

***Sinfonía vasca* (1936), un documental con historia. De película comercial a instrumento político**

Andoni Elezcano Roqueña*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El documental *Sinfonía vasca* fue realizado por Adolf Trotz en 1936, en vísperas de la Guerra Civil. Hasta ahora se creía que la única copia existente había desaparecido hace tres décadas. Su reciente localización nos permite realizar en este artículo el primer estudio monográfico de este interesante documental sobre el País Vasco. Aunque impulsado por personas vinculadas a la derecha española, su visión apolítica, folclórica y vasquista favoreció que posteriormente fuera empleado como propaganda por franquistas, republicanos e incluso por el Partido Nacionalista Vasco, tras una ligera alteración de su contenido.

1936an, Gerra Zibila hastear zegoela, Adolf Trotzek Sinfonía vasca (Euskal sinfonia) izeneko dokumentala egin zuen. Orain gutxi arte, kopia bakarra duela hiru hamarkada desagertua zela uste zen. Berriki aurkitu dute, ordea, eta, horri esker, Euskal Herriari buruzko dokumental interesgarri horren inguruko lehen azterlan monografikoa egiteko aukera izan dugu. Espainiako eskuinarekin lotutako zenbait lagunek bultzatu bazuten ere, ikuspegi apolitikoa, folklorikoa eta euskaltzalea eskaintzen duenez, frankistek, errepublikanoek eta Euzko Alderdi Jeltzaleak ere propaganda gisa erabili zuten, edukia pixka bat aldatuta.

The documentary *Sinfonía vasca* (Basque Symphony) was directed by Adolf Trotz in 1936, on the eve of the Civil War. Until now it was believed that the only extant copy had disappeared three decades ago. Its recent appearance has made it possible to conduct the first monographic study on this interesting documentary on the Basque Country. Although the documentary was promoted by people linked to the Spanish right, its apolitical, folkloric and uniquely Basque perspective allowed it to later be used as propaganda by supporters of Franco, Republicans and even the Basque Nationalist Party, with slight alterations to its content.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Sinfonía vasca, Symphonie Basque, Adolf Trotz, Cine vasco, Vasquismo, Nacionalismo vasco.
Euskal sinfonia, Symphonie Basque, Adolf Trotz, Euskal zinema, Euskaltzaletasuna, Euskal nazionalismoa.
Sinfonia vasca, Symphonie Basque, Adolf Trotz, Basque cinema, Basque uniqueness, Basque nationalism.

* Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Fecha de recepción/Harrera data: 28/06/2013
Fecha de aceptación/Onartze data: 31/07/2013

Realizada por el alemán Adolf Trotz en 1936, el cortometraje documental sonoro *Sinfonía vasca* fue la última película rodada en el País Vasco antes de la Guerra Civil. Hasta ahora se creía que la única copia existente de la cinta había desaparecido hace tres décadas, pero su reciente descubrimiento nos permite realizar por primera vez un análisis de su contenido y estudiar la historia de este film, de su producción, sus diferentes versiones y su utilización posterior por diversos sectores empresariales e ideológicos. A modo de poema sinfónico vasquista, el documental ofrece una imagen idílica del pueblo vasco, en el que la preponderancia de lo tradicional no es óbice para que aparezca algún elemento de modernidad.

Si bien fue impulsada por personas vinculadas a la derecha española, la particular visión de *lo vasco* que en él se ofrece, reducida a una perspectiva apolítica y folclórica, permitió que el film fuera empleado en un sentido propagandístico tanto por ambos bandos en la Guerra Civil como por el Partido Nacionalista Vasco (PNV) en el exilio en 1951, tras unos oportunos retoques. Altos Hornos de Vizcaya (AHV) conservó la única copia que se conocía de *Sinfonía vasca*, que se corresponde con esta versión retocada a principios de la década de 1950. Sin embargo, nunca más se supo de ésta cinta desde que AHV se la regalara al por entonces *lehendakari* Carlos Garaikoetxea (1980-1985), con ocasión de una visita del presidente vasco a esa factoría siderúrgica. Su desaparición a principios de los años ochenta, coincidiendo cronológicamente con el inicio de los estudios sobre el cine en el País Vasco, ha hecho que hasta ahora prácticamente sólo se conociera el contenido de la película por fuentes hemerográficas y archivísticas.

El hallazgo en 2013, en la Filmoteca Española, de una copia de la versión retocada supone un importante paso en el desarrollo de estas investigaciones, al permitirnos analizar por primera vez este filme de forma monográfica². No obstante, el hecho de que la cinta original de 1936 continúe desaparecida –pues sólo conocemos la versión de 1951–, así como la carencia de fuentes complementarias sobre su producción, deja aún margen a futuras investigaciones. Como explicaremos a lo lar-

1 Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (HAR2011-24387), en el marco de un Grupo de Investigación de la Universidad del País Vasco (GIU 11/21).

2 Numerosas obras sobre cine vasco citan *Sinfonía vasca*: Santos ZUNZUNEGUI: *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985, págs. 126-127; José María UNSAIN: *El cine y los vascos*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1985, págs. 130-131 y 202; Josetxo CERDÁN: “El cine sonoro y la Segunda República”, en Santiago DE PABLO (ed.): *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio Fundazioa, 1998, págs. 108-110; Santiago de PABLO: *Tierra sin paz*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, págs. 18-19, 54-57 y 175-176.

go del artículo, casi con seguridad la adaptación que se realizó en el exilio únicamente consistió en la eliminación de los títulos de crédito (dejando sólo el título del filme y el compositor de la música), del rótulo introductorio y, en el caso improbable de que los tuviera, de los inter-títulos, conservándose intacta el resto de la película. De hecho, estas ausencias propiciaron que los primeros acercamientos a la historia de este documental no acertaran a dar con su director, ni a datarlo con precisión.



Fotogramas 1 y 2: únicos títulos de crédito de la versión conservada³.

Por lo que sabemos, la cinta hallada en Filmoteca Española no es la misma que la extraviada en los años ochenta, aunque pensamos que su contenido es prácticamente el mismo, con la ausencia del compositor en los títulos de crédito de este último. La copia extraviada era de 35 mm. y fue conservada por AHV. Por el contrario la cinta encontrada en la Filmoteca Española es de 16 mm. y fue adquirida a la antigua distribuidora Pax Films. No deja de ser sorprendente que ningún investigador hubiera reparado en esta copia, que estaba en poder de Filmoteca Española al menos a finales de los años ochenta y fue catalogada en 1992⁴. Es más, en 1987 la Filmoteca cedió algunos fotogramas de la película para una publicación sobre la Exposición Internacional de París de 1937, aunque es posible que algunos pensarán que se conservaban fotografías, pero

³ Todos los fotogramas incluidos en este artículo han sido facilitados por la Filmoteca Española.

⁴ Según informaciones facilitadas por Ramón Rubio, la película pasó a formar parte de los fondos de la Filmoteca en los años ochenta, en virtud de un acuerdo de compra de un lote de cintas. Estas eran propiedad de José Puertas Jiménez, dueño de la distribuidora de películas no comerciales en 16 mm. Pax Films, una de las principales distribuidoras en este formato en España durante el franquismo. Tras el cese de sus actividades en los años setenta, José Puertas almacenó las películas en un garaje, hasta que la Filmoteca se puso en contacto con él, después de lo cual se procedió a la compra de las cintas.

no el documental completo, como pasa con otros filmes⁵. Pese a todo, casi todos los investigadores han seguido afirmando que *Sinfonía vasca* estaba desaparecida⁶.

Nos encontramos ante una cinta de gran valor documental. Además de sumarse a las pocas imágenes con las que contamos sobre el País Vasco durante la II República, todos los planos recogidos en ella son inéditos, pues no aparecen en otros filmes conservados actualmente, en contra de lo que se ha afirmado⁷. Por otra parte, sus imágenes son las últimas rodadas antes de la Guerra Civil en el País Vasco en general y en Guernica en particular, que fue destruida un año después, en el bombardeo que tuvo lugar el 26 de abril de 1937.

En el presente artículo, nos acercamos a la propia historia de *Sinfonía vasca*, que no acabó tras su proyección en 1936 sino que se prolongó por un largo periodo de tiempo, incluyendo su reutilización con intereses propagandísticos por ambos bandos durante la Guerra Civil, una posterior readaptación por parte del PNV en el exilio, nuevas proyecciones con propósitos económicos y culturales, y su desaparición. Pero esta historia es también la de nuestro propio conocimiento de la película, el cual ha evolucionado notablemente hasta nuestros días, tal y como explicaremos.

En el último epígrafe del artículo realizaremos un primer análisis del contenido de la versión conservada, desde una óptica fundamentalmente histórica, prestando gran atención a la imagen que sobre *lo vasco* se ofrece en el filme. Esto no sólo permite acercarnos al imaginario que se tenía de la identidad vasca en esa época, sino que también posibilita conocer mejor las razones por las que esta película reunía las condiciones necesarias para poder ser empleada en un sentido político, para propósitos ideológicos dispares e incluso opuestos.

5 Román GUBERN: "Exhibiciones cinematográficas en el pabellón español", en Josefina ALIX TRUEBA: *Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987, págs. 152 y 179.

6 Esta afirmación se había convertido en un lugar común, con alguna excepción, como la de Ibarz, que no afirma expresamente la inexistencia de la cinta, pero tampoco señala que se conserve. Mercé IBARZ IBARZ: *Buñuel documental. 'Las Hurdes, Tierra sin pan' y su tiempo*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1999, pág. 140.

7 Tanto Eneko LORENTE BILBAO: "La ciudad en el cine: Bilbao en la mirada documental", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 16, 2005, págs. 383-403 (págs. 390-391), como Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA: "Se busca *Sinfonía vasca*", *Bilbao*, abril 2009, nº 236, pág. 39, indicaron que en *Sinfonía vasca* se incluían planos de *Au Pays des Basques* (1930, Maurice Champreux), pero esto no es cierto. Incluso hace tres décadas, cuando AHV aún conservaba la cinta, se especuló con que pudieran incluirse en ella imágenes del desaparecido filme *Euzkadi* (1933). El propio director de esta película, Teodoro Hernandez, desmintió las sospechas tras el visionado de *Sinfonía vasca* (LÓPEZ ECHEVARRIETA, *op. cit.*, 2009).

1. SINFONÍA VASCA: LA PELÍCULA EN SU CONTEXTO

Sinfonía vasca fue uno de los escasos ejemplos de películas profesionales rodadas durante la II República en el País Vasco, donde nunca se desarrolló una industria cinematográfica más allá de las casi artesanales iniciativas de los años anteriores, mientras la producción cinematográfica en España se concentraba en Madrid y Barcelona. Aunque las primeras imágenes cinematográficas rodadas en el País Vasco se realizaron poco después de la invención del cinematógrafo, hasta la década de 1920 no se empezaron a producir películas de cierto calado, como las de Azcona Films e Hispania Film. Entre ellas destacaron *Edurne, modista bilbaína*, realizada en 1923 por Telesforo Gil, que fue el primer largometraje producido en el País Vasco; la serie *Eusko Ikusgayak* (1924-1928, Manuel Inchausti), considerada como el primer conjunto de documentales etnográficos sobre el País Vasco; y *El mayorazgo de Basterretxe* (1928, Mauro Azcona), la primera película de ficción inspirada en el mundo rural y costumbrista vasco. Sin embargo, las expectativas de crear una industria cinematográfica propia se hundieron con la invención del cine sonoro a finales de los años veinte.

Así, en la etapa de preguerra se realizaron pocas películas sonoras sobre Vasconia, debidas a iniciativas muy diversas. En 1930, el francés Maurice Champreux realizó el documental *Au Pays des Basques*, en el que se recogen los modos de vida tradicionales vascos. Se trata de un referente cinematográfico clave, al tratarse del primer filme en el que se escucha hablar en euskera. Para el PNV, el inicial interés por documentar el *Aberri Eguna* (Día de la patria vasca, en 1932) le sirvió para realizar un largometraje sonoro llamado *Euzkadi* (1933, Teodoro Hernandorena), considerado el primer documental propagandístico de un partido político en España, aunque por desgracia hasta ahora no se ha localizado ninguna copia. La realización de un noticiario cinematográfico en 1935 por Miguel Mezquiriz y la creación de dos productoras cinematográficas en Bilbao (Mayler Films y Lapeyra Films) completan las exiguas aunque interesantes producciones hechas durante la II República en el País Vasco, antes del estreno de la película objeto de estudio en este artículo⁸.

Sinfonía vasca fue realizada por Producciones Hispánicas, una empresa creada poco antes por personas vinculadas a la derecha monárquica española, domiciliada en Madrid, con oficinas en esta ciudad y

8 ZUNZUNEGUI: *op. cit.*, págs. 23-127; UNSAIN: *op. cit.*, págs. 85-131; CERDÁN: *op. cit.*, págs. 85-116; Santos ZUNZUNEGUI: *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena 1933-1983*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1983; Andoni ELEZCANO: “El *Aberri Eguna* en el cine durante la II República”, Comunicación presentada al Congreso Internacional *La celebración de la nación. Símbolos, mitos y lugares de memoria en el discurso nacional*, Vitoria-Gasteiz, UPV/EHU, 2011 (en prensa).

en Bilbao⁹. El documental fue la primera película de esta productora y la única que pudo estrenar antes del inicio de la Guerra Civil. Producciones Hispánicas fue fundada por Antonio de Obregón¹⁰ y Joaquín Goyanes¹¹, dos personas que pronto demostrarían su filiación política, realizando películas para la causa franquista en la guerra. Esta empresa contaba además con la inestimable ayuda del monárquico Tomás de Zubiría y Somonte, primogénito del difunto Conde de Zubiría y, por tanto, miembro de una de las más notables familias monárquicas y de la gran burguesía industrial vizcaína¹². No conocemos la implicación concreta de Tomás de Zubiría en Producciones Hispánicas, pero –según algunas fuentes– fue consejero o presidente de la compañía. En cualquier caso, sin duda debió ser importante en la empresa, dadas las opiniones vertidas más tarde sobre él por Goyanes¹³. Como productor de Producciones Hispánicas nos encontramos con José Luis Duro¹⁴, oriundo de la localidad vizcaína de Sestao, que si bien estuvo vinculado políticamente a los grupos republicanos de izquierda a principios de la República¹⁵,

9 *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual*: nº 1196, pág. 2382; nº 1197, pág. 2765. Antes de la guerra tenía su sede en Bilbao en el nº 10 de la Alameda de Urquijo (DE PABLO: *op. cit.*, 2006, pág. 54) y en Madrid en el nº 5 de la calle Eduardo Dato (*ABC*, 10-VII-1936, pág. 18). Y después de la guerra estuvo domiciliada en el nº 3 de la calle Maestro Victoria de Madrid (*AGA*, 36, 03430).

10 José Enrique MONTERDE: “Antonio de Obregón Chorot”, en Carlos F. HEREDERO, Eduardo RODRÍGUEZ MECHÁN, Emilio CASARES RODICIO: *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, SGAE, Madrid, 2011, pág. 368.

11 Casimiro TORREIRO: “Joaquín Goyanes de Osés”, en HEREDERO, *et al.*: *op. cit.*, pág. 448.

12 Concretamente, el Conde de Zubiría fue el primer presidente de Altos Hornos de Vizcaya, desde 1901 hasta su fallecimiento en 1932.

13 “Después fundamos Producciones Hispánicas, disuelta ya por el asesinato por los rojos de varias de nuestros consejeros, como nuestro inolvidable Tomás de Zubiría, que nos ayudó a forjar aquella Empresa” (*Radiocinema*, 30-VI-1940, pág. 44). Por su parte Carlos FERNÁNDEZ CUENCA: *Guerra de España y el cine*, Editora Nacional, Madrid, 1972, págs. 228-230 y 877-878, afirmó que era presidente. También la aparición de algunas imágenes de AHV en *Sinfonía vasca* son significativas, pues la familia Zubiría era una de las principales accionistas de esta empresa. Pablo DÍAZ MORLÁN: *Los Ybarra: una dinastía de empresarios (1801-2001)*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2002, págs. 143-170.

14 Sobre la relación de José Luis Duro con Producciones Hispánicas se ha dicho que fue “jefe de producción” (*ABC*, 10-VII-1936, pág. 18), “productor” (*AN*, PNV-0024-09) y “gerente” (*AGA*, 36, 03430; y *El Pueblo Vasco*, 25-II-1936, pág. 6).

15 José Luis Duro nació en 1905. Según algunas fuentes, en 1931 era un “radical republicano” (*Heraldo de Almería*, 11-VI-1931, pág. 2). Fue miembro de la agrupación republicana de Sestao y participó en la campaña en pro del Estatuto de las Encartaciones, ideado en 1931 en oposición al proyecto de Estatuto de Estella, apoyado por el PNV, los tradicionalistas y el resto de la derecha católica (*El Liberal*, 11-VIII-1931, págs. 3-4). En 1933 se presentó como miembro de Acción Republicana a las elecciones generales de 1933 en la provincia de Santander, dentro de una candidatura conjunta republicana, sin obtener ningún escaño. SANZ HOYA, Julián, *De la resistencia a la reacción: las derechas frente a la Segunda República (Cantabria, 1931-1936)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2006, págs. 151-155; *El Liberal*, 21-XI-1933, pág.

parece dudosa su filiación política en el momento del rodaje, ya que poco después, durante la guerra, continuó trabajando con Producciones Hispánicas, realizando películas para el bando sublevado¹⁶.

Para *Sinfonía vasca* se escogió como director a Adolf Trotz, un cineasta alemán que vivía en España desde hacía tres años, después de huir de los nazis. Aquí realizó el melodrama *Alalá (Los nietos de los celtas)* (1933) y el documental *Nuevas rutas* (1935)¹⁷. Frederik Fuglsang, que anteriormente había colaborado con Trotz en *Alalá*, actuó como operador¹⁸. Como asistente de dirección encontramos a José María Alonso Pesquera que, al igual que Obregón y Goyanes, también colaboraría posteriormente en el cine producido durante el régimen de Franco e incluso tendría puestos de responsabilidad en la estructura política-cultural de la dictadura¹⁹. Por último, el músico navarro Jesús García Leoz, republicano de ideología, compuso la banda sonora. Este mismo equipo, exceptuando Zubiría y Fuglsang, participó también un año antes en la realización de *Nuevas rutas*, un documental sobre España pensado para ser proyectado en América Latina²⁰.

4. Además fue miembro de la Sociedad liberal “El Sitio” de Bilbao en 1933 (si no antes), aunque dejó de serlo a partir de 1934 (Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa/Archivo Histórico Foral de Bizkaia, YBARRA 2412/002, YBARRA 2412/003, YBARRA 2412/004; Centro de Documental de la Memoria Histórica, PS-BILBAO, caja. 25, exp. 5, fol. 145).

16 Unsain (*op. cit.*, pág. 202) señala que sufrió exilio durante la guerra, primero en Francia, luego en Italia y por fin en Argentina, con datos basados en una entrevista realizada al hijo de Duro. Siendo ciertas las estancias en Italia y Argentina y bastante probable la de Francia, no fue un exilio, ya que estuvo colaborando activamente para el bando sublevado realizando películas para su causa mediante Producciones Hispánicas: *Marcha triunfal* (1938) y *Noticiero universal* (1938), realizadas en los laboratorios Éclair Journal. Heinink sitúa a Duro y Obregón en Bilbao como base de operaciones de dichas realizaciones, siendo bastante probable que Duro pasara alguna vez a Francia para personarse en los laboratorios Éclair Journal de París (Juan B. HEININK: *Catálogo de cine español. Films de ficción: 1931-1940*, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 2009, págs. 147 y 261; Alfonso DEL AMO: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, págs. 624, 669-697). Tras la guerra, disuelta Producciones Hispánicas, creó con su hermano Ángel la productora Duro Films, afincada en España, con la que coprodujo en 1940 varias películas en Italia, con la productora Stella Films (*El hombre de la legión*, *El nacimiento de Salomé* y *Lluvia de millones*). En 1941 marchó a Argentina, dato confirmado por la lista de pasajeros del buque Cabo de Hornos, que partió de Bilbao y llegó a Buenos Aires el 17 de mayo de 1941 (http://www.hebrewsurnames.com/arrival_CABO%20DE%20HORNOS_1941-05-17), aunque no sabemos las motivaciones que le llevaron a marcharse allí. Tampoco sabemos cuando regresó, pero fue antes de 1951, momento en el que, como veremos, realizó un contrato de cesión de los derechos de *Sinfonía vasca* en Bilbao.

17 HEININK: *op. cit.*, págs. 33-34 y 219.

18 ABC, 10-VII-1936, pág. 18; HEININK: *op. cit.*, págs. 33-34.

19 Casimiro TORREIRO: “José María Alonso Pesquera”, en HEREDERO *et al.*: *op. cit.* pág. 162.

20 Santiago DE PABLO: “El exilio de las películas”, *Papeles de Zabalandia*, 4, 2008, págs. 48-53. HEININK: *op. cit.*, pág. 219.

La primera referencia documental que tenemos de Producciones Hispánicas es de febrero de 1936, momento en el que su gerente (seguramente José Luis Duro²¹) se reunió con el presidente de la Diputación de Vizcaya. No sabemos cuál fue el motivo de dicha reunión, pero parece probable que solicitara una subvención para apoyar la realización de *Sinfonía vasca* o para pedir permisos de rodaje²². En cualquier caso, la película fue rodada posiblemente entre el 20 de marzo y el 23 de abril²³, tras lo cual los materiales fueron llevados a Madrid Films, donde fueron montados y sonorizados, ya que todo el sonido que se escucha es de estudio, sin que contenga sonido directo. La música fue grabada por la Orquesta Sinfónica de Madrid y los coros del Hogar Vasco de la capital de España. La película se estrenó en el Teatro Trueba de Bilbao el 29 de mayo de 1936 y durante el resto de mayo y en junio se siguió proyectando en Bilbao, pasando también a San Sebastián y Vitoria²⁴. Sin embargo, aunque no tenemos los datos de fecha y sala de estreno, según el diario *Euzkadi*, antes que en Bilbao “la cinta ha sido ya pasada en París con gran éxito”²⁵.

A pesar de haber investigado en algunos periódicos parisinos de la época, no hemos podido encontrar noticia alguna de la proyección de la versión francesa de *Sinfonía vasca* en la capital de Francia. No obstante, el hecho de que se conserve una copia con los créditos en francés hace verosímil esta posibilidad. En efecto, es posible que desde el principio existieran dos negativos del filme. Sabemos con certeza que uno se corresponde con la versión francesa y estuvo conservado en los laboratorios parisinos Éclair Journal, muy posiblemente desde 1936²⁶. El otro negativo, del que no tenemos evidencias exactas, se correspondería

21 Véase nota 14.

22 Esto es lo único que sabemos de dicha reunión del lunes 24: “El señor Irazola [el presidente de la Diputación], recibió la visita del gerente de Producciones Hispánicas Cinematográficas (...)” (*El Pueblo Vasco*, 25-II-1936, pág. 6). No hemos encontrado documentación oficial en el que se especifique el motivo de dicha reunión. Debe tenerse en cuenta que en el filme, como explicaremos, casi todas las imágenes aparecidas son de Vizcaya, lo que nos hace pensar que posiblemente se trataron los temas que hemos señalado.

23 Si nos fiamos de lo que José Luis Duro afirmó en el expediente de censura de 1952: AGA, 36, 03430.

24 *Euzkadi*, 29-V-1936, pág. 3. Los días 30 y 31 de mayo en el Teatro Trueba de Bilbao (*El Noticiero Bilbaíno*, 30-V-1936, pág. 6 31-V-1936, pág. 6) y en el Teatro Príncipe de San Sebastián (*El Día*, 30-V-1936, pág. 8 y 31-V-1936, pág. 4). El 4 de junio se proyectó de nuevo en Bilbao, esta vez al Salón Gayarre (*El Liberal*, 4-VI-1936, pág. 4). El 24 de junio en Vitoria en el cine Nuevo como complemento a la película *El malvado Caravel* (1935, Edgar Neville) (*La Libertad*, 24-06-1936, pág. 5).

25 *Euzkadi*, 28-06-1936, pág. 5. Este diario no daba más datos de esta proyección. J. B. HEININK: *Catálogo de las películas estrenadas en Vizcaya, 1929-1937*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986.

26 Archivo del Nacionalismo (AN), PNV, 0024-09.

con la versión española, que fue elaborada en los laboratorios Madrid Film, por lo que es probable que almacenaran el negativo en los mismos laboratorios, como era costumbre²⁷.

La película fue anunciada abundantemente en los periódicos vascos de mayor tirada, tal y como muestra este anuncio publicitado en varios diarios:

Es un poema cinematográfico sobre el maravilloso PAÍS VASCO, donde el paisaje, los tipos, los deportes, las danzas, la obra industrial realizada por el esfuerzo de los hombres, la vida del campo y la del mar, hablan en su verdadero y legítimo lenguaje a través de las imágenes y de los símbolos. SINFONÍA VASCA es un breve resumen de lo que hoy es una raza fuerte y vigorosa en su privilegiado escenario natural, tierras de ALAVA y de VIZCAYA, costas de GUIPÚZCOA, montañas de NAVARRA, lugares todos ellos donde aún parece que escuchamos la voz inmortal de Iparraguirre cantor²⁸.

La recepción de la película por parte de la crítica de casi todas las ideologías fue excelente, aunque la de izquierdas, más allá de anuncios como el que acabamos de transcribir, no parece que le prestara apenas atención. Sin embargo, como apuntó Santos Zunzunegui, mientras la prensa de derechas no le ahorró halagos, la prensa nacionalista, aunque también la acogió bien, se mostró algo más crítica²⁹. Los diarios de derechas, como *La Gaceta del Norte* o *El Pueblo Vasco*, subrayaron la notable calidad de la fotografía y los conseguidos ángulos del filme, sin detenerse más a fondo en detalles sobre su significado³⁰. La prensa nacionalista, por su parte, recogió una extensa crítica en la que mostró una “gran simpatía” por la cinta, “con algunos reparos, más que a la intención que ha dirigido la composición, a la forma en que ha sido ambientada”. Según el diario nacionalista donostiarra *El Día*, el documental “adolece de omisiones”, al haber sido realizado “de una manera un poco atropellada y artificiosa”. Añadía que, de haber tenido “asesoramiento indígena inteligente ‘Sinfonía vasca’ hubiera podido ser una cosa mucho más superior y perfecta”. Pese a todo, *El Día* agregaba que “la cinta es en conjunto francamente aceptable si se tiene en cuenta el propósito mercantil”. Entre las principales críticas y ausencias que destacaba este diario estaba la elección de los paisajes, al haberse rodado “casi en su totalidad sólo en Vizcaya” y en invierno, dejando un

27 Las evidencias hemerográficas nos hacen pensar que, con toda probabilidad, las imágenes exhibidas eran las mismas en ambas versiones, aunque desconocemos si la parte escrita tenía el mismo contenido. Archivo General de la Administración (AGA), 36, 03430.

28 *El Liberal*, 28-V-1936, pág. 5; *El Noticiero Bilbaino*, 28-V-937, pág. 6.

29 ZUNZUNEGUI: *op. cit.*, 1985, págs. 126-127.

30 *La Gaceta del Norte*, 30-V-1936, pág. 12; *El Pueblo Vasco*, 31-V-1936, pág. 12.

panorama “triste, yerto, hostil”. También le reprochaba “ciertas adaptaciones musicales en los bailes con los dantzaris”. Entre los aspectos positivos, subrayaba la “sucesión soberbia de magníficas fotografías y momentos de viva emoción para nosotros, los vascos. Señalamos entre ellos la escena junto al árbol de Guernica, sólo por ella vale la pena de ver ‘Sinfonía vasca’”³¹.



Fotogramas 3 y 4: feligreses saliendo de misa y culto al árbol de Guernica.

Para entender las críticas nacionalistas a *Sinfonía vasca* no sólo hay que tener en cuenta la cosmovisión política de sus promotores (muy distinta de la del PNV), sino también el contexto cinematográfico. La realización, tan solo tres años antes, del largometraje documental sonoro *Euzkadi* por el dirigente del PNV Hernandorena había supuesto un referente en la relación del PNV con el medio cinematográfico con fines propagandísticos. Posiblemente, *Sinfonía vasca* hubiera sido muy bien acogida por los nacionalistas vascos unos años antes, pero ahora, tras haber dado el salto al cine propiamente político con *Euzkadi*, el documental de Trotz les supo a poco. Esto pudo ser así tanto por su duración –que imponía ausencias importantes–, como sobre todo por el acercamiento hecho a esta realidad, reducida a un vasquismo folclórico, considerado insuficiente por los nacionalistas, empeñados ya en dotar de significación política en clave nacional a las imágenes sobre el País Vasco³².

31 *El Día*, 30-V-1936, pág. 8.

32 Santiago DE PABLO: *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Center for Basque Studies, Reno, 2012, págs. 45-53.

2. EL IMPACTO DE LA GUERRA CIVIL: AL SERVICIO DE LA REPÚBLICA Y DEL NUEVO ESTADO

La historia posterior de *Sinfonía vasca* se vio fuertemente influida por la casi inmediata sublevación militar, que dio origen a la Guerra Civil, poco más de mes y medio después de su estreno en Bilbao. Aunque Producciones Hispánicas continuó su labor durante la guerra, *Sinfonía vasca* fue la última película en la que colaboraron conjuntamente la mayor parte de los miembros de su equipo. Para empezar, no se supo más de Adolf Trotz y, de hecho, todas las biografías sobre él coinciden en señalar que *Sinfonía vasca* fue su última realización, tras lo cual se pierde completamente su pista³³. Su compatriota Frederik Fuglang regresó a Alemania, donde continuó realizando películas. Jesús García Leoz siguió componiendo obras para diversas películas rodadas en el bando republicano, cuyas ideas compartía. Su ideología política le llevó a sufrir cárcel tras la guerra, aunque posteriormente siguió trabajando profusamente en el cine español durante el franquismo³⁴.

Tomás de Zubiría fue el que peor suerte corrió durante la guerra pues, al igual que buena parte de la gran burguesía vizcaína (adeptos al bando sublevado), fue hecho prisionero tras el estallido del conflicto en un barco-prisión en la ría de Bilbao, siendo asesinado el 25 de septiembre de 1936, junto con tres de sus hermanos y una cuñada, por milicianos izquierdistas³⁵. Mayor fortuna tuvieron Antonio de Obregón, Joaquín Goyanes, José María Alonso Pesquera y José Luis Duro, los cuales mostraron su adhesión a los sublevados desde el inicio de la guerra, rodando para su causa el documental *Marcha triunfal* y el *Noticiero universal* (1938). Además, Alonso Pesquera y Obregón fueron catapultados más tarde a importantes cargos de responsabilidad dentro del régimen franquista, vinculados a la cinematografía³⁶.

33 José Enrique MONTERDE, "Adolf Trotz", en HEREDERO *et al.*: *op. cit.* págs. 432-433.

34 La base de datos de cine del Ministerio de Cultura incluye 113 títulos con música de García Leoz, casi todos ellos de los años cuarenta y cincuenta (<http://www.mcu.es>, acceso 20 de junio de 2013). Véase "Vidas, hechos y otros asuntos: Centenario de Jesús García Leoz", *Melómano: La revista de música clásica*, Vol. 9, Nº 91, 2004, págs. 66-69; Iñigo ARBAIZA, "García Leoz, mucho más que cine: semana musical vasca", *Scherzo*, Año 19, nº 188 (2004), pág. 34.

35 DÍAZ MORLÁN: *op. cit.*, págs. 261-262; Susana SERRANO ABAD: "José María Areilza Martínez. Conde de Motrico", en Joseba AGIRREAZKUENAGA y Mikel URQUIJO: *Bilbao desde sus alcaldes. Diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en la Dictadura. Vol. 3: 1937-1979*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008, pág. 108.

36 DEL AMO: *op. cit.*, págs. 624 y 696-697. Obregón, tras la guerra, fue secretario general del Departamento Nacional de Cinematografía; Alonso Pesquera fue secretario general de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1951-55). Duro (véase nota 16) y Goyanes (véase nota 11) siguieron realizando películas durante el franquismo pero no entraron en estructuras políticas o administrativas.

Por su parte, la propia película *Sinfonía vasca* no sólo sobrevivió a la guerra sino que pasó a ser parte activa de ella, al ser integrada en el aparato propagandístico de los dos bandos en liza. Muy posiblemente, la versión utilizada por ambos no fue la española (de la que perdemos el rastro), sino la francesa, cuyos negativos se encontraban seguramente depositados en los laboratorios Éclair Journal de París desde antes de la guerra. Por ello, partiendo de esta hipótesis, a partir de este momento sólo nos referiremos a la versión francesa.

Precisamente en la ciudad del Sena *Sinfonía vasca* fue usada por el bando republicano, con motivo de la Exposición Internacional de París de 1937 (mayo-noviembre). En ella fue levantado el Pabellón de la República Española, que, a causa del estallido de la guerra, alteró su originaria programación previa al conflicto para ser empleado con una clara vocación propagandista y de denuncia de lo que estaba pasando en España. Todo ello sucedía además en un período crucial de la Guerra Civil, en el que el que los republicanos estaban perdiendo toda la franja que anteriormente poseían en la cornisa cantábrica, incluido el País Vasco autónomo³⁷.

El Pabellón Español, que se hizo famoso sobre todo porque en él se exhibió por primera vez el *Guernica* de Picasso, contó con una gran oferta expositiva, en el que todas las artes fueron empleadas al servicio de la propaganda republicana. Así sucedió también con las proyecciones cinematográficas, recopiladas y dirigidas por Luis Buñuel. Entre ellas hubo una preponderancia de los documentales anteriores y contemporáneos a la guerra, incluyendo algunos que trataban temas sociales y regionales, como *Sinfonía vasca*³⁸. Su exhibición encajaba muy bien con la política propagandística de la República Española durante la Guerra Civil, que empleó las particularidades de la guerra en el País Vasco para labrarse apoyos entre los países democráticos occidentales, temerosos de apoyar una República revolucionaria y donde se estaba produciendo una fuerte persecución religiosa. Por una parte, se quería mostrar el respeto hacia las particularidades regionales españolas. Por otra, se instrumentalizó el apoyo del PNV (conservador, católico e interclasista) hacia la República, ya que su sola presencia y lo que él simbolizaba podía servir para que el bando leal se ganara las simpatías entre los sectores más conservadores de los gobiernos extranjeros. De

37 La instrumentalización ideológica de aquella Exposición no fue exclusiva de la República Española, en un momento en el que la Alemania Nazi y la URSS emplearon sus pabellones como plataforma simbólica de su lucha político-ideológica en Europa. Josefina ALIX TRUEBA: *Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.

38 *L'Humanité*, 15-VI-1937, pág. 7. Véase Román GUBERN y Paul HAMMOND: *Los años rojos de Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 2009.

ahí que –sin ser un documental nacionalista– *Sinfonía vasca*, donde hay una presencia destacada de las creencias católicas y del respeto a las viejas costumbres de los vascos, encajara perfectamente con esa estrategia propagandística, que trataba de dar una visión pacífica y positiva de la España republicana³⁹.

Por el contrario, la instrumentalización de *Sinfonía vasca* desde el bando franquista corrió a cargo de la misma Producciones Hispánicas, comandada por Obregón y Goyanes, que incluyeron sus imágenes en el documental *Marcha triunfal*. Este filme, del que no se conserva copia alguna, fue rodado en 1937, montado en los laboratorios Éclair Journal de París y estrenado en 1938. En él se mostraba el desarrollo de la guerra en el País Vasco, recorriendo a lugares comunes de la propaganda franquista sobre este escenario. Ya en 2006, Santiago de Pablo señaló la posibilidad de que en *Marcha triunfal* se recogieran imágenes de *Sinfonía vasca*⁴⁰. Hoy podemos confirmar esa hipótesis, tras contrastar la copia conservada de esta última con una crítica realizada en el diario *ABC* de Sevilla sobre *Marcha triunfal*:

El anverso es la obsesión constructiva, creadora de la España militar; el reverso, la furia leñadora, disolvente, nihilista de la anti-España, separatista e internacional. (...) sobre el fondo de una partitura sinfónica. (...). Primero, una evocación bucólica e industrial, campesina y marinera de las Vascongadas: Bermeo, Altos Hornos, la ria del Nervión, iglesias, moradas solariegas, caseríos; pelotaris y espatadantzaris. El alemán Fulzggan [sic], cuya es la fotografía de esta parte del documental, capta y estiliza felizmente paisajes y siluetas. Plasma en plata y en ébano una época que, apenas interrumpida, palpita y renace. Y empieza la película propiamente dicha⁴¹.

Marcha triunfal tenía una duración de 45 minutos. Aunque la crítica del periódico franquista no especifica la duración de la primera parte, creemos que esta correspondía a *Sinfonía vasca* completa, tanto porque la detallada descripción que hace del filme de la guerra muestra básicamente todas las escenas contenidas en el de Trotz, como por presentarlo como un elemento introductorio claramente diferenciado de la parte que le sigue, rodada ya en 1937.

39 ALIX: *op. cit.* págs. 173-180; IBARZ: *op. cit.*, pág. 140; Fernando MARTÍN MARTÍN: *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982, págs. 198-201.

40 DE PABLO: *op. cit.*, 2006, págs. 56-57.

41 *ABC*, ed. Sevilla, 27-V-1938, pág. 6. La atribución a Frederik Fuglsang de las imágenes de esa parte del filme, y no del resto, las cuales fueron tomadas por Antonio Calvache (DE PABLO, *op. cit.*, 2006, págs. 35 y 56), confirma que pertenecían a *Sinfonía vasca*. Además, cuando se realizó *Marcha triunfal* Fuglsang se encontraba en Alemania.

Las imágenes incluidas de *Sinfonía vasca* en *Marcha triunfal*, como apuntó De Pablo, debieron causar bastante impresión entre algunos espectadores que asistieron a la proyección del filme en 1939 en Vitoria. Así lo describe un informador que trabajaba para el Gobierno de Euzkadi en un informe titulado “manifestaciones vasquistas en un cine”, en el que también se muestra interesado en exponer el rechazo manifestado por parte del público al ver la visión ofrecida sobre la destrucción de Guernica en *Marcha triunfal*:

En el transcurso de la proyección aparecen diversas escenas vascas, y, entre ellas la ‘espata-dantza’. En una de las sesiones, el público, al proyectarse estas escenas, exteriorizó su entusiasmo en una estruendosa ovación que se repitió por tres veces. Hubo algún conato de protesta, totalmente apagada por las ovaciones. Más tarde, cuando se daba la vista de Guernica [sic] ‘destruida por los rojos separatistas’ –según decía la película–, el hecho provocó un fuerte siseo, seguido de un abandono del local por un gran número de soldados, principalmente, vascos, y también por paisanos⁴².

Tras su uso por ambos bandos en la Guerra Civil, 1951 fue un año decisivo en la historia de *Sinfonía vasca*. Aquel año el PNV en el exilio compró los derechos de exhibición de la película a José Luis Duro, tras lo cual procedió a la creación de una versión adaptada, en la que se eliminó casi toda la parte escrita incluida al inicio del filme, creando un producto propagandístico exento de elementos incómodos para el nacionalismo. Este hecho tendría una crucial trascendencia a largo plazo, ya que tanto la copia que guardó AHV (y sobre la que se basaron los primeros estudios de la película) como la que se conserva a día de hoy se corresponden con esta versión, condicionando completamente la percepción histórica del filme, cuestión sobre la que volveremos⁴³.

En efecto, la copia original contaba con una duración mayor que la conservada en la actualidad, que tiene 16’30”. La original podría tener un máximo de 20’ (es decir, 600 metros de cinta, distribuidos en dos bo-

3. EL EXILIO Y EL GIRO NACIONALISTA

42 AN, Informe Confidencial, 1, 1939. DE PABLO: *op. cit.*, 2006, pág. 57.

43 Resulta interesante resaltar que Duro no tuviera problemas en ceder los derechos de la película al PNV, conocida su activa participación a favor de los sublevados durante la guerra. Sin embargo, no siempre tuvo una actitud pro-franquista. Recordemos que al principio de la República fue abiertamente republicano y en 1957 fue uno de los guionistas de la película *El inquilino*, la cual fue ampliamente censurada por el Régimen, dada las implícitas críticas que se hacían a las políticas del Ministerio de Vivienda. Hemos tratado de localizar, sin conseguirlo, si en la posguerra se le abrió un expediente de responsabilidades políticas, como a otras personas que siguieron caminos parecidos al suyo.

binas de diez minutos cada una⁴⁴). La adaptación realizada en 1951 sólo consistió en la eliminación de algunas partes del film, sin agregar nada. Y, aunque no conocemos con certeza los pormenores de esta operación, sabemos que fueron eliminados casi todos los títulos de crédito y el rótulo introductorio. De existir algún intertítulo (cosa que dudamos⁴⁵), también estos fueron eliminados. Aunque no podemos descartar que fuera suprimida alguna parte más del resto del filme, hasta alcanzar ese máximo de 3' 30" de diferencia, consideramos que es más probable que las imágenes fueran conservadas en su integridad, lo que daría a la cinta original una duración de apenas 17 o 18 minutos⁴⁶.

Con esta operación, *Sinfonía vasca* se sumaba a las iniciativas cinematográficas emprendidas por el nacionalismo vasco desde la República y la Guerra Civil, la cual se había visto notablemente mermada durante el exilio debido a las estrecheces que este imponía. Así, al problema económico se sumaba el logístico, habida cuenta de la dificultad para conseguir imágenes de archivo y de filmaciones originales rodadas en el País Vasco⁴⁷.

La operación de compra de los derechos de exhibición de *Sinfonía vasca* se llevó a cabo en el Consulado de Francia en Bilbao entre José Luis Duro, asentado de nuevo en España, y José Félix Verdes Elorriaga, un bilbaíno miembro del PNV que permaneció en el País Vasco tras la guerra, pero que mantuvo contactos regulares con los dirigentes de su partido en el exilio. El contrato se realizó el 28 de agosto de 1951 bajo fe notarial. En él, Duro afirma que “ha producido una película titulada SINFONÍA VASCA cuyo negativo lo tiene depositado en los laboratorios ECLAIR JOURNAL en Epinay Sur-Saine, París (...) de 35 milímetros sonora, midiendo dos bobinas de longitud”. A continuación “cede para su explotación esta película por cinco años al otro compareciente don José Verdes Elorriaga para los territorios de los países de habla castellana de América” por un precio de 20.000 pesetas pagados en el acto por Verdes. Por último “en virtud de lo acordado, el señor Verdes tendrá derecho a tirar o editar las copias positivas que estime

44 Varias referencias nos indican que se trataba de una película de dos rollos (600 metros) de duración: *El Noticiero Bilbaíno*, 28-V-1936, pág. 6 (y otros anuncios antes de su estreno); AN, PNV-0024-09, Fondo Verdes, DP-5909-05.

45 Su existencia habría roto la armonía entre imagen y sonido que sus creadores querían imponer al filme.

46 Al cotejar las fuentes hemerográficas sobre el contenido de la película, en ellas no se cita ninguna escena que no conozcamos de la versión conservada. Además, ese trabajo requería una mayor complejidad, al tener que resincronizar la música con las imágenes sin que se notara el corte.

47 Santiago de PABLO: “Banderas de libertad: cine y nacionalismo vasco en el exilio”, en María Pilar RODRÍGUEZ PÉREZ (ed.): *Exilio y cine*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2012; DE PABLO: *op. cit.*, 2006, págs. 79-200.

necesarias del negativo depositado por el señor Duro en los referidos laboratorios”. También bajo notario, el 31 de agosto, Verdes Elorriaga cedió los derechos adquiridos en el anterior contrato a Luis de Zarrabitia Arredondo, residente en Bayona y Responsable de Asuntos Económicos del PNV en el exilio entre 1945 y 1955⁴⁸.

Posteriormente, en un documento interno del PNV en Bayona, sin fecha, se concretaron las intenciones sobre *Sinfonía vasca*. Se pretendía exhibir la cinta entre las comunidades vascas de América, con la finalidad de “hacer algo de taquilla, que es lo que el B.B. [EBB, *Euzko Buru Batzar* o Consejo Nacional del PNV] trata de conseguir”, reservándose un 15% de las ganancias para el EBB, con sede entonces en Bayona⁴⁹. La parte que mayor interés de este informe es la que hace referencia al propósito propagandístico y a la necesidad de cambiar una parte del filme:

Deben tener en cuenta que la leyenda puesta al principio de la película (en francés) debe reformarse en el párrafo que hace mención a las luchas civiles [con toda seguridad, las Guerras Carlistas]. Ese párrafo puede bien sustituirse por otro en que se ofrezca la película para que todo vasco ausente de su pueblo (y no decimos patria para generalizar más) puede recordar gráficamente a lo suyo⁵⁰.

Esta es la única prueba documental que tenemos de la existencia de una introducción escrita al filme. Y aunque no sepamos su contenido exacto, la necesidad de eliminar esa referencia a las guerras carlistas se entiende por el hecho de que seguramente daba una visión muy diferente a la de la interpretación del nacionalismo vasco, que desde sus orígenes a finales del siglo XIX ha entendido estas guerras como parte de una lucha secular del pueblo vasco por su independencia⁵¹. Pero también es interesante que, de todo el documental, sólo se citara como susceptible de ser eliminada esa parte, lo que refuerza el carácter políticamente aséptico y polisémico del filme, que podía ser empleado en su integridad tanto por la propaganda franquista y del gobierno republicano durante la guerra, como por parte del PNV.

48 AN, Fondo Verdes, DP-5909-05.

49 AN, PNV, 0024-09.

50 AN, PNV, 0024-09.

51 Virginia LÓPEZ DE MATORANA: “Guerras Carlistas”, en Santiago de PABLO, José Luis DE LA GRANJA, Ludger MEES, Jesús CASQUETE (coords.): *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, págs. 468-481.



Fotogramas 5 y 6: agricultura y pesca tradicionales.

El reciente hallazgo de la cinta indica que ese rótulo introductorio no se reformó, como indicaba ese informe del exilio, sino que se suprimió por completo, dando lugar –según hemos señalado– a que la duración del filme conservado en la actualidad sea algo menor que el original. Además, también se suprimieron parte de los créditos, dejando únicamente el título de la película y el compositor de la música (García Leoz). Creemos que, con esta supresión se buscaba, en primer lugar, prescindir de la parte escrita en francés, que no sería entendida por la mayoría de los vascos residentes en América, a los que se dirigía el filme; por otro, eliminar la parte referida a las guerras carlistas, sin necesidad de reformarla, que técnicamente podía ser más complicado; en tercer lugar, el notable recorte de los títulos de crédito perseguiría eliminar de la película los elementos extranjerizantes (incluso franquistas en aquella época). Por ello, sólo se dejó el título y a García Leoz que, si bien no era nacionalista, como navarro, era el único *vasco* reseñable del filme, y por aquel entonces ya había alcanzado una notable fama como compositor de bandas sonoras⁵². Más adelante veremos cómo algunas reacciones futuras ante el filme revelarían el éxito de esta nueva versión, aunque todavía hoy desconocemos si el propósito del PNV, al comprar el filme, de distribuirlo entre los centros nacionalistas vascos en América llegó a cumplirse, pues por ahora no ha aparecido documentación sobre sus fechas y lugares de exhibición.

⁵² Jesús García Leoz murió en 1953 tras componer la banda sonora de *Bienvenido Mr. Marshall*, de Berlanga.

4. DE REGRESO A ESPAÑA: CENSURA, RE-EXHIBICIÓN Y DESAPARICIÓN

Después de que el PNV realizara la versión adaptada del filme, una copia de la misma pasó a España y fue enviada por el propio José Luis Duro en junio de 1952 desde Madrid a la Junta de Clasificación y Censura, perteneciente al Ministerio de Información y Turismo. Se trataba de que la película fuera censurada y poder proceder de nuevo a su exhibición legal en España. La Junta encargada de censurar la película estaba compuesta por un presidente y cinco vocales, de los cuales dos eran eclesiásticos y tenían derecho de veto, aunque en este caso no lo ejercieron⁵³.

La copia presentada era con total seguridad la versión adaptada, que entró en España muy poco después de que el PNV realizara su adaptación. Además de que en el expediente de censura se dice que viene “sin comentarios ni títulos”, lo más revelador son los comentarios aportados por uno de los vocales de la Junta, José María Alonso Pesquera que, como sabemos, había sido ayudante de dirección de *Sinfonía vasca*. Aunque su observación no tuvo ninguna consecuencia en la resolución de la Junta, afirmó que “la copia presentada es más reducida que la original ya que tenía mas [sic] 300 metros la original”⁵⁴, lo que nos indica que él conocía la versión inicial.

La impresión general de los censores fue muy buena, tal y como resume la escueta valoración hecha por el presidente, Joaquín Argamasilla: “Muy bueno, espléndida música. Sin reparo alguno en orden moral”. El resto de los censores, compartiendo las opiniones del presidente, hicieron sin embargo algunas observaciones (habituales al *vigilar* las películas de temática vasca durante el franquismo), que mostraban una obsesión por que los rasgos de identidad vascos mostrados en la pantalla no fueran interpretados en clave nacionalista. Así lo reflejaba Pío García Escudero en su valoración: “Corto, documental vasco y bueno. No creo que presente miramiento alguno, siempre que el diálogo en vascuence no sea separatista, por lo que deberá ser cuidadosamente revisada”⁵⁵.

Finalmente, sin entrar a valorar ese “diálogo en vascuence”, la Junta decidió autorizar la película “para todos los públicos”, dando permiso a la distribuidora España Actualidades para su exhibición en 35 mm. Ésta mandó tirar varias copias de la película durante los años cincuenta a los laboratorios Arroyo. Más adelante, sin saber exactamente cuándo, la distribuidora en 16 mm. Pax Films (fundada en 1954) se hizo con

53 En virtud de los privilegios que se concedieron a la Iglesia en materia de control sobre la moralidad durante la etapa central del franquismo. J. Antonio MARTÍNEZ-BRETÓN: *La Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Harofarma, S.A., Madrid, 1987, págs. 153-158.

54 AGA, 36, 03430.

55 AGA, 36, 03430.

varias copias de la película, siendo una de ellas la que ha llegado a nuestros días. Ambas distribuidoras operaban en toda España, pero tenían un ámbito de negocio bien distinto. Mientras la primera desarrollaba una actividad en los cines comerciales de gran formato, la segunda se convirtió en una de las mayores empresas (por no decir la mayor) en el campo de distribución de películas no comerciales para parroquias, colegios, cine-clubs, etc., hasta la llegada de la televisión⁵⁶.

También Altos Hornos de Vizcaya –uno de cuyos propietarios, Zubiria, había estado implicado en el inicio de la historia de *Sinfonía vasca*– se hizo con una copia de esta versión en 35 mm., aunque no sabemos cuándo sucedió esto. Tras la muerte de Franco, esta copia fue exhibida, gracias a la cesión de AHV, en varias ocasiones con propósitos culturales, en el contexto de la Transición democrática y de la eclosión del nacionalismo vasco en Euskadi. Regularmente se proyectó en algunas de las Semanas de Cine Vasco que entonces se organizaron y en 1978 fue exhibida en sendas secciones sobre cine vasco del Certamen de Cine Documental y Cortometrajes de Bilbao y de los *Bilboko Zinema Topaketak* (Encuentros de Cine de Bilbao), programados en oposición al Certamen oficial⁵⁷. Todo ello sucedía en el marco de la efervescencia del interés sobre el “cine vasco” y de los acalorados debates en torno a su conceptualización y definición de sus señas identitarias, a la que muchos querían dar un carácter nacional⁵⁸.

Sin embargo, pese al notable interés mostrado hacia la película en la Transición, la carencia casi total de títulos de crédito hizo que nadie acertara a conocer su autoría ni su fecha de rodaje y, a fin de cuentas, el propósito último del filme. En definitiva, nada de lo que hemos explicado hasta ahora era conocido por los espectadores y críticos que asistieron a la proyección de *Sinfonía vasca* a finales de los años setenta y principios de los ochenta, excepto el título de la película en su versión

56 AGA, 36, 03430; Ramón del ALLE FERNÁNDEZ: *Anuario español de cinematografía (1955-1962)*, Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, 1962, págs. 476 y 675; José PUERTAS JIMÉNEZ: *Crónicas de un emprendedor español*, LID, Madrid, 1998, págs. 14, 149-150, 159.

57 En el Certamen de Bilbao fue proyectada el día 4 de diciembre en la sección de “cine vasco” precediendo a la proyección de *El mayorazgo de Basterretxe* (1928, Mauro Azcona), véase *Mikeldi*, 4-XII-1978. El *Bilboko Zinema Topaketak* fue organizado por la Asociación de Cine Vasco y se realizó en el Salón Gayarre de Bilbao al mismo tiempo que el Certamen en el Salón Gran Vía. Surgió como contestación a aquél, acusado de españolista, de no haberse democratizado, o incluso de estar controlado por el Partido Comunista de España. *Sinfonía vasca* fue empleado para abrir el Encuentro seguida de *Mina, viento de libertad* (1978, Antton Ezeiza). Tras estas dos proyecciones se procedió a un debate en el que participaron Antton Ezeiza, Bernardo Atxaga, Marc Legasse y Paco Letamendia (Ortzi). Véase: Tríptico del *Bilboko Zinema Topaketak*; ZUNZUNEGUI: *op. cit.*, 1985, págs. 213-216.

58 ZUNZUNEGUI: *op. cit.*, 1985, págs. 378-398.

francesa. Por ello, se calificaba al filme de “anónimo” y “apócrifo”, barajando una horquilla de fechas que iba desde 1933 a 1949. Paradójicamente, ninguno de esos comentarios citaba tampoco al único técnico acreditado en los títulos del filme, el compositor García Leoz, sin que sepamos los motivos de esta ausencia. El hecho de que el título del filme fuera en francés hizo que se atribuyera su autoría a unos anónimos operadores franceses, o incluso de “Euskadi Norte” (las provincias vasco-francesas). Más concretas pero igualmente erróneas fueron algunas afirmaciones que señalaban que había sido realizada por Manuel de la Sota Aburto, miembro del PNV exiliado en Francia, que había sido un importante propagandista del PNV y que habría realizado la película en 1949. También ayudó a fomentar esta idea el que en la escena posterior al árbol de Guernica, se vea a un hombre que muestra el emblema del diario nacionalista *Euzkadi* sobresaliendo del bolsillo de su chaqueta. Asimismo, la aparición de imágenes de AHV en el filme y que la única copia conocida fuera conservada por esta empresa hizo pensar – en este caso, acertadamente – que esta empresa había estado implicada en su rodaje, aunque aún no se sabía de la participación de Zubiria en su producción⁵⁹.

El contenido netamente vasquista de aquel filme adaptado, del que fueron suprimidos los rótulos que –por lo que sabemos– daban una interpretación de la historia vasca incómoda para el nacionalismo, posiblemente favoreció su proyección en aquella época en la que los debates en torno al concepto de “cine vasco” eran muy intensos. Probablemente, de haber sabido el origen inicial del filme y quiénes habían estado detrás de su producción, los sectores más radicalmente nacionalistas, insertos en estos debates, hubieran tenido una actitud diferente hacia la película. De este modo, se podría afirmar que el objetivo de la adaptación de 1951 de aproximar el contenido de la película a la visión nacionalista fue ampliamente conseguido.

A fin de conservar la única cinta conocida, la Filmoteca Vasca, fundada en 1978, intentó sin éxito adquirir la copia propiedad de AHV, ante la negativa de esta. Por desgracia, como sabemos, esta cinta desapareció cuando AHV se la regaló al *lehendakari* Carlos Garaikoetxea, cuando este visitaba la empresa. Desde ese instante, no se ha sabido

59 Antton Merikaetxebarria afirmó: “no aparece firmado por nadie, debe estar realizada por algún autor de Euskadi Norte en 1933 (aproximadamente) y sonorizada en 1938”, *Egin*, 5-XII-1978, pág. 15; más tarde Zunzunegui dijo que era un “apócrifo film, casi seguro obra de operadores franceses trabajando para Altos Hornos de Vizcaya”, Santos ZUNZUNEGUI: “El cine en Euskadi: notas para un debate abierto”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, nº 2, 1983, pág. 212; Las hipótesis sobre De la Sota divulgada por: Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA: *Cine vasco: de ayer a hoy. Época sonora*, Mensajero, Bilbao, 1984, pág. 89.

nada de ella⁶⁰. Precisamente, con motivo de las proyecciones realizadas en el Certamen y el *Topaketak* de Bilbao de 1978, Antton Merikae-txebarria hizo un comentario casi premonitorio sobre el destino que esperaba a *Sinfonía vasca* si AHV no hacía algo por su preservación:

(...) referirnos en primer lugar a ‘Sinfonía vasca’, por considerarla la mejor obra realizada hasta la fecha en nuestro país. Como no existe negativo original del que se puedan obtener un mayor número de copias, instamos a sus actuales poseedores (Altos Hornos de Vizcaya) a que sin pérdida de tiempo obtenga un internegativo (proceso que se utiliza para sacar un negativo de la copia misma), antes de que la actual se estropee de forma irreparable. En este sentido, nos ofrecemos, sin ningún tipo de interés personal, para informarles de todo cuanto necesiten⁶¹.

5. HISTORIANDO *SINFONÍA VASCA*

Como ya hemos apuntado, la desaparición de la película coincidió cronológicamente con el inicio de los estudios en torno al cine vasco, cuyo conocimiento era muy pobre o nulo hasta ese momento. Así, unos años después de las referencias hemerográficas y bibliográficas a *Sinfonía vasca* durante la Transición, los investigadores Santos Zunzunegui y José María Unsain arrojaron más luz sobre el filme, en sus respectivas monografías sobre el cine en el País Vasco, ambas publicadas en 1985. Estos dos libros aportaban por fin datos sobre la autoría y el año de realización de *Sinfonía vasca*, y ponían en duda su filiación nacionalista, tras conocer las críticas vertidas por la prensa del PNV después de su estreno. También señalaban que Producciones Hispánicas era la productora y José Luis Duro el productor del documental, apuntando Unsain que era un republicano de Sestao que había sufrido exilio tras la sublevación militar de 1936. Sin embargo, seguían desconociéndose otros detalles, como la autoría del guión⁶².

A finales de los años noventa, entre las numerosas publicaciones aparecidas al socaire del centenario de la invención del cinematógrafo, una de ellas vino acompañada de nuevas y reveladoras pistas. Así, en la obra colectiva *Los cineastas. El cine en Euskal Herria* (1998), publicada por la Fundación Sancho el Sabio, el autor del capítulo sobre la Segunda

60 Testimonio de Peio Aldazabal. ZUNZUNEGUI: *op. cit.*, 1985, pág. 127; LÓPEZ ECHEVARRIETA: *op. cit.*, 1984, pág. 89. Obviamente, el lehendakari en persona no se ocupó de la película, recogiendo con seguridad alguna de las personas que le acompañaban. Diversos intentos realizados por Santiago de Pablo para conocer el destino de esa copia (a través de indagaciones realizadas cerca del propio lehendakari o de otras personas que entonces trabajaban en el naciente Gobierno vasco) no dieron resultados positivos (testimonio de Santiago de Pablo).

61 *Egin*, 7-XII-1978, pág. 23.

62 UNSAIN: *op. cit.*, 130-131 y 202; ZUNZUNEGUI: *op. cit.*, 1985, págs. 126-127.

República, Josetxo Cerdán –apoyándose en la nueva documentación hallada entre otros por Juan B. Heinink y Santiago de Pablo– hizo un balance sobre lo que se sabía de *Sinfonía vasca*. Gracias a esto inclinó la balanza ideológica del filme hacia la derecha, al situar a Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes como guionistas de la película y fundadores de Producciones Hispánicas, con la colaboración del monárquico Tomás de Zubiria. Además, Cerdán publicaba la operación de readaptación llevada a cabo por el PNV en 1951, resaltando que, pese a las reticencias nacionalistas de 1936, unos simples retoques permitirían que el filme pudiera ser empleado con fines propagandísticos⁶³. Sin embargo, contradiciendo a lo apuntado por Unsain, este autor –siguiendo el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, publicado por Filmoteca Española– situó acertadamente a José Luis Duro en el espectro de los sectores que apoyaron la sublevación de 1936.

En 2006, Santiago de Pablo, en su libro *Tierra sin paz*, además de incidir en las vías marcadas por Cerdán, abrió dos nuevas líneas de investigación en torno al filme. Por un lado, señaló la posibilidad de que Producciones Hispánicas hubiese empleado imágenes de *Sinfonía vasca* para la película pro-franquista *Marcha triunfal* (1938), extremo que –según se ha comentado anteriormente– hemos confirmado en esta investigación, al poder comparar la película conservada con el resumen de *Marcha triunfal* publicado en la prensa de la época⁶⁴. En segundo lugar, resaltó el interés del PNV en diciembre de 1937, en pleno conflicto bélico, por adquirir una película titulada *Eskual Herria-Terre des Basques*, de la que apuntaba la posibilidad de que pudiera tratarse de una versión francesa de *Sinfonía vasca*⁶⁵. De Pablo se basaba en la vaga descripción que la documentación original por él descubierta hacía de ese filme, de “sabor antifascista” (quizás por el carácter vasquista de *Sinfonía vasca*), aunque realizada “desde el bando faccioso”⁶⁶. Tras realizar esta investigación, no hemos encontrado datos para confirmar o descartar esta hipótesis. Algunos datos nuevos podrían confirmarlo, como el que en las mismas fechas el PNV y el Gobierno vasco estuvieran colaborando ampliamente con la República en el Pabellón de París, lo que podría haber despertado su interés por la película⁶⁷. En

63 Tal y como señala Cerdán, esta documentación había sido descubierta en el Archivo del Nacionalismo por Santiago de Pablo. JOSETXO CERDÁN: *op. cit.*, págs. 108-110.

64 DE PABLO: *op. cit.*, 2006, 18-19, 54-57, 175-176.

65 En otros documentos, esta película aparece citada como *Euzkal-erria* o *Euzkalerrria*. La forma *eskual* es habitual en el País Vasco francés, frente a *euskal*, utilizada en el sur del Bidasoa. DE PABLO: *op. cit.*, págs. 149-150.

66 AN, 1/299-1; AGA, Embajadas, 11.242; y DE PABLO: *op. cit.*, 2006, págs. 175-176.

67 José María Ucelay fue nombrado Comisario del Gobierno de Euzkadi del Pabellón. ALIX: *op. cit.*, pág. 28.

cualquier caso, habrá que esperar a que en el futuro aparezcan nuevos datos o una copia de *Eskual Herria-Terre des Basques* para corroborar esta posibilidad.



Fotogramas 7 y 8: industriosa ría de Bilbao y moderna fundición de AHV.

Mientras tanto, paradójicamente, en publicaciones ajenas al País Vasco hubo indicios que señalaron la ubicación de la copia del filme. Así, como ya hemos adelantado, Román Gubern, en la obra colectiva titulada *Pabellón español 1937* (1987), había publicado varios fotogramas de la película, cuya fuente era, según el pie de foto, la propia Filmoteca Española, donde ahora se ha localizado⁶⁸. Sin embargo, el hecho de que se conserven y publiquen fotografías de un filme no implica necesariamente que exista una copia completa de esa película. Así, es significativo que el propio Gubern, buen conocedor de la bibliografía cinematográfica española y vasca, nunca corrigiera la afirmación hecha por todos los autores sobre la desaparición de *Sinfonía vasca*.

Sin embargo, la copia existente en la Filmoteca Española ha permanecido “oculta” hasta el presente para los investigadores interesados en ella. Significativamente, la propia Filmoteca Vasca desconocía la existencia de esa cinta en Madrid y en varias ocasiones sus responsables manifestaron el deseo de descubrir una copia o de localizar la cedida por AHV a Garaikoetxea⁶⁹. Así se entiende que, en abril de 2009, el periodista y escritor cinematográfico Alberto López Echevarrieta publicara en el periódico municipal *Bilbao* un artículo a toda plana titulado “Buscamos *Sinfonía vasca*”⁷⁰. En él, además de hablar de la historia de la película, aprovechó el éxito que había tenido su anterior *wanted*

68 GUBERN: *op. cit.*, págs. 152 y 179.

69 Testimonios de Peio Aldazabal, Joxean Fernández y Santiago de Pablo.

70 LÓPEZ ECHEVARRIETA: *op. cit.*, 2009, pág. 39.

del documental *Ocharcoaga* (localizado dos años después de publicar un artículo semejante pidiendo colaboración para encontrar una copia) para hacer lo mismo con *Sinfonía vasca*:

Nuestro ‘wanted’ particular va dirigido a la persona que guarda la lata que contiene una bobina de 35 mm. con las dos partes del metraje total de la cinta: ¿No le resulta más cómodo tener una copia de la misma en DVD que esa vieja lata que el paso del tiempo y su inadecuada ubicación puede destruirla definitivamente? Nuestra intención es digitalizar esa película y salvaguardarla para futuras generaciones.

Tras la publicación del presente artículo, dando cuenta del descubrimiento de *Sinfonía vasca*, el anuncio de López Echevarrieta sigue teniendo validez, ya que –como hemos indicado– la cinta que se buscaba es la de 35 mm. que en su día conservó AHV, diferente a la hallada en 16 mm., procedente de Pax Films. Además, aún queda por encontrar la cinta original estrenada en 1936, bien en castellano o bien en francés, incluyendo los rótulos explicativos sobre el País Vasco, que fueron suprimidos por el PNV en 1951, siendo esta la copia que retornó poco después a la España franquista y que se conserva en la actualidad.

Aunque, por razones de espacio, no podemos realizar aquí un estudio a fondo de *Sinfonía vasca*, sí queremos al menos explicar su contenido, en relación con la visión que ofrece del País Vasco. La versión adaptada en 1951 por el PNV –que, como ya hemos señalado en varias ocasiones, es la que se conserva en Filmoteca Española– es una copia positiva realizada a partir del negativo de la versión francesa; de ahí que los breves títulos iniciales estén en francés. La cinta es sonora y en blanco y negro. Presenta una estructura no narrativa sino meramente descriptiva, en la que se van sucediendo, agrupados por temas, diferentes aspectos de la vida y los paisajes del País Vasco. El realizador parece más preocupado por buscar imágenes visualmente atractivas y originales que por dar un testimonio gráfico de la sociedad vasca, con fines propiamente *documentales*. Y efectivamente, la publicidad de la película antes de su estreno la calificaba de “acontecimiento artístico” y “poema cinematográfico”⁷¹. No hay ninguna locución ni explicación mediante intertítulos de su contenido, sino que es la música la que guía al espectador por cada una de sus partes. La banda sonora fue compuesta expresamente para el filme por el famoso compositor Jesús García Leoz y está formada, a partes iguales, por piezas de música tradicional vasca (con algunas

6. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DE *SINFONÍA VASCA*

adaptaciones rítmicas) y por otras soluciones más modernas, creadas por el propio Leoz para la película. Los borradores de las partituras se conservan a día de hoy⁷². No hay sonido directo, pues todo lo que se escucha (música, coros y algunas voces) está grabado en estudio.

Esta versión se abre con unos breves créditos, en los que sólo figura el título en francés (*Symphonie Basque*) y el compositor y la orquesta (*Musique/Maestro Leoz/Orchestre Symphonique de Madrid*). Tras éstos, comienza el filme propiamente dicho, con un plano con cuatro trompetas ceremoniales, de las que cae una colgadura, cada una con una bordadura del escudo entonces oficial de cada una de las cuatro provincias vascas peninsulares (Vizcaya, Guipúzcoa, Álava y Navarra). Estos escudos podrían hacer de introducción geográfica para el espectador avezado, aunque la mayoría de ellos desconocerían posiblemente su significado exacto. Después se reflejan, agrupados por temas y en este orden, los siguientes aspectos de la vida y la geografía vascas: casas solariegas (castillos neomedievales de Butrón y Arteaga), ritos y creencias (Santuario de Loyola, iglesias tocando las campanas y culto al árbol de Guernica), *baserris* (caseríos), trabajo en el campo (arado con bueyes, trabajo con la *laya*⁷³ y pastoreo), industria en la ría de Bilbao (trabajo en una siderúrgica de AHV en Baracaldo) y Puente Colgante, Bermeo y el trabajo de la pesca (preparación de aparejos, redes y boyas en tierra y pesca de bajura), deportes tradicionales (diversas modalidades de pelota vasca⁷⁴ y lanzamiento de barra vasca en su modalidad *ankape*), paisajes rurales, *irrintzi* (grito propio del folclore vasco) y diversos tipos de danzas vascas interpretadas en una campa⁷⁵. Por último, unas imágenes de las olas golpeando contra las rocas dan paso a unas vistas de un valle con sus montañas (el Duranguesado) mientras se escuchan unos coros en euskera, que cierran el documental, con el rótulo “Fin”.

El visionado y análisis de *Sinfonía vasca* permite conocer por qué la película pudo ser instrumentalizada por posiciones políticas tan divergentes. Aunque no tenía locución y la versión que nos ha llegado carece de introducción rotulada, la selección de imágenes, el sonido (tanto en sus presencias como en sus ausencias) y el montaje permiten

72 Los borradores de estas partituras se conservan íntegramente en el Archivo General de Navarra (Pamplona) y una copia de las mismas se encuentra en Eresbil-Archivo Vasco de la Música/Musikaren Euskal Artxiboa (Rentería). Estas partituras se encuentran divididas en seis bloques: 1. Preludio a un film de Basconia; 2. Scherzo sobre la Iriyarena; 3. Industria; 4. Castillos y campanas; 5. Danzas; 6. Final.

73 La *laya* es un apero típicamente vasco empleado manualmente y en grupos para preparar la siembra. Se usaba en lugares donde no podía utilizarse el arado.

74 Cesta punta, pelota mano y pelota pala.

75 *Aurresku*, *Espatadantza* (baile de espadas), *Makildantza* (baile de palos) y *Zinta dantza* (baile de la cinta).

determinar el sentido del filme. Así, la imagen que del País Vasco se presenta en *Sinfonía vasca* responde a un estereotipo romántico en el que se resaltan valores positivos en torno al carácter devoto, trabajador y respetuoso con la tradición de sus gentes, centrado en un mundo rural idealizado, aislado y atemporal, donde la presencia del mundo moderno no es excesiva y está claramente separado de los espacios rurales.

Esta imagen es, en gran medida, heredera de la visión idealizada formulada en el siglo XIX por los fueristas vascos, como arma discursiva en defensa de la singularidad vasca y, por tanto, justificadora de la especificidad foral amenazada por el liberalismo centralista español. De hecho, en *Sinfonía vasca*, si exceptuamos las imágenes de la industria y del Puente Colgante, los rasgos identitarios mostrados encajarían perfectamente con la identidad vasca forjada en el siglo XIX que, como estudió Coro Rubio, giraba en buena medida en torno a la especial religiosidad de los vascos, su historia peculiar, sus Fueros y el *dobte patriotismo* vasco y español, al que se sumaban rasgos etno-culturales, como la lengua o el folklore⁷⁶.

Los viajeros extranjeros que lo visitaron en aquella época contribuyeron a difundir esta idea romántica de lo vasco más allá de sus fronteras y a reforzarlas en el interior. Todo ello estaba ampliamente representado en las pinturas costumbristas de la época, que ayudaron notablemente a expandir esa imagen visual de lo vasco, de la que es deudora tanto *Sinfonía vasca*, como otras películas vascas, españolas o extranjeras, anteriores y posteriores, que se han acercado a lo vasco en estas mismas coordenadas⁷⁷. El nacionalismo vasco creado por Sabino Arana a finales del XIX también bebería de estas ideas, pero reformulándolas en un sentido nacional e independentista vasco y radicalmente antiespañol⁷⁸. De aquí que la película gustara también a los nacionalistas.

Aunque fue impulsada por derechistas españoles, la película huye de etiquetas y mensajes políticos. Por el contrario, fue el propósito comercial del filme el que condicionó la creación de una imagen típica y estereotipada del País Vasco, que buscaba más la aceptación del público (vasco, español y extranjero) que el interés por documentarlo en su complejidad geográfica, social, económica y político-identitaria contemporánea a su realización, susceptible de generar polémicas en la

76 Coro RUBIO: *La identidad vasca en el siglo XIX: discurso y agentes sociales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

77 Por citar algunas, *Eusko Ikusgayak* (1924-28, Manuel Inchausti), *El mayorazgo de Basterretxe* (1928, Mauro Azcona), la francesa *Au Pays des Basques, Euzkadi* (1933, Teodoro Hernandezorena), la alemana *Im Lande der Basken* (1944, Herbert Brieger), *Ama Lur* (1968, Basterretxea y Larraquert). Véase DE PABLO: *op. cit.*, 2012.

78 Javier CORCUERA ATIENZA: *La patria de los vascos. Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1903)*, Taurus, Madrid, 2001 (2ª ed; primera de 1979); José Luis DE LA GRANJA: "La doctrina fundacional del nacionalismo vasco: el aranismo", en Juan AVILÉS (coord.): *Historia, política y cultura. Homenaje a Javier Tusell*, UNED, Madrid, 2009, vol. I, págs. 147-181.

conflictiva coyuntura de la II República. Así, se pretendió plasmar una imagen conocida, estereotipada, exenta de matices, de debate o conflicto, con la principal novedad de hacerlo con imágenes de gran calidad, combinadas con la música de García Leoz. Fue precisamente esa imagen romántica vasquista, positiva y, sobre todo, políticamente aséptica la que hizo que agradara –con los matices ya señalados– a nacionalistas y no nacionalistas tras su estreno y que pudiera ser empleada con posterioridad por franquistas, republicanos y nacionalistas vascos.

A pesar del carácter políticamente aséptico del filme, no deja de haber cierta cosmovisión *política* sobre el País Vasco. Así, la escena que abre el filme es significativa, pues los escudos de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya que aparecen colgando de las trompetas son los oficiales en la década de 1930 y no las versiones de los mismos defendidas –y utilizadas– por el nacionalismo vasco, hasta el punto de haberse hoy convertido en oficiales en los dos territorios históricos costeros, controlados políticamente por partidos nacionalistas desde la Transición hasta nuestros días. Los escudos de Vizcaya y Guipúzcoa, coronados por la corona mural republicana, que sustituyó a la corona monárquica poco después de proclamarse la República en 1931⁷⁹, incluyen respectivamente los detalles desechados por los nacionalistas, lo que indica el carácter vasquista y *españolista* que subyace en el filme⁸⁰.

Todo ello podría relacionar la película con la derecha vasquista y fuerista, pero sobre todo indica su respeto a la normativa legal en materia heráldica, sin hacer caso a las interpretaciones nacionalistas. En este sentido, también es significativo que no se incluyan los escudos de las tres provincias vascas del norte, lo que supondría una legitimación de las aspiraciones del nacionalismo vasco, o al menos de una cierta unidad cultural. En cualquier caso, este detalle no es excesivamente significativo, pues solo los nacionalistas más conscientes se darían cuenta del tipo de escudos que se ven en la secuencia, en la que por otro lado la cámara no se detiene demasiado. Por este motivo, los nacionalistas que realizaron la adaptación de 1951 decidieron mantener la escena, que no suponía para ellos ningún problema, debido a su escasa duración y poca claridad expositiva, a pesar de que –casi con seguridad– si el filme hubiera sido promovido en 1936 por el PNV hubieran incluido los escudos de las siete provincias (las cuatro del sur y las tres del norte del Bidasoa), con su versión nacionalista.

Pese a esta pequeña referencia “españolista” en el filme, y a falta de saber lo que decía la introducción escrita, el resto de las imágenes de la película ofrecen un balance netamente vasquista, compatible por

79 *Gaceta de Madrid*, 27-IV-1931, nº 118, pág. 359.

80 Es decir, el escudo de Vizcaya sin los lobos y el escudo de Guipúzcoa sin los cañones y el rey. Para saber más sobre la interpretación simbólica de los escudos provinciales por los nacionalistas véase: Santiago DE PABLO: “Zazpiak bat/Laurak bat”, en DE PABLO, *et al.*: *op. cit.*, págs. 746-761.

ello tanto con una visión política nacionalista vasca como española. Siguiendo las coordenadas románticas decimonónicas antes apuntadas, el documental en su conjunto pretende enseñar las presuntas esencias de *lo vasco*, que fundamentalmente pilotarían alrededor de la especial relación de los vascos con su entorno físico, sus creencias y tradiciones de todo tipo, de origen lejano o inmemorial.

Estas referencias a un pasado arcaico y remoto y a la falta de contextualización histórica del filme contribuyen a ofrecer una visión cuasi atemporal de esta realidad. Ni tan siquiera las imágenes que se incluyen sobre la industria y el Puente Colgante de Portugalete-Las Arenas ayudan a situar al espectador en unas coordenadas cronológicas precisas, fundiéndose en una modernidad atemporal, donde importa más mostrar el trabajo en la siderurgia o unas bellas representaciones que ofrecer el contexto histórico de las mismas. Por el contrario, las alusiones a un pasado lejano son mostradas desde un primer momento pues, tras la escena de las banderas, se ven unas breves tomas de los castillos neomedievales de Butrón y Arteaga (en Vizcaya), símbolos tal vez de la *nobleza universal* de los vascos. El filme continúa hasta el final (si bien con un paréntesis de modernidad) sumergido en esa línea arcaica, bucólica y ruralista, en el que todos los elementos visuales y sonoros contribuyen a reforzar esa imagen: las creencias religiosas y los viejos rituales, los modos tradicionales de trabajo en el campo y en el mar, el deporte y las danzas, incluso la música y las apariciones del euskera a modo de coros o unas cuantas palabras sueltas.

El respeto por las tradiciones y las creencias de los antepasados se manifiesta en todos los ámbitos de la vida, comenzando por las mismas creencias religiosas católicas. Siguiendo la tradicional identificación de los vascos con el catolicismo, aparecen constantemente iglesias, campanas y –en concreto– el Santuario de Loyola, cuna de san Ignacio, el *vasco universal* por excelencia. La notable relación del pueblo vasco con su entorno, además de hacerlo según los modos heredados por sus antepasados, va más allá de una mera cuestión de sustento económico, mostrándose su carácter trabajador y su dominio sobre el mar y la tierra, en equilibrio y respeto hacia ellos, haciendo las veces de lugar de sociabilidad y ocio. En general se ofrece a su vez una imagen de un pueblo tranquilo y pacífico, dedicado al trabajo, al culto y al folclore, puro en sus costumbres y creencias, que no se habría visto alterado excesivamente con el paso del tiempo. Así, las danzas tradicionales, el juego de pelota y otros deportes rurales vascos, habituales en los filmes etnográficos o descriptivos sobre Vasconia, forman parte muy importante del contenido de *Sinfonía vasca*.



Fotogramas 9 y 10: danzas tradicionales: *neskas* (niñas) bailando y *aurresku*.

Lo mismo sucede con la escena junto al árbol de Guernica, que es una de las más significativas del filme. Se trata de una secuencia ficcionada, con actores no profesionales, y presenta un gran interés, pues en ella se sintetizan muchas ideas que articulan el documental: atemporalidad, respeto por las tradiciones, especial relación con la tierra y, para un espectador entendido, la herencia de los Fueros vascos. En ella, acompañado por una versión instrumental del *Gernikako arbola* de José María Iparraguirre (himno fuerista creado en 1853), se observan un grupo de hombres y mujeres de todas las edades, los cuales están contemplando el árbol de Guernica, casi a modo de reverencia y culto. Todos los hombres se quitan la *txapela* (boina) en señal de respeto al árbol, e incluso un señor mayor se la quita a un niño, al que instruye sobre la importancia del árbol como icono venerable. Así, se quiere dar a entender la importancia de la transmisión generacional de este ritual, mostrándose sobre todo como un símbolo apegado al pueblo vasco en su conjunto y al que se le da un significado casi sagrado.

La pieza musical *Gernikako arbola* completa perfectamente lo mostrado en las imágenes. Se trata de una canción fuerista que, en su versión vocal original, hace referencias al árbol como un ente sagrado (“*adoratzen zaitugu, arbola santua*”, “te adoramos, árbol santo”) y símbolo de la defensa de los Fueros, en trance de desaparición en el momento de su composición. Como símbolo, el árbol tenía además la ventaja de ser aceptado por prácticamente todos los partidos e ideologías vascas, aunque cada una lo interpretara de manera diferente⁸¹. El carácter inmemorial del roble de Guernica se refuerza con la elección en la película del *árbol viejo* (lo que queda del ejemplar que vivió entre el siglo XIV

81 En un sentido fuerista o regionalista por parte de las derechas españolas vasquistas, y en clave soberanista por los nacionalistas.

y el XVII, y cuyo tronco se encuentra protegido por las columnas de una especie de *tholos* griego) y no del *árbol hijo* (vivo en aquella época y nieto del anterior), apelando a una época dorada de los Fueros y contribuyendo al mismo tiempo a darle el carácter de reliquia sagrada. Por último, esta secuencia contiene las únicas palabras habladas del filme, cuando un abuelo se dirige a su nieto animándole a venerar el árbol sagrado de Gernika: “*Geure semia, ikasi maitatuten geure zahar, zintzo eta sendo Gernikako Haritza, hau dalako euskaldun herriko bidea*” (“Hijo mío, aprende a querer a nuestro viejo, bueno y fuerte roble de Guernica, pues este es el camino del pueblo vasco”)⁸².

El tratamiento que hace de la modernidad (asociada a la revolución industrial y de los transportes y al mundo urbano), en sus presencias y ausencias, en contraste con el mundo tradicional, marca todo el documental y contribuye a reforzar la imagen de lo vasco que estamos apuntando. Bien es cierto que *Sinfonía vasca* es –por lo que sabemos– el primer documental que se acerca de forma explícita tanto el mundo tradicional como a la sociedad moderna vasca, en contraste con otros anteriores y posteriores (*Eusko Ikusgayak*, *Au Pays des Basques*, *Im lande der Basken* y, en menor medida, *Euzkadi*), que centran toda su mirada en la sociedad tradicional. Sin embargo –sin quitar mérito a *Sinfonía vasca*, por haber sido capaz de romper con esta visión homogénea de lo vasco, identificada con el caserío, el campo, el mar, los pescadores, el deporte tradicional, etc.– ni tan siquiera este enfoque acaba por dar una visión compleja de estos dos mundos.

Así, los tres minutos y medio en los que aparece la modernidad en *Sinfonía vasca* (un 20 % del filme) no hacen justicia a la consolidación de la industria en Vizcaya y Guipúzcoa en aquella época (Álava y Navarra seguían siendo provincias eminentemente rurales). Además, esta modernidad queda reducida a una simple panorámica de la zona industrial de la ría de Bilbao y unas logradas perspectivas del Puente Colgante, así como vistas del trabajo en la siderurgia. Sin duda, estas últimas fueron rodadas en Altos Hornos de Vizcaya, y su presencia tuvo que ver con la intervención de alguno de los dueños de esta empresa en la producción del filme. Sin embargo, la cámara en ningún instante penetra en el bullicioso ritmo de áreas urbanas, que en aquella época representaban al 40% de la población vasca. De hecho tampoco aparece prácticamente nada del sector terciario de la economía, que junto con el sector secundario es uno de los elementos propios de la urbanidad, aunque se trata de un fenómeno habitual en el cine documental sobre

82 Ludger MEES: “Gernika”, en DE PABLO *et al.*: *op. cit.* 2012, págs. 407-429 y Santiago de PABLO, “Roble”, en DE PABLO *et al.*: *op. cit.*, 2012, págs. 648-663.

regiones o ciudades, que tiende a mostrar al espectador lo más *típico*, cayendo a veces incluso en el tópico estereotipado.

Por otro lado, esta modernidad, además de mostrarse de una forma breve e incompleta, está como separada radicalmente del mundo rural. No hay en el filme relaciones recíprocas entre lo moderno y lo tradicional, contribuyendo fundamentalmente a la idealización de lo rural, como un *santuario* totalmente separado de lo urbano y lo industrial. Por ello no se encuentra en *Sinfonía vasca* ni un elemento de la efectiva –aunque lenta y desigual– modernización del campo (no se ve ningún automóvil, tractor, ferrocarril, industria, tendidos eléctricos, bicicletas, etc.) ni residuos de lo tradicional en los espacios modernos (donde, por ejemplo, aún podían verse en los núcleos urbanos más grandes a campesinos que se acercaban a la ciudad en carros tirados por animales para vender sus productos). Incluso a Guernica, que con sus 6.000 habitantes contaba ya con una nutrida industria y ferrocarril, se le despoja de toda modernidad, mostrándose únicamente el árbol y las escalinatas que conducían a él. También se evita esta modernidad en Bermeo, de 11.000 habitantes, centrándose exclusivamente en la actividad pesquera por la que era famosa la villa, donde sin embargo sí se observan tímidamente las chimeneas de algunos vapores pesqueros.

Tampoco las imágenes mostradas recogen toda la variedad paisajística vasca, en contra de lo que rezaba el anuncio publicitario publicado en la prensa y la primera escena en la que se representan las cuatro provincias de la Vasconia peninsular. Así, en el filme sólo aparece representada Vizcaya, con la excepción de la testimonial aparición de Guipúzcoa, a través del Santuario de Loyola. Nada encontramos, sin embargo, de Álava y Navarra, ausencias que por otra parte no son casuales, por razones tanto materiales como simbólicas. A nivel material seguramente influyó la escasa duración del filme y que Bilbao fuera, junto con Madrid, uno de los centros logísticos de Producciones Hispánicas. Más importantes creemos que fueron las motivaciones simbólicas, ya que con ello se conseguía reforzar el estereotipo del paisaje vasco, profusamente recreado en las pinturas románticas decimonónicas, en los que predominaba el caserío, los montes y montañas, la actividad pesquera y agro-ganadera y, en general, de paisajes verdes, todos fácilmente localizables en el norte del País Vasco. Por el contrario, se excluyen paisajes como la Llanada Alavesa, la Rioja Alavesa o la Ribera Navarra, muy alejadas de ese imaginario paisajístico de *lo vasco*. De hecho, la película termina con un paisaje montañoso del Duranguésado y con unas olas chocando contra las rocas en un lugar desconocido, símbolo sin duda del carácter aislado, *salvaje* y no *contaminado* con el que se presenta al pueblo vasco. Significativamente, otros documentales de la época, políticamente muy diferentes, como *Au Pays des Basques* (1930), *Guernika*

(1937), *Elai Alai* (1938) o *Im Lande der Basken* (1944), terminan casi exactamente del mismo modo⁸³. Se muestra así cómo la imagen de lo vasco, presente en *Sinfonía vasca*, tiene una gran continuidad, lo que sin duda permitió la utilización de este filme por grupos políticos muy diversos, tal y como hemos demostrado a lo largo de este artículo⁸⁴.



Fotograma 11: *Zinta dantza* (baile de la cinta).

83 Santiago DE PABLO y Teresa SANDOVAL: “*Im Lande der Basken* (1944). El País Vasco visto por el cine nazi”, *Sancho el Sabio*, nº 29, 2008, págs. 157-197; DE PABLO, *op. cit.*: 2006, págs. 142 y 155.

84 No quisiera dar por concluido el artículo sin ofrecer mis más sinceros agradecimientos a Peio Aldazabal, Joxean Fernández, Iker Grandío, José Luis de la Granja, Juan B. Heinink, Aritz Juan, Marga Lobo, Santiago de Pablo, Alicia Potes, Trinidad del Río y Ramón Rubio, así como a todo el personal de los archivos y filmotecas citados.

FICHA TÉCNICA

Título original: *Sinfonía vasca* (España, 1936). Otros títulos: *Symphonie Basque* (versión francesa). Productora: Producciones Hispánicas. Director: Adolf Trotz. Guión: Antonio de Obregón Chorot y Joaquín Goyanes de Osés. Música: Jesús García Leoz. Fotografía: Frederik Fuglsang. Ayudante de dirección: José María Alonso Pesquera. Productor: José Luis Duro Alonso de Celada (representante legal). Montaje: Laboratorios Madrid Film. Otros: Tomás de Zubiria y Somonte (presidente o consejero de Producciones Hispánicas). Fechas de rodaje: del 20 de marzo al 23 de abril de 1936. Fecha y lugar de estreno de la versión española: 29 de mayo de 1936, Teatro Trueba de Bilbao. Duración versión original (1936): entre 16'30" y 20' (dos bobinas o 600 metros). Duración versión adaptada (1951): 16'30".