de la imagen se extendía el resplandor del metal y

del fuego, la oscuridad de las sombras y de las partes poco iluminadas. Te saca del taller y te lleva involuntariamente a algún lugar que no es terrenal. También tiene algo de las películas de Kenneth Anger, sobre todo de *Scorpio Rising y Kustom Kar Kommandos*: esa mirada óptica que convierte en deseable lo que filma, sean un motor, una chupa de cuero o una cabeza de hacha.

Teseoren paradoxa bat (una paradoja de Teseo)
¿Ves esta hacha? Pues esta hacha es de mi abuela. Mi madre le cambió el mango y yo, la cabeza.

Traducción: Diana Draper

Biografía de la autora

Sahatsa Jauregi Azkarate (Itaparica, Bahía, 1984) es una artista que vive y trabaja en Bilbao. Se licenció en 2007 en la Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU) y actualmente forma parte de Okela Kultur Elkartea. Ha participado en diversas exposiciones, tanto individuales como en pareja: Halfhouse (Barcelona, 2019), Taca (Palma de Mallorca, 2019), junto a Ander Sagastiberri, Carreras Múgica (Bilbao, 2016), Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2011), Gio Bat (Bilbao, 2015), junto a Raúl Domínguez, y Abisal Espazioa (Bilbao, 2009), junto a Ainize Sarasola. También en exposiciones colectivas: Reencuentros (Logroño, 2020), Swamp Horses (Espinavessa, 2019), Bi Dos Two, (Azkuna Zentroa, Bilbao 2017) y Programa de Nuevos Artistas de Gipuzkoa (Koldo Mitxelena, Donostia, 2013). Ha recibido diversos galardones: Gure Artea Saria (2019), Ertibil-Bizkaia (2017) y Programa de Nuevos Artistas de Gipuzkoa (2013). Ha sido residente en Tabakalera (San Sebastián), Halfhouse (Barcelona), Fundación Bilbaoarte, Consonni (Bilbao) y Pacific Film Archive (Berkeley, CA). Fruto de su última estancia ha publicado la revista Tabloid. Asimismo, ha trabajado en el diseño expositivo en los proyectos *Black is Beltza* de Fermin Muguruza (Azkuna Zentroa, Arts Sta Mónica, Museo San Telmo), *Tirabirak* (DSS2016) y *Archiveras del Humo* (Tabakalera), y en 2015 codirigió junto a Leire San Martín *Superbia: Ocho películas de Ulrike Ottinger*. Ha participado en diversos festivales de arte y cultura: entre otros, La Cosa en Casa, Feministaldia, T festa o Iturfest.

COLECCIÓN *GURE HERRIA* (MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA, 1975-1985)

ver películas online

Gure Herria III - *Artilezko Galtzerdiak*
Año: 1978-1979
Duración: 7 minutos

Gure Herria I - *Kaiku*
Año: 1977
Duración: 11 minutos

Gure Herria IV - *Herriko Gazta*
Año: 1978-1979
Duración: 7 minutos

Gure Herria II - *Mamia*
Año: 1977
Duración: 8 minutos

Gure Herria VI - *Cesta Punta*
Año: 1980
Duración 8 minutos

Gure Herria VII - *Aizkora*
Año: 1980
Duración: 7,30 minutos

Gure Herria XI – *Sagardoa*
Año: 1982-1983
Duración: 6 minutos, inacabada

Gure Herria VIII – *Errota*
Año: 1981
Duración: 7 minutos

Gure Herria IX - *Otarra*
Año: 1982
Duración: 9 minutos

zine
1 iz.Ê(Heg.) h. zinema, cine, cinema

zine
noun
: MAGAZINE *especially*Ê: a noncommercial often homemade or online publication usually devoted to specialized and often unconventional subject matter

ELÍAS QUEREJETA ZINE ESKOLA

Creada y financiada por

Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

ETORKIZUNA ORAIN
Es futuro

Con la participación de

EUSKADIKO FILMATEGIA
FILMOTECA VASCA

SSIFF Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
International Film Festival

TABAKALERA

Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

Elías Querejeta Zine Eskola
Andre zigarrogileen Plaza, 1
20012 Donostia
T. (+34) 943 545 005
info@zine-eskola.eus
zine-eskola.eus