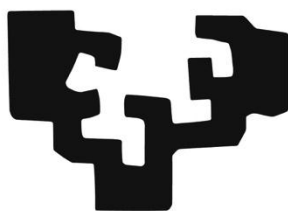


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Departamento de Historia Contemporánea

Tesis doctoral

De Altos Hornos al Guggenheim

**La imagen de la metrópoli de Bilbao
a través del cine documental
(1897-1997)**

Autor: Andoni Elezcano Roqueñi

Director: Santiago de Pablo Contreras

Vitoria-Gasteiz, 2015

ÍNDICE

SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	8
INTRODUCTION	10
CAPÍTULO I. ENTRE LAS <i>VISTAS</i> Y LAS <i>ACTUALIDADES</i> (1897-1919)	30
1.1. Una comarca industrial sin industria cinematográfica.....	30
1.2. Los primeros rodajes: El Arenal, la ría y la industria	38
1.3. Julián López Oliva, representante de Pathé.....	47
1.4. Un documental de “Costumbres vascas” de la casa Pathé.....	73
CAPÍTULO II. EL CINE SE FORJA EN LA RÍA (1923-1930).....	78
2.1. Años de dictadura: todo cambia y nada cambia	78
2.2. Hispania Films: una productora de Bilbao.....	82
2.3. Estudios Azcona de Baracaldo.....	86
2.4. Dos documentales para promocionar en América la Exposición Iberoamericana de Sevilla.....	93
2.4.1. <i>Bilbao</i> (1927) de ¿Armando Pou?	94
2.4.2. <i>Puerto de Bilbao</i> (1925).....	109
2.5. Otras filmaciones en Bilbao y el País Vasco	117
CAPÍTULO III. LA CIUDAD AUSENTE. ENFOQUES VASQUISTAS Y NACIONALISTAS (1930-1936).....	120
3.1. La II República y la implantación del cine sonoro.....	120
3.2. <i>Au Pays des Basques</i> (1930).....	124
3.3. Los filmes nacionalistas: <i>Aberri Eguna en Bilbao</i> (1932) y <i>Euzkadi</i> (1933).....	128
3.4. <i>Sinfonía vasca</i> (1936).....	134
CAPÍTULO IV. DE EUZKADI AL <i>NUEVO ESTADO</i> (1936-1939)	142
4.1. Un conflicto diferente.....	142
4.2. La ciudad mártir. La visión del Gobierno Vasco	146
4.3. Bilbao es de España. La visión franquista	155

CAPÍTULO V. TIEMPO DE POSGUERRA, AÑOS DE RECONSTRUCCIÓN (1939-1959)	165
5.1. La larga posguerra.....	165
5.2. Bilbao, en la vanguardia de España. La visión de la propaganda	170
5.3. Documentales paisajísticos y publicitarios	182
CAPÍTULO VI	191
CAPÍTULO VI. MIRADAS INDEPENDIENTES AL BILBAO DEL DESARROLLISMO: DEL TÓPICO A LA SUTIL CRÍTICA SOCIAL (1959-1975)	191
6.1. Crecimiento económico y apertura en los años del desarrollismo	191
6.2. Entre la gran ciudad y el hombre de a pie. Documentales sobre Bilbao.....	197
6.2.1. <i>Más allá de Bilbao</i> (1962).....	198
6.2.2. <i>La ría de Bilbao</i> (1966).....	203
6.3. Una comarca industrial sin urbe. Documentales sobre Vizcaya y el País Vasco	220
6.3.1. <i>Costumbres vascas</i> (1960)	220
6.3.2. <i>Vizcaya cuatro</i> (1962).....	222
6.3.3. <i>El País Vasco</i> (1966)	227
6.3.4. <i>Ama Lur</i> (1968)	232
CAPÍTULO VII. EL AUGE DEL CINE INDUSTRIAL (1958-1975).....	242
7.1. La empresa privada: documentales monográficos	244
7.2. Tres miradas de conjunto al Gran Bilbao y su actividad empresarial	256
7.3. Los documentales institucionales	271
7.3.1. Las nuevas barriadas del desarrollismo: <i>Ocharcoaga</i> (1961) y <i>Gallarta minera</i> (1969)	271
7.3.2. Las producciones NO-DO.....	284
CAPÍTULO VIII. DEL NAUFRAGIO DEL MODELO INDUSTRIAL A LA CIUDAD DE SERVICIOS (1975-1997)	293
8.1. El resurgir de la cuestión nacional vasca	293
8.2. El cine se hace militante. Los años de la Transición	301
8.3. El <i>tríptico</i> documental sobre Bilbao (1987).....	318
8.4. Los documentales promocionales	331
CHAPTER IX. CINEMA AND BASQUE IDENTITY	343

9.1. Early Initiatives	343
9.2. Basque Nationalist Cinema in the Second Republic	346
9.3. The Civil War in the Basque Country: Conflicting Images	349
9.4. Constructing a Nation: Producing Films in Exile	351
9.5. The Basque Country and Cinema during Franco's Regime.....	356
9.6. Basque Cinema: The Never-ending Debate.....	359
9.7. The <i>Ikuska</i> : An Attempt to Create a Basque National Cinema	363
9.8. The Influence of Television and the Cinematographic Policy of the Basque Government	366
CHAPTER X. PUPPY LOVE: THE REINCARNATION OF BILBAO	415
CHAPTER XI. CINEMA AND THE CITY IN HISTORY AND THEORY	433
11.1. Cinema and the City	433
11.2. Film Studies and Sociology	434
11.3. Culture and Society	437
11.4. Space and Spatiality	438
11.5. Geographical Description and Uneven Development	440
11.6. Describing History	443
11.7. Globalization.....	446
11.8. Sameness and Difference.....	450
CHAPTER XII. THE GUGGENHEIM MUSEUM AND BILBAO: NATIONAL IDENTITY AND GLOBALISATION IN THE BASQUE COUNTRY	453
12.1. Globalisation and European territorial politics	454
12.2. Interpreting the Guggenheim	459
12.3. McGuggenisation as cultural imperialism?.....	461
12.4. Indigenisation and 'bourgeois regionalism'	466
12.5. Euskadi or Euskodisney?	471
12.6. The Guggenheim's opening balance	475
CHAPTER XIII. FILM AS HISTORICAL NARRATIVE.....	477
CHAPTER XIV	488

CHAPTER XIV. THE RISE AND THE FALL OF THE INDUSTRY IN BILBAO.....	488
14.1 Bilbao's industrial development.....	488
14.1.1. Comercial and Mining Activities.....	490
14.1.2. Modem Industrial Development.....	492
14.1.3. The Working Class.....	496
14.1.4. Consolidation of Bilbao's Economy Purina the 20th Century.....	497
14.1.6. Blbao's Urban Transformation.....	500
14.2. The de-industrialization process in Bilbao.....	504
14.2.1. The Basque De-industrialization Process.....	508
14.2.2. The Structure of Employment in the Basque Country.....	509
14.2.3. Population Decline.....	510
14.2.4. Bilbao's Environmental Problems.....	511
14.2.5. Attempts at Revitalization of the Bascrue Economy.....	513
14.3. Urban Renewal Planning.....	514
14.3.1. Cities in the Global Economy.....	514
14.3.2. The Case of Bilbao.....	517
14.3.3. Metro Bilbao.....	520
14.3.4. Abando Passenger Interchange.....	521
14.3.5. The Guggenheim-Bilbao Museum.....	524
14.3.6. The Commodification of the City for Private Profit.....	526
14.4. In balance.....	527
CHAPTER XV. THE PASSION AND RESURRECTION OF A CITY.....	533
15.1. The Ghost of Madness: Writting the Ruins.....	533
15.2. A Pietà.....	540
15.3. Bilbao Dantesque: Painting a River Downstream.....	544
15.4. Purgatory.....	550
15.5. The Sword and the Wound: Virgins and Prostitutes.....	556
15.6. The Dominatrix.....	564
15.7. In The Name of the Father.....	568

15.8. A Broken Sphere	574
CHAPTER XVI. MERCHANTS INTO INDUSTRIALIST. THE FORMATION OF BILBAO'S MODERN BUSINESS ELITE	581
16.1. The Business Leader during the Period 1850-1873.....	581
16.1.1. The Top Merchants during the 1850s	581
16.1.2. The Business Elite during the 1860 and early 1870s	587
16.2. Business Elite: 1875-1900	592
16.2.1. Mining.....	592
4.2.2. Metallurgy.....	597
16.2.3. Shipping	602
16.2.4. Banking.....	605
16.3. Business and politics	610
16.3.1. The Vizcayan Political Elite (1850-1873).....	610
16.3.2. The restoration of the Bourbon and Abolition of the Foral System of Government	623
16.3.3. The Political Elite during the Restoration (1875-1900).....	627
6.3.4. Industrial Politics	635
CHAPTER XVII. THE HISTORICAL FILM AS REAL HISTORY	650
17.1. Cinema and the City	650
17.2. Varieties of historical film	653
17.3. How mainstream films construct a historical world.....	655
17.4. How experimental films construct a historical world	659
17.5. Reading the historical film.....	661
17.6. False invention and true invention	666
17.8. A new kind of History	668
17.9. Historical film: a final summary	670
CONCLUSIONS	691
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	707
RELACIÓN DE PELÍCULAS ANALIZADAS.....	733

SIGLAS Y ABREVIATURAS

Utilizadas en el texto

Acción Nacionalista Vasca	ANV
Altos Hornos de Vizcaya	AHV
<i>Bizkai Buru Batzar</i> (Consejo Regional de Vizcaya del PNV)	BBB
Departamento Nacional de Cinematografía	DNC
<i>Euzkadi Buru Batzar</i> (Consejo Nacional del PNV)	EBB
<i>Gipuzko Buru Batzar</i> (Consejo Regional de Guipúzcoa del PNV)	GBB
Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas	IIEC
Junta de Obras del Puerto de Bilbao	JOPB
Noticiarios y Documentales	NO-DO
Partido Comunista de España	PCE
Partido Nacionalista Vasco	PNV
Partido Socialista Obrero Español	PSOE
Televisión Española	TVE
Unión de Centro Democrático	UCD
Unión General de Trabajadores	UGT

Utilizadas en las notas

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)	AGA
Archivo Histórico Foral de Bizkaia (Bilbao)	AHFB
Archivo Municipal de Bilbao-Bilboko Udal Artxibua	AMB-BUA
University of California Los Angeles Film and Televisión Archive	UCLA

INTRODUCTION

As I passed courses in my History degree, I had quite clear that the city of Bilbao, which saw me born and grow, attracted me as an object of study for my future doctoral thesis. My interest in its history deepened as I was witnessing the disappearance of the old industrial city to be today almost imperceptible to the naked eye, as if trying to deny it. Since the opening of the Guggenheim Museum in 1997 it has become a city that has been called postmodern and of services, in which the words "change", "transformation" or "new" have been linked inevitably to the image of Bilbao¹.

All these changes deepened my interest in this industrial Bilbao that was disappearing, that is fondly remembered by many and I vaguely had the opportunity to know during my childhood. I soon noticed that despite the enormous changes that have occurred in Bilbao in last decades, the recent transformation of Bilbao had little to envy the tremendous impact that industrialization and immigration avalanche had in the late nineteenth century and most of the twentieth century. Despite the impact of the new Bilbao, it is the traditional Bilbao the one that has marked the name the town has today in the world and which has marked its current physical and human configuration.

Moreover, the choice of the course "Contemporary History and Cinema" not only revealed the enormous potential the cinema had as a historical source, but allowed me to discover its ability to become a new way to make history through the motion pictures. It was only a matter of time before my interest in movies and history of Bilbao would end up becoming the subject of my doctoral thesis under the direction of precisely the same teacher who taught that subject.

Five years have passed since the moment in which the initial moment of fascination with this subject of study has gradually revealed to me the remarkable academic interest presented, given how little we know so far about the cinematic image of Bilbao. It's been five long years of hard work, which along with many moments of euphoria there have been not a few of discouragement: an emotional roller coaster that was not on the conditions of the predoctoral scholarship.

¹ ZULAIKA, Joseba, *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997; ZULAIKA, Joseba y GUASH, Anna Maria, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid, 2007; and ESTEBAN, Iñaki, *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.

Today these ups and downs have been on the back burner, to conclude this investigation. The difficulties have been offset by many sweet moments, including finding enough sources in some cases unsuspected, that help to better understand the origin of not a few films. Without doubt, the most pleasant moments were the findings of missing movies or movie titles that were not in any catalog so far. But my goal was to go much further, recovering not only the largest number of films about Bilbao, but by analyzing their content and evolution of the town projected on the screen for a hundred years.

Indeed, this research aims to approach the image of the metropolis of Bilbao through documentary films from 1897-1997, that is, from the first film shot in Bilbao until the opening of the Guggenheim. Therefore we pursue two main objectives. First we worked on the cataloging of films, in which we have located new titles or tapes that were thought to be missing, as well as the correction of errors of all kinds (author, date, title, intentionality...) on not a few known films. And secondly, the study of the actual "image" with four main objectives.

In the first place, finding out how the past, present and future of the metropolitan area have been represented or imagined through film documentaries. All this in a broad sense, from urban and economic, social, cultural, political and symbolic, without forgetting the role that is given in the regional, national and international context.

In second place, knowing what the cinematographic, social, economic, political, cultural and/or simply personal conditionings were, which have helped forging a certain image (or images) of Bilbao in each documentary or the documentaries of a certain historical period. In close connection with this we need to know that "no image" is presented in Bilbao, given that representations are constructed as presences and absences. Thirdly, it's interesting to learn how this cinematic city construction was received by viewers and why. And fourth and finally, to contrast whether this image of Bilbao has corresponded with the historical reality of this city.

As mentioned, this research comes from both self-interest and the relative to the bibliographic gap about topics related to film production in Bilbao, whether it is fiction or documentary. In part, this gap has its origin in the Basque historiography, which grew exponentially from the 1980s (i.e., relatively late) providing initially more attention to studies on the Basque Country as a whole, leaving the analysis of specific

cities on a second level. Despite investigations of Bilbao have acquired a remarkable growth, they joined the historiographical panorama much later than general studies on the Basque Country and remained quantitatively much lower than these, disproportion that does not do justice to the crucial historic importance of Bilbao in the history of contemporary Basque Country. Manuel Montero summed it a decade ago:

Se produce un cierto desinterés de la historiografía vasca por el mundo urbano, en aras de un concepto de equidad territorial, que deja a un lado el peso demográfico que tienen las ciudades en el conjunto de Bilbao y que tienden a identificar el auténtico País Vasco con el ámbito rural. También influye el desprecio historiográfico por Bilbao como ciudad y como sujeto histórico. [...] Influye, por supuesto, el rechazo que determinados ámbitos provoca una ciudad que no encaja con un modelo de desarrollo histórico ideal propuesto para el conjunto de la sociedad vasca; y también influye el marcado interés de los historiadores bilbaínos, más o menos recientes, por analizar conceptos más amplios como el de País Vasco².

Of course, this does not mean that there have not been notable exceptions, some older (like Teófilo Guiard), and some other prior to the emergence of modern Basque historiography, such as Rafael Ossa Ochaburu or Manuel Basas, but it was a little later when, influenced by the rise of local history, specific and systematic studies of Bilbao and its metropolitan area as a distinct reality of the Basque environment began, therefore it requires a differentiated study. In recent years, a century after the industrial beginning in Bilbao's river, a research line about the metropolis of Bilbao was inaugurated.

There is no doubt that the pioneers were Vicente García Merino with his work *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao* (1987) and Manuel González Portilla with *Bilbao en la Formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)* (1995), who has also directed several research groups and projects within the UPV/EHU, resulting in two collective works on the metropolis of Bilbao: *Los orígenes de una metrópoli industrial: la Ría de Bilbao* (2001) and *La consolidación de la metrópoli de la Ría de Bilbao* (2009). As co-authors of these works we find José María Beascoechea, Pedro Novo, Aranzazu Pareja, Susana Serrano and Karmele Zarraga, for the first book, and join to the second book Rocío García and

² MONTERO, Manuel, "Bilbao en el franquismo y la transición", in TUSELL GÓMEZ, Javier, *Bilbao a través de su historia* (ed.), Fundación BBVA, Bilbao, 2004, p. 179 (177-197).

Josetxo Urrutikoetxea. They have contributed significantly to improving our understanding of the metropolitan area of Bilbao from different perspectives.

To these studies must be added prominently Joseba Agirreazkuenaga works on Bilbao and Vizcaya, mainly from the social and political point of view, with special emphasis on prosopography. Among his main contributions we can find the creation of the first serial publication of scientific and monographic character about the history of Bilbao: *Bidebarrieta*, first as a yearbook (1996) and then as a magazine (2000) to the present. The 700th anniversary of the town in 2000 was accompanied by a remarkable number of informative publications about its history. And in recent decades the interest in local history in general and self-transformation of Bilbao have encouraged the proliferation of many studies that have approached the history of Bilbao, not only from the historical point of view but also from other disciplines: sociology, economics, geography, architecture, art, etc. Although primarily works have focused on municipalities, particularly in Bilbao for its historical significance, there are increasing those that offer a comprehensive look at the metropolitan area as a whole.

From a chronological point of view, historical studies of Bilbao have also been very uneven, since, as Montero explained, the topics have been chosen “en función de las simpatías ideológicas y de los atractivos que ofrecen para la investigación por la existencia de confrontaciones o de la expresión de pluralismo ideológicos”. This explains “la escasez de estudios que tengan como punto de referencia las dictaduras, la de Primo de Rivera y la Franquista”³. Finally, we highlight two collective works of synthesis addressing the historical evolution of Bilbao: the widest coordinated by Juan Manuel González Cembellín and others on *Bilbo, Arte eta Historia/Bilbao, Arte e Historia* (1990), and the shortest by Javier Tusell, *Bilbao a través de su historia* (2004)⁴.

Discussing the studies on cinema in Bilbao, they have lacked the same as those of a general nature about the history of the town. And the emergence of film

³ MONTERO, Manuel, “Bilbao. Estudios e investigaciones sobre el siglo XX: futuras líneas de trabajo”, *Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, number 1, 1996, pp. 160-161 (157-170). See also the detailed state of affairs about the history of Bilbao of OLÁBARRI, Ignacio and ARANA, Ignacio, “Bilbao, 1839-1936: estado de la cuestión y perspectivas de investigación”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, number XIII, 2003, pp. 11-147.

⁴ GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel and ORTEGA BERRUGUETE, Arturo (eds.), *Bilbao, Arte e Historia*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1990; and TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia* (ed.), Fundación BBVA, Bilbao, 2004.

historiography in the Basque Country in the late 1970s and first half of 1980 favored the studies on cinema in the Basque Country as a whole and especially the cinema made by Basques or the so-called "Basque question". All this occurred in the context of the democratic transition and the emergence of Basque nationalism in the Basque Country. In this period there was an effervescence of interest on the "Basque cinema", with heated debates about its conceptualization and definition of its identity. Some wanted to understand the "Basque cinema" as that performed in the Basque Country, in Basque, which had its own film language or showed the Basque political or social issues, mainly in a national perspective. However cinematic practice ended invalidating these theories in favor of a much broader and more flexible concept. Today most of the authors consider "Basque cinema" the one produced in the Basque Country or directed by Basques, regardless of style, subject, location or language⁵.

Focusing exclusively on the aspect of film production in Bilbao, the main object of this research, the priority that has been given to the study of so-called "Basque cinema" has left large thematic and chronological gaps. On the one hand, the urban world has been diluted in studies of Basque cinema, which hardly has been studied in a differentiated manner, with some exceptions explained below. On the other hand, the "Basque cinema" has been more studied –understanding it as films made by Basques or film on the so-called "Basque question" other than the "cinema in the Basque Country" in a broad sense. Thus, many film productions in this territory by non-Basque filmmakers, who addressed the "Basque question" or show a complacent vision of the Basque, have been hardly cited or discussed in the bibliography.

So it is understood, for instance, that it has been hardly cited in the bibliography of Basque cinema *El Golfo* (1917, José de Togores), the first feature film made in the Basque Country but not a Basque production in favor of *El Mayorazgo de Basterreche* (1928, Mauro Azcona), the first feature film made by a Basque. There also have not been studied or even mentioned, many of the film productions made during the Franco regime in this territory by Basque producers or filmmakers. Thus there have been

⁵ The bibliography about this topic is very large. See for example ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985, pp. 378-398; TORRADO, Susana, "La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía", *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 21, 2004, pp. 183-210; SOJO GIL, Kepa, "Acerca de la existencia de un cine vasco actual", *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 7, 1997, pp. 131-140; and ZUNZUNEGUI, Santos, "En torno al concepto de cine vasco", en PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 277-302.

excluded from study many fiction and documentary films of that period, including news and documentaries from NO-DO. On the contrary, those films made by Basques in this period have been more studied whether realized or not in the Basque Country, among those that highlighted basquism or a more or less disguised Basque nationalist character or Franco resistance.

The bibliography of Spanish and foreign films has not helped when it has approached filmmaking held in Bilbao and the Basque Country. It has been mostly on topics already touched by the bibliography of Basque cinema too, when not directly drinking from it. In this sense its contributions to our subject have been rather scarce and many times indirect.

There are of course some specific studies on film production in Bilbao and its estuary, to the point that the Basque city is the center of most studies by researchers of Basque cinema, either specifically or by references to it in works on the Basque cinema⁶. This is due to the importance of Bilbao in the Basque urban network, which has attracted a larger number of films to Bilbao, which offers a catalog of films wide enough to investigate in depth. But it has also helped a lot the fact that one of the pioneers of the study of Basque cinema is a native of Bilbao. We refer to the film journalist and researcher Alberto Lopez Echevarrieta, author of titles such as *Vizcaya plató de cine* (1978), *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda* (1982) or *Cine vasco: de ayer a hoy. Época sonora* (1984), in which there are many references to productions in Bilbao. Lopez Echevarrieta has also made specific publications on film exhibitions in Bilbao⁷ or the Documentary Film Contest of Bilbao (Zinebi)⁸, but has not delved into film production in this space. His publications include the monthly contributions made for the Bilbao municipal newspaper from 1989 in the "Bilbao at the movies" section, which has published many white papers dedicated to some productions in Bilbao.

We should point out further works such as *Bilbao y el cine* (1990) of Manu Pagola or three articles published by Eneko Lorente in *Ikusgaiak* and *Bidebarrieta* magazines,

⁶ There is a lot of bibliography of Basque cinema about San Sebastián, not only for its renowned International Festival but also because it has more important on-screen presence than Vitoria.

⁷ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Bilbao, cine y cinematógrafos*, Bilbao, Fundación Bilbao 700-III Milenium Fundazioa, 2000.

⁸ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Zinebi 50. Historia del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. 1959-2008*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008.

which make a journey on the image of Bilbao through documentary and fiction films of Bilbao⁹. Although works of Pagola and Lorente have the merit of offering a panorama of films made in Bilbao, they are rather a work of synthesis, which in some cases even repeated detail errors on certain films.

The fact that most of the works on the film industry in Bilbao have been more synthesis than actual research implied that the results of the first investigations of Basque cinema in the late seventies and eighties were the same, including not a few errors: the ones cited from Lopez Echevarrieta, but also the classics published in 1985 by Santos Zunzunegui (*El cine en el País Vasco*) and José María Unsain (*El cine y los vascos*). In the present investigation, as we will detail as work progresses, I tried to correct, as far as the sources permitted, some misprints entrained in various works, although obviously there are still many issues to be resolved, which are unlikely to be clarified unless new documents appears¹⁰.

To all of these handicaps we must add the lack of attention most of the movie studios in the world have had towards documentary films and short films, which nourish the bulk of the films that we will analyze. In this regard, the words of Mariano Cebrián in 1994 remain valid today for film studies made in Bilbao and the Basque Country: "los investigadores de cine se han centrado en la historia y en los directores que han seguido la línea de la ficción fílmica. Sin embargo, a lo largo de los cien años de existencia del cine se observa otra corriente abundante de producciones de reportajes y de documentales que apenas ha sido objeto de estudio; y cuando los historiadores se concentran en ella se refieren fundamentalmente a los documentales de los grandes cineastas"¹¹.

Trying to fill this gap, this research attempts to merge two objects of study: the metropolis of Bilbao and documentary film, so it should be delimited geographically,

⁹ LORENTE BILBAO, Eneko, "La ciudad en el cine: Bilbao en la mirada documental", *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 2005, n° 16, pp. 383-403; LORENTE BILBAO, Eneko, "Representación y memoria de la ciudad. Bilbao en el cine de *Raza a Juguetes Rotos*", *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 2007, n° 18, pp. 339-360; and LORENTE BILBAO, Eneko, ANTOLÍN IRIA, José Enrique and FERNÁNDEZ SOBRADO, José Manuel, "La imagen cinematográfica de la ciudad en transformación. Bilbao, espacio de comunicación y reconstrucción urbana", *Ikusgaiak*, n° 8, 2013, pp. 125-150.

¹⁰ Just to cite an example, the films catalog *Lo vasco en el cine. Las películas* (1997), de Koldo Larrañaga y Enrique Calvo, is an exhaustive work but made exclusively from bibliography, that's why it repeats many of the misprints of the existing works at that time.

¹¹ CEBRIÁN, Mariano, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de F. López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Editorial Síntesis, Madrid, 1994, p. 17.

chronologically and conceptually. The metropolis of Bilbao is an urban area, which emerged in the last quarter of the nineteenth century as a result of industrialization led by the Bilbao bourgeoisie, a physical process in which a social, economic, cultural, political and physical reality configured, which differentiates it radically from its rural environment and we were therefore forced to do a differentiated study of this space.

We understand *metropolis* (metropolitan area or conurbation) as an urban area which boundaries exceed the jurisdiction of the core itself, in this case Bilbao, which gives the name, and integrates within others that are satellites of the first. In a metropolis they properly develop urban activities such as industry or services of all kinds, but may also exist, although to a lesser extent, primary activities (mining, agriculture and fishing). On many occasions, it has resulted in the total or partial annexation of the municipalities of the suburban area from the central core, in which Bilbao is no exception, to gradually annex the neighboring parish churches of Abando, Begoña and Deusto, among others, although it has never added all the municipalities of the metropolitan area.

It is almost impossible to establish precise geographical limits to the metropolis of Bilbao (including any metropolitan area), which has grown until today, when " se ha proyectado por todo su entorno regional o internacional"¹². However there is no doubt that the main and most representative nucleus is formed by the region of the river of Bilbao and the mining area of Somorrostro, which are the spaces that focus our attention. The expansion of the metropolis to the Alto Nervión and the valley of Asua is a process that hatches under Franco, so we will not talk about these spaces until we address that historical period.

Regarding chronological limits, this research begins in 1897 and ends in 1997. We started in 1897 because it was the year in which the first shooting took place in Bilbao, which had also documentary character, just two years after the cinematographer was invented and two decades after the industrialization of the town had started. The work ends in 1997, when the Guggenheim Bilbao Museum opens, which marks a before and after in the contemporary image of Bilbao. Although the town had begun to suffer a strong process of industrialization since 1975, taking steps towards a terciarización of the economy, reorganization and consolidation of the territory, etc., it was not until the

¹² Bilbao Metrópoli 30: http://www.bm30.es/homeage_es.html (I/IX/2015)

opening of the Guggenheim when it began to abandon the image of Bilbao as an industrial, ugly and dirty city, and gain another image of a service city, beautiful and clean. A hundred years time frame that have in common the predominance of the industrial character of Bilbao, but in which its image will vary according to political, economic, social, and cultural contexts and interests of various kinds, as we shall see.

If the first main object of study of this thesis is the metropolis of Bilbao, the second is the documentary films. Regarding the word "cinema", we will focus on those films made in professional film format (35mm), leaving aside the amateur formats (basically 9.5 and 8 mm.), Although we will cite some notable films shot in these smaller formats, including the semiprofessional 16mm¹³. More problematic is the word "documentary" film or "non-fiction", on which there is no unanimous definition and that has resulted in rich theoretical debates in recent decades.

In this thesis, we understand as documentary cinema, that which aims to be a representation of a given reality, filming and/or narrating this reality without resorting to the interpretive fiction, that is, without the participation of interpreters. The documentary cinema needs reality to exist and has a vocation of "objectivity" and "truth" but, as it is well known, the boundaries between fiction and documentary are being more and more blurred. For example, for some time many historical documentaries resorted to fictionalization (reenactment) through interpreters or animation, but this did not happen at the time that we analyzed, allowing to narrow our field of study. In any case, despite its claim to "objectivity" we discard therefore one of the criteria traditionally accepted as the split of both genders, which attributed to documentary films less control over the final result than fictional movies. Although this statement has an important part of truth, there is no doubt that the choice of the theme, shots, narration or assembly are phases of making a documentary that the filmmaker has a strong control over, to the point of being able to substantially alter the object cinematographed, ending up being so little "objective" like in a fiction blockbuster¹⁴.

¹³ Among them we only include in our analysis *La ría de Bilbao* (1966) of Pedro Olea, critical film in this work, which was shot in 16mm to be screened on television. However, it was converted to 35mm to release it in the Contest of Bilbao, as we will remember. We will also make references to some amateur documentaries Bilbao, although we will not include them in the catalog.

¹⁴ See for example NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paídos, Barcelona, 1991; WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B, Madrid, 2004, pp. 42-63; PLANTINGA, Carl Redit, *Rhetoric and Representation in*

We specify the criteria that we have established about which movies we will analyze and which ones will not. First, we discuss only those films produced in Spain. However, we have made two exceptions with two titles of foreign films¹⁵, due to their heritage significance, as we will explain. Second, although our main object of study is the Bilbao metropolitan area, it should be noted that we will not only discuss those films that are shot exclusively in Bilbao, but also those documentaries that address the regional reality: such as Vizcaya and the Basque Country mainly. Our aim is to approach the role played by Bilbao in the Basque image, as we shall see, in most of the cases has resulted as a great absence. In this sense, it may seem paradoxical that we include the analysis of some films in which Bilbao does not appear, but his absence responds to a certain worldview of the Basques, which has strongly rooted inside and outside the Basque Country, between different social groups and politicians, and many locals were participants of this absence. However, those films whose theme overflows the regional level fall out of our study, even if they include some mention of Bilbao. On the one hand, if we had done it, the number of films to analyze would have increased exponentially; on the other hand, references to Bilbao are increasingly meager as we expand the topic (documentaries on Spain, etc.), making it a less interesting analysis and cataloging even more difficult. Luckily we have not had to go that far to have an idea of the role that is given to Bilbao in Spain as a whole through documentary films, since it already appears well reflected in many films that are analyzed.

Third, we will include the analysis of all nonfiction movies shot in Bilbao since the birth of cinema up to the twenties included, although the documentary films themselves were not invented until that decade. In the previous stages, the non-fiction movies were mainly reduced to the filming of views, news or simple documents. Incorporating advances in film language of fiction films to nonfiction, added to the aggregation of a plot sense to the latter, were the pillars on which documentary films were built, as we understand them today. For the post-1930 period, we will reduce our study to documentaries themselves, putting aside mere views or loose films, some of which have been preserved in film libraries. Nor will we deepen into the analysis of the newsreels, although we will briefly explain the main topics discussed by the “Reportajes

Nonfiction Film, Cambridge University Press, Cambridge, 1997; and BARNOUW, Erik, *El documental*, Gedisa, Barcelona, 1996.

¹⁵ “**Regatas en Bilbao**” (1902-1906), possibly realized by an English; and the French *Au Pays des Basques* (1930, Maurice Champreux).

Mezquíriz de última hora” (1935) and the NO-DO (1943-1981). Moreover, the image of the Basque Country through the NO-DO is the subject of the doctoral thesis Claudia Gómez García is currently undertaking, under the direction of Santiago de Pablo. Therefore, in order to avoid overlaps, we have decided not to address their study, which is susceptible to monographic analysis, allowing us to focus more deeply on documentaries.

In terms of formal questions, the titles of movies quoted throughout this paper will be typed in bold and italics: e.g. ***Puente del Arenal de Bilbao*** (1897). However, given the difficulty of investigating the early decades of cinema, many films made in Bilbao until the 1920s did not have a title or we do not know it. Therefore, we proceeded to quote attributed titles to these films in bold, italics and with quotation marks: “**Regatas en Bilbao**” (1902-1906). As it will be explained each time, these titles have been attributed, depending on each case by the film libraries, from the bibliography or by myself. Those films in which I do not address who put the title, it is because I have put it myself¹⁶.

Unfortunately, we have a very unequal knowledge of the movies that we will analyze, mainly because many of them have not been preserved, particularly those in the early decades of cinema. For example, only 15 of the 108 titles analyzed are preserved -using, when no other remedy, indirect sources- from 1897 to 1936. Fortunately, the vast majority of other films that are analyzed after the Civil War are preserved. However, we could not watch some preserved films, since the only existing copies of them are kept in the archives of films in their original form and have not yet been processed so they can be consulted by researchers. On the other hand, a few movies we could watch were not fully preserved, by loss of some part of the film or manipulation.

It does not help to the study of many documentaries that there are not any or there are very few additional sources. This problem is especially noticeable in the early decades of cinema, when all we know about most of the films is its title, shooting date and/or release date, hopefully even the author or the producer, but little more. Very few have additional sources of its content or overtly indicate what is pursued with those

¹⁶ In the cases where I do not expressly cite who the title is attributed to, it has been me who has done so lacking previous references.

movies. These shortages have forced us to often make an important interpretive work on the intent and meaning of many films before 1930. From this time the available sources increase, but still major shortages are found for many films.

Regarding the methodology, this research is indebted to three major historiographical trends, each related to the previous one. First, the historiographical approach since the sixties has provided a growing interest in the study of discourses and representations, rather than the facts. Or, it could be said, of the history of the image, but in this case we prefer to speak of representations not to confuse the study of images, in a purely visual sense. Second, since the seventies historians also began to include images (whether fixed or in motion) as a source of study, because until then practically only written documents were used as a historical source. Until then, many historians believed that images can only tell us what we already know from other sources, so many were treated as mere illustrations, to play them on their books without any comments or to illustrate the conclusions which the author had arrived. The possibilities of using images to study history are wide, as we will see¹⁷.

Thirdly, as a result of the above, our work owes everything to studies using films as a historical source. The historian's interest in films has been late. The first step was taken in 1947, the German sociologist Siegfried Kracauer, with his book *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* tried to show how Nazism or the "German soul" was implicit in the film production of the Weimar Republic. But it was not until the emergence of pioneering and prestigious historian Marc Ferro, when, in the framework of the third generation of the *Annales* School began addressed theoretical and methodological possibilities of approaching the history through films. Then many names came prominently, most notably Pierre Sorlin and Robert A. Rosenstone, and those who have joined many others in many countries, including Spain¹⁸. The

¹⁷ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 12-16.

¹⁸ Concurrently emerged in Great Britain and central European countries other historians (Anthony Aldgate, David Ellwood, Kastern Fledelius, Ken Short, Nicholas Pronay, Stephan Dolezel, Paul Smith) that consolidated the so-called *cinematic contextual history* (*historia contextual de cine*), which in recent decades has come to Spain with, among others, of the *Centre d'Investigacions Film-Histórica*, founded by José María Caparrós Lera, who had advanced students, such as Rafael de España Magí Crusells. In our country, also stood out Ángel Luis Hueso in the Universidad de Santiago; Emilio C. García Fernández, María Antonia Paz and Julio Montero in the Universidad Complutense, Gloria Camarero in the Universidad Carlos III or Santiago de Pablo in la Universidad del País Vasco. Also from other countries such as France, they have approached the Spanish history and cinema, pointing out among other teachers Nancy Berthier (La Sorbona) and Pilar Martínez-Vasseur (Nantes).

possibilities to use films as a documentary source have been confirmed by investigations and enjoying increasing acceptance, although it remains a field where much remains to be investigated. Moreover, although we here focus on documentary films, the approach to history through films goes far beyond non-fiction films, it may also use fiction films, because they are all good examples of society which created them and which was directed to.

But in what way can we use films as a historical source? This response is as rich as that offered by the study of images in general, with the added difficulty of interpreting the language of film. The interrelations between history and cinema are multiple and can be summarized in four major areas: cinema as a witness of history; film as a reflection of the society that produces and receives; films as a support to write history; and films as an agent of history¹⁹. All these approaches will be used in our study, each with varying intensity, depending on the nature of the film and additional sources at our disposal.

The cinema understood as a witness of history can be very helpful to know the reality being filmed, particularly when it comes to documentary filmmaking (although also the fiction movies) and the subject is contemporary to the making of the film. These films have a socio-anthropological value, which becomes more valuable as time passes, becoming an authentic historical document, because they witness a society at a given time, along with their way of life, feel, behave, dress, speak ... often these images correspond to the image provided by other sources, although, as Ferro points out, can be used as a “contraanálisis de la historia oficial”, because on many occasions lets us see acts and attitudes that official documentation has collected quite differently.

The relationship between cinema and society that produces and receives the films is an aspect studied among others by sociologist Pierre Sorlin, who states that films can tell a lot more about the societies that have made them and that have received them, than what the film shows explicitly. This exercise assumes that all film is part of a certain social and cultural creation, and we cannot understand it without understanding the person or the company that produced it. This requires a deep immersion in the

¹⁹ Analysis was based mainly on the work of FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 2000 (1^a ed. 1995); FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, París, 1975; SORLIN, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980 And ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

historical context in which the film and the specific circumstances surrounding the making of each film were forged. No film has an innocent language, and as much as they are often presented as objective or accurate reflection of reality (which occurs mainly in documentary films), all are inevitably marked by the creator. The interesting thing about this approach is that, often, the director of the film itself is not aware that he is indirectly conveying a particular approach or information. Of course, this information is veiled, so it must be discovered by the viewer or researcher, with answers that vary substantially, depending on the questions that are made to the film or even the reception context, since the film, as any cultural product, has its own life, long after its release. This opens vast perspectives from which the films can be interpreted. We therefore consider that movies are more connected to the people who have made them or they are directed to that to the reality that purport to represent. Therefore we pay special attention to this issue.

The film can also be an agent of history, ie, creator of events. These events are varied and can range from the making of the film itself, the awards or the impact of movies in society, which has certainly been remarkable throughout its history. Not by chance, knowing the enormous influence that the environment has on the public, private and public institutions or political parties very early showed a huge interest in controlling the media, so powerful, most particularly in military contexts.

Finally, cinema has also been considered as a new way of writing history, beyond the traditional written historiography. Almost since its inception cinema has been used as a further means to reconstruct past events, so more and more historians admit that the cinema should be accepted as a new way of writing history, in addition to oral and written methods. This also offers the historian a very interesting view on how the past is shown through film approach.

As we can see, the possibilities of studying films are wide. We just want to finish insisting on the idea that every film has value as a historical document. The film of fiction, documentary or propaganda materials are for the historian of the same nature. Marc Ferro said that “no creo que existan fronteras entre los distintos tipos de películas, por lo menos para el historiador que considera que los productos de la imaginación son tan historia como la historia”²⁰. Through the choice of topics, the tastes of the time, the

²⁰ FERRO, *Historia Contemporánea y Cine*, p. 65.

needs of production, writing ability, author lapses: there lies the true historical reality of these films, not in their representation of reality.

The sources that we have used for the realization of this research are primarily filmic, archival, hemerographic, literary, artistic and oral. As we have advanced above, the sources we have depending on the movies and the times analyzed are very irregular, which also leads to an uneven capacity of analysis. Until 1930 we have very few sources of the vast majority of documentary analyzed, in addition to the fact that many of these films are not preserved. Since that time the number of sources increases significantly, although there still are important gaps. Of course, the films themselves, as they have been preserved, have been the main source of our study. The main film archives consulted to locate these films have been the Spanish Film Archive and the Basque Film Archive, where we have watched the bulk of the films analyzed. Both film archives also have their libraries, movies and newspaper dossiers. We also performed screenings at the Cinémathèque Française and the Film Archive of the University of California Los Angeles (UCLA). Fortunately, technology allows researching on-line, thanks to the fact that some movie producers have uploaded a lot of materials on the Internet, as in the case of Pathé Gaumont Archives newsreels, the Institute Luce Historical Archive and British Pathé. Although the films viewed in these files are foreign, and therefore outside of our direct object of study, we have provided valuable additional information on the issues that were most interesting to the cinematographic, almost always consistent with the news and local newsreels analyzed.

The newspaper sources have also been fundamental throughout all the work, although we clearly distinguish two periods, regarding the quantity and quality of information provided. Between 1897 and 1930 the newspaper sources have been the main source we have used to develop a catalog of analyzed films, it is a time in which movies barely survive. Unfortunately, the information that the press gives us is very precarious. In almost all cases these sources are limited to quoting the title of the movie with its date of shooting and/or release date, sometimes the author or producer also appears and rarely does any vague mention of the impact it had with the public. These are the few sources we have to know the content and ultimate meaning of many documentaries of this period. These few references are mainly due to the meager importance and quality of these films at that time, as most films were used as complements. Because of this, many times these films were not even announced by the

title, appearing instead with the generic title "news", so many films are not reflected in the press, preventing the accurate cataloging of all films shot in that period. From 1930 press references increase, especially including documentary films reviews, serving us in this case especially to know the impact these films had in the audience, but also help us better understand the content which are not retained.

Since it is impossible to conduct a thorough emptying of the newspapers cited for such a broad chronological period, and that references to the documentaries made in Bilbao are certainly rare, we have chosen to be selective in dates. That is, we have conducted a thorough emptying of those days, weeks, months or years that were likely to provide more information. Fortunately, some digital libraries have included word search (*Liburuklik*, *ABC*, *La Vanguardia*, the Ministry of Culture, among others), which allowed us to locate some news that we would have been impossible to find by traditional means. However *Liburuklik* where are gathered most of the local newspapers that interested us, practically has only uploaded newspapers until the Civil War and word search needs to be improved, so that searches on this website have not been as useful as expected.

We consulted a wide range of newspapers and magazines from local, regional or state level, some international, both of general information and film. With regard to the press and general magazines, we have consulted especially at a local level, such as *El Noticiero Bilbaíno*, *El Nervión*, *La Gaceta del Norte*, *El Liberal*, *Euzkadi*, *Hierro*, *El Correo Español*, *Deia* and *Egin*. We have also consulted other newspapers, though the references to documentaries made in Bilbao are much rarer. The film magazines often provide less information than the local daily press, for three reasons. Most of them are at state level and to a lesser extent, regional, and focus primarily on the best-known fiction films, while documentaries (at a local level) seem to have been ostracized. Fortunately, the creation in Bilbao in 1959 of the Iberoamerican and Philippine Documentary Film Competition (Zinebi now) and projection of a significant number of films about Bilbao made many film magazines realize of these projections, including their own publication Competition, the *Miqueldi* magazine.

We have also examined a significant number of public and private archives. In them we have localized documentation mainly on two issues: the promotion of documentaries by some public and private institutions, and records of censorship of

Franco. The main archives consulted were at a provincial level and major urban centers in the metropolitan area of Bilbao. Of these, the ones that have provided us with more information have been the Provincial Historical Archive of Vizcaya and the Municipal Archives of Bilbao, thanks to its excellent cataloging that enabled us to achieve very interesting findings on the relationship of the council and the city of Bilbao funding for some documentaries. However, we have found virtually nothing in the other metropolitan municipal archives and consulted in the Provincial Historic. Another center of crucial importance has been the General Administration Archive, where records are kept of Franco censorship: there you can take the pulse of the view that the censors had of the films analyzed, and we have been provided additional information we did not know of quite a few films.

Following this research we have finished visiting a number of files than we had expected at the beginning of this investigation and we will explain what moved us to consult. We highlight the Municipal Archives of San Sebastián, the foral archives of Alava, Guipúzcoa and Navarre, the National Historical Archive, the Municipal Archives of Seville and the Basque Music Archive ERESBIL.

We have also consulted literary and artistic sources to contemporary films made, and even before the arrival of cinema in Bilbao that allow us to compare the image shown in documentaries with visual and abstract image they had of Bilbao. It is not a systematic comparative study of these sources, but we use them as examples of the similarities and differences between the cinematic image of Bilbao and the overall image people had of it, manifested through various media.

Finally, we had the pleasure of having the testimony of some of the documentary film producers in Bilbao, or witnesses except for some periods analyzed, which have been vital to know the purpose and meaning of certain films. In addition to their memories, we have also provided many additional sources about their production.

As for the structure of the thesis, chapters are organized on a strictly chronological order, while its sections are organized by topic. The chapters coincide with the main periods of political history of contemporary Spain: Restoration, dictatorship of Primo de Rivera, Second Republic, Civil War, first autarkic Franquism, second developmental Franco, and transition and democracy. We have only subdivided in two chapters the second developmental Franco because the number of films of this period is too large.

We opted for the classic division, as these periods coincide with changes in the history of cinema, but also in these periods a lot of social, economic, cultural and spatial-urban at a state level, regional and local political transformations operate, that ultimately affect the film image of Bilbao and its metropolitan area.

All chapters are subdivided into several sections. The first section of each chapter is relative to the historical context in which we will focus on the main historical and film changes that operated at global, national, regional and local level, which would put the reader in many of the circumstances of certain documentary films and, ultimately conditioned the creation of a cinematic image of Bilbao. In the remaining sections of each chapter we make the description and analysis of the documentary under study, using the methodology and objectives. The thematic unity of each item will vary depending on the historical circumstances of each period and the number and interest of the films made in it. So, at some stages, which films have hardly been made, as in the early years of cinema, we choose a chronological approach. In the majority of cases we opted for the criterion of production, because they are made by the same producer, made with the same political/propaganda, advertising, artistic or personal purpose. However, some films, for its historical importance or for what they have brought to our research, have occupied an entire section or a substantial part. In the second part of the thesis we included, distributed in seven chapters, many texts that supported and helped us in this work.

Finally, in the conclusions we intend to sum up all the research, confronting chronologically, diachronically and thematically, the image of Bilbao that various documentary films have offered, with their similarities and differences of all kinds. However, as we go along through this work, we will realize a constant work of comparison with other films, and drawing some preliminary conclusions, which will serve to make the final section.

To finish this introduction I would like to express my sincere thanks to all those individuals and institutions that directly or indirectly have helped to shape this research. I owe them everything good this work can have. First and foremost I must admit my full gratitude to Santiago de Pablo, my director, that since the last years of degree trusted me, allowing me to follow the academic path that has brought me here. To him I owe largely the choice of this thesis topic, but also his high availability and academic

and moral support as well as the transfer of some issues and study sources. I will never be grateful enough. With him, I appreciate the support of the research group “El nacionalismo vasco en perspectiva comparada”, directed by De Pablo, and the Department of Contemporary History at the UPV/EHU, and particularly to José Luis de la Granja, Ludger Mees, Jesús Casquete Coro Rubio, Mikel Aizpuru, Josetxo Urrutikoetxea, David Mota, Virginia López de Maturana and Sara Hidalgo.

Undoubtedly, this work would not have been possible had it not received funding from the UPV/EHU, through various aid and the predoctoral scholarship. But neither it would have been possible without the slow and silent work they do every day libraries, archives and consulted film libraries that by cataloging and digitizing their collections, I have been enabled to quickly and easily find the location of a large number of sources, I would not have otherwise been able to locate. No false modesty is to say that this work is just the tip of an iceberg that is held only by the hidden work of a large number of public and private institutions and individuals who work in them. This should make us think about the importance of accompanying funding of research projects with other policies that will equip all the great infrastructure that our cultural heritage is deposited upon and which our research depends on.

I have a particular debt with the Spanish Film Archive, where I have spent long hours for months watching movies and consulting its library, under the great kindness of Trinidad del Rio, Ramon Lobo and Marga Rubio; the Basque Film Archive and all its equipment, its director Joxean Fernandez and its former director Peio Aldazabal, as Ion López, Maider Zendoia, Mari Carmen Ausan, Maria Lopetegui and Jone Mendikute; The Regional Historical Archive of Bizkaia, particularly technical Felipe Pozuelo and José Manuel Cifuentes; the Municipal Archives of Bilbao, and their archivists Itziar Goikolea and Lourdes Ortega; the Zinebi, which have kindly given me access to private hemerographical and film archives, and the always enriching conversations with Ernesto del Rio and Luis Eguiraun on cinema in Bilbao and the Basque Country that have opened perspectives of research, also giving me many contacts for interviews; the Center for Basque Studies at the University of Nevada, Reno, where I stayed as a researcher in 2014, where I had the opportunity to meet both teachers Joseba Zulaika and Xabier Irujo, and their doctoral students and other researchers, who, like me - were there visiting, and I've learned a lot from; and finally the UCLA Film Archive and its archivist Mark Quigley.

During the course of this work I have done several interviews with various directors of the films made in Bilbao, or some exceptional witnesses of the same, or researchers of Basque cinema (Juan B. Heinink and Alberto López Echevarrieta, among others), which have provided valuable sources and research perspectives without which certain chapters of the thesis could not have been completed. Thank you very much to all of them for having shared their time with me.

I could not forget in this list other very special people like Aritz, Beñat Iker, and Gregorio, and my parents, Marisa and Iñaki, whose help has been qualitatively very different but essential in recent years. I cannot mention all the people I should thank, but they know who they are, and the part of this work that corresponds to them and the debt of gratitude that I have with them. Without their collaboration, the result of this research would have been very different.

CAPÍTULO I

ENTRE LAS VISTAS Y LAS ACTUALIDADES (1897-1919)

1.1. Una comarca industrial sin industria cinematográfica

¿Cómo era el Bilbao que vio llegar a los primeros operadores cinematográficos? Para comprender la historia contemporánea de Bilbao y su comarca es imprescindible partir del radical cambio que experimentó en el último cuarto del siglo XIX. Durante esos años se configuraron las principales características que definen hasta nuestros días la metrópoli de Bilbao, tanto en su disposición interna como en su posición en el mapa regional, estatal e internacional. Este hecho vino de la mano del espectacular proceso de industrialización que vivió la comarca entre 1876 y 1901 y que tuvo profundas consecuencias demográficas, urbanas y políticas. Entre estos cambios cabe destacar la configuración misma de la metrópoli de la ría de Bilbao, que desde esta ciudad hasta El Abra (la parte exterior de la ría de Bilbao) funcionó como una unidad, si bien con usos del suelo claramente diferenciados en lo económico, social y cultural.

Desde su fundación en 1300, Bilbao se fue convirtiendo paulatinamente en una próspera, si bien pequeña, villa comercial, fundamentalmente gracias a los privilegios sobre el comercio concedidos en la Carta Puebla. A mediados del siglo XIX arribaron a Bilbao las primeras muestras de la revolución industrial y de los transportes gracias a la fundación de sus primeros altos hornos (1843 y 1854) y a la construcción del ferrocarril que unía a Bilbao con Madrid (1864).

Pese a estos primeros y e importantes pasos, no fue hasta pasada la Segunda Guerra Carlista (1872-1876) cuando se dieron las condiciones propicias para el despegue industrial. Varios factores ayudaron a ello. En primer lugar, la propia tradición de la comarca en el sector secundario (ferrerías) y terciario (comercio marítimo), así como la existencia de una burguesía comercial experimentada, con capitales e iniciativa. Asimismo, el triunfo de la revolución liberal en España y el País Vasco (1833-1876) y el fin del orden foral vasco, que concluyó con la ley del 21 de julio de 1876, trajo consigo la consiguiente liberalización de los factores de producción de tierra, trabajo y

propiedad. En tercer lugar, la supresión de los fueros en 1876-1877 vino seguida de la concesión de los Concierdos Económicos para las provincias vascas en 1878, que dotó a las Diputaciones de una amplia autonomía administrativa y fiscal, permitiéndoles fijar y recaudar la mayor parte de los impuestos, dando solo un cupo al Estado. La Diputación de Vizcaya, que comenzó a recaudar una ingente cantidad de dinero gracias al ferrocarril minero de Triano (construido por la Diputación en 1865), decidió no gravar apenas la actividad mercantil e industrial, lo que favoreció la inversión local y extranjera. Por último, el fin del sexenio revolucionario (1868-1874) y de la última Guerra Carlista, así como la instauración de la Restauración canovista en 1876, dieron paso a una larga etapa de estabilidad política. Este contexto estimuló las inversiones empresariales, dando lugar a un proceso de modernización de todo el país, si bien desequilibrado, en el que las ciudades fueron las auténticas protagonistas y que contaba únicamente con dos regiones industriales, Cataluña y el País Vasco²¹. Todo ello sin olvidarnos del favorable contexto internacional de la *Belle Époque* (1871-1914), de paz entre las grandes potencias y de enorme crecimiento económico y técnico, favorecido por la fe en la ciencia y en el progreso, de los que se decía debían de reportar crecientes beneficios a toda la humanidad. Esta mentalidad muy pronto calaría también en la sociedad bilbaína.

De hecho, fue el favorable contexto económico-tecnológico-político internacional el factor detonante de la formidable industrialización vizcaína. La invención del convertidor Bessemer en 1855 permitió producir enormes cantidades de hierro colado a precios muy competitivos, pero para ello se requería un hierro no fosfórico, que en Europa sólo se localizaba en Suecia, Grecia y Vizcaya. Además, estas últimas minas -situadas en la cuenca minera del Somorrostro- presentaban una ventaja en comparación con el resto, debido a que su mineral era de fácil extracción y exportación, ya que se encontraba a cielo abierto y cerca del mar. Gracias a esto, muchos capitalistas extranjeros (particularmente ingleses) comenzaron a invertir grandes cantidades de capital en Vizcaya con el fin de explotar el hierro de esta provincia y exportarlo para alimentar los altos hornos de sus respectivos países.

²¹ ALONSO OLEA, Eduardo J., *El Concierto Económico (1878-1937): orígenes y formación de un derecho histórico*, Instituto Vasco de Administración Pública-Herri Arduralaritzaren Euskal Erkundea, Oñati, 1995, pp. 14, 80 y 398-399; y MONTERO, Manuel, *La construcción del País Vasco contemporáneo*, Txertoa, San Sebastián 1993.

Las ingentes exportaciones mineras fueron la punta de lanza de un crecimiento económico espectacular en el último cuarto del siglo XIX. Con el tiempo, la economía industrial vizcaína se fue diversificando. El arancel proteccionista de 1891 permitió la proliferación de industrias de transformación, sobre todo siderometalúrgicas, pero también químicas, papeleras, eléctricas o astilleros. Para 1901 Bilbao era el mayor productor de hierro y acero de España y la mitad de la flota nacional tenía matrícula de Bilbao. El enorme capital acumulado por la actividad minero-industrial permitió la creación de un importante sector bancario que convirtió a Bilbao en el segundo centro financiero de la península. Algunos de estos capitales fueron aprovechados para invertir fuera de Bilbao, como en otras minas españolas o en la fundación de bodegas en La Rioja. Se crearon estratégicas infraestructuras, con un importante efecto multiplicador sobre la economía bilbaína en general y el sector exportador en particular. Así sucedió con la construcción del puerto interior y exterior de la ría de Bilbao o de numerosos tranvías y ferrocarriles que desde Bilbao se desplegaban por las dos márgenes de la ría, hacia otras partes de Vizcaya y a las provincias limítrofes. Para 1901 se considera finalizado el proceso de industrialización de la comarca, pasando a una fase de consolidación, para volver a conocer pronto otra excepcional coyuntura expansiva durante la Gran Guerra.

Bilbao pasó de ser una ciudad secundaria en la jerarquía urbana a convertirse súbitamente para el año 1900 en la tercera ciudad española, solo detrás de Madrid y Barcelona. Los empresarios bilbaínos se convirtieron en un influyente grupo de presión, particularmente gracias a la Liga Vizcaína de Productores (1894), que consiguió políticas económicas ventajosas para la industria vizcaína, habitualmente mediante el proteccionismo económico. Todo ello convirtió a Bilbao y al País Vasco en el puntal de la industria siderometalúrgica en España, aunque la excesiva protección acabaría por hacerla poco competitiva a largo plazo.

Este espectacular crecimiento atrajo a una inmensa cantidad de inmigrantes, convertidos en el principal factor de crecimiento demográfico de la comarca. Algunos de los recién llegados eran técnicos o empresarios que venían de Madrid, Barcelona, el Reino Unido, Francia o Bélgica. Sin embargo el grueso lo constituyeron los numerosos trabajadores no cualificados que llegaban del mundo rural vizcaíno y de las provincias cercanas, sobre todo de Castilla la Vieja, a trabajar en las minas, las fábricas o el puerto.

Al mismo tiempo, se fue produciendo una progresiva segregación socio-espacial a lo largo de la ría de Bilbao, que quedó dividida en tres o cuatro grandes zonas: Bilbao, la zona minera, la zona media industrial de la ría y El Abra. Bilbao era el centro administrativo, de transportes y comunicaciones, principal núcleo de población y servicios de la comarca. En su interior se podían distinguir el Casco Viejo (el centro histórico), el ensanche burgués (que fue diseñado por y para la burguesía, con precios de la vivienda inasumibles para la mayor parte de la población) y los suburbios (donde se agolpaba la población menos pudiente, particularmente los obreros inmigrantes, muchas veces en viviendas autoconstruidas). Por su parte, la zona minera y la zona media industrial de la ría se caracterizaron por un rapidísimo crecimiento demográfico, gracias a la inmigración no especializada, que trabajaba como mano de obra barata en la zona minera y en las fábricas de Sestao y Baracaldo. Esta población se hacinó en barrios autoconstruidos, sin planificación urbana y donde el equipamiento y los servicios sociales eran muy escasos. Por último, estaba la zona de El Abra, bien planificada, básicamente residencial y orientada al ocio burgués. A medida que el resto de la comarca sufría los problemas de la hacinación obrera, de la contaminación de la industria y crecía la conflictividad social, la gran burguesía fue desplazándose a Guecho, que se convirtió para ellos en un auténtico *refugio*. La ría se convirtió desde este momento en un símbolo también de la separación entre dos mundos, la margen derecha mayoritariamente de residencia y ocio burgueses y la margen izquierda mayoritariamente obrera e industrial²².

La rápida industrialización generó nuevos problemas económicos, sociales y culturales, que derivaron una fuerte polarización social y que acabaron conformando en torno al cambio de siglo un nuevo y crecientemente complejo tablero político en el que

²² GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao. Volumen I. Modernización y mestizaje de la ciudad industrial*, Fundación BBVA, Bilbao, 2001; GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao. II. Las nuevas ciudades: territorio e infraestructuras*, Bilbao, Fundación BBVA, 2001; GARCÍA MERINO, Luis Vicente, *La formación de una ciudad industrial: el despegue urbano de Bilbao*, Oñati, Instituto Vasco de Administración Pública, 1987; GARCÍA MERINO, Luis Vicente, “La consolidación de Bilbao como ciudad industrial”, en GARCÍA DELGADO, José Luis, (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1992, pp. 97-128; MONTERO, Manuel, *La californiana del Hierro. Las minas y la modernización económica y social de Vizcaya*, Beta, Bilbao, 2005 (1ª ed. 1995); y MONTERO, Manuel, *La modernización capitalista: ciclos económicos y desarrollo empresarial de Vizcaya entre 1891 y 1936 a través de la Bolsa de Bilbao*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2006, p. 176.

predominaron tres grandes familias políticas: el liberalismo (que se hizo conservador), el socialismo y el nacionalismo vasco. Nació así uno de los hechos más característicos del Bilbao de la era Contemporánea, su pluralismo político. Este proceso de triangulación política se extendió al resto de Vizcaya en 1917 y al País Vasco durante la II República²³. La industrialización en Bilbao

Las raíces del liberalismo bilbaíno tienen su origen en el carácter mercantil de la villa preindustrial, que adquirió una fuerte identidad propia en el siglo XIX, como consecuencia de haber resistido exitosamente los diferentes sitios carlistas. El liberalismo en Bilbao, “tanto más que un cuerpo doctrinal, que un programa definido, que unas ideas concretas, era un vago sentimiento de civismo y de tolerancia y flexibilidad políticas”²⁴. Por ello, tanto monárquicos como republicanos, pese a sus diferencias respecto a la forma de gobierno, conformaban este grupo de *liberales* que, en la medida que fue asentando su poder económico, político e institucional en la comarca y en la Diputación a lo largo de la Restauración, se fue haciendo cada vez más oligárquico y conservador, alejándose de sus posiciones iniciales. A este grupo pertenecían la mayor parte de los empresarios promotores del despegue industrial, que fue posible gracias a la protección arancelaria que ellos mismos reclamaron del Estado a través de grupos de presión. Esto llevó a muchos a defender políticas abiertamente españolistas compatibles con un vasquismo regionalista que abogaba por la defensa de los Conciertos Económicos. Su poder económico, político y social se mantuvo sin apenas cambios hasta la Guerra Civil, aunque en esta última etapa estuviera ya claramente escorado a la derecha y fuera aliado de sus antiguos enemigos, los carlistas²⁵.

²³ FUSI, Juan Pablo, *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. 21-24.

²⁴ FUSI, *El País Vasco*, p. 148.

²⁵ No obstante, no puede pensarse en una identificación *automática* entre este grupo social y el monarquismo liberal-conservador. Hubo excepciones entre los grandes industriales, como el republicano Horacio Echevarrieta y el nacionalista vasco Ramón de la Sota. ALLENDE PORTILLO, Fermín, *Los empresarios vizcaínos como grupo de presión: sus logros y fracasos (1886-1975)*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Deusto, Bilbao, 1994; ARANA PÉREZ, Ignacio, *La Liga Vizcaína de Productores y la política económica de la Restauración, 1894-1914. Relaciones entre el empresariado y el poder político*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1988; TORRES VILLANUEVA, Eugenio, *Ramón de la Sota 1857-1936. Un empresario vasco*, LID, Madrid, 1998; DÍAZ MORLÁN, Pablo, *Los Ybarra. Una dinastía de empresarios (1801-2001)*, Marcial Pons, Madrid, 2002; ARANA PÉREZ, Ignacio de Loyola, *El monarquismo en Vizcaya durante la crisis del reinado de Alfonso XIII (1917-1831)*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1982, pp. 17-18; BEASCOECHEA GANGOITI, José María, *Propiedad, burguesía y territorio: la conformación urbana de Getxo en la Ría de Bilbao (1850-1900)*, Universidad del País Vasco, Leioa, 2007.

La masiva concentración de obreros (sobre todo inmigrantes castellanos); las duras condiciones laborales y de vida de estos, particularmente de los trabajadores de la zona minera (la de más mortalidad de Vizcaya); y la casi nula asistencia social en estas áreas fueron determinantes para que en 1886 se fundara la primera agrupación del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en el País Vasco. Promovida por el líder socialista e inmigrante toledano Facundo Perezagua, Vizcaya se convirtió en uno de los focos de movilización obrera más importantes de España. Fueron los mineros los que protagonizaron la mayor parte de las huelgas entre 1890 y 1912/1914, un largo período conocido como la “etapa militante” o la “guerra sin cuartel” del obrerismo vizcaíno. En 1890 se produjo la primera gran huelga, que acabó con una victoria para los obreros, gracias a un laudo militar. En 1910 Indalecio Prieto se puso al frente del PSOE en Vizcaya, los socialistas abandonaron la acción directa para moderar sus posturas y, con el apoyo de los republicanos, fueron haciéndose con numerosas concejalías en los municipios de la comarca²⁶.

Como reacción a todos estos procesos de cambio surgió también en Bilbao el nacionalismo vasco en 1895, con la fundación del Partido Nacionalista Vasco (PNV) por Sabino Arana. Este interpretó la masiva inmigración no vasca, que alimentó de mano de obra a la industrialización vizcaína, como una auténtica *invasión*. Además, la abolición foral de 1876-1877, tras la Segunda Guerra Carlista, hicieron nacer en muchos vascos un sentimiento de frustración y de pérdida de *lo vasco*. Esto se entiende también por el retroceso de la cultura autóctona vasca, y particularmente del euskera, que como contrapeso había dado lugar a una literatura e historiografía romántica, que idealizaba la supuesta Arcadia rural vasca, que habría desaparecido para siempre. A partir de estos elementos, Sabino Arana canalizó el sentimiento de reivindicación foral, de carácter regionalista, que estaba presente en buena parte de la sociedad vasca decimonónica, hacia un independentismo radicalmente antiespañol. Su lema, *JEL (Jaun-Goikua eta Lagi-Zarra, Dios y Ley Vieja)* sintetizaba la doctrina político-religiosa de Arana, por lo que sus seguidores fueron llamados *jelkides* o *jeltzales*. Pese a la paulatina moderación política del PNV en la práctica (iniciada ya durante los últimos años de vida de su

²⁶ MIRALLES, Ricardo, “El socialismo vasco”, en y GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (2ª ed.), pp. 227-232; OLÁBARRI, Ignacio, *Relaciones laborales en Vizcaya (1890-1936)*, Leopoldo Zugaza, Durango, 1978; PÉREZ CASTROVIEJO, Pedro, *Clase obrera y niveles de vida en las primeras fases de la industrialización vizcaína*, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1992; CASTELLS ARTECHE, Luis, *Los trabajadores en el País Vasco (1876-1923)*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

fundador hasta su temprana muerte en 1903), los principios aranistas del partido continuaron inmutables hasta los años treinta²⁷.

Durante este período se conformó también la praxis y concepción metropolitana de la ría de Bilbao. Ello fue resultado fundamentalmente de la construcción de la red de ferrocarriles y tranvías a ambos lados de la ría, que permitió el desplazamiento diario de miles de trabajadores, fundamentalmente de técnicos y dirigentes de las empresas. Pese a la segregación social y espacial, las constantes interrelaciones entre las diferentes partes de la comarca contribuyeron a conformar una imagen de unidad de ella, bajo el dominio indiscutible de Bilbao. De hecho, como dice García Merino, “las minas, las fábricas, el puerto, lo eran de Bilbao mucho más que de Vizcaya”, pese a que la mayoría se situaban fuera de sus límites jurisdiccionales. No cabe duda de que para 1914 “el conjunto de la Ría era una unidad espacial diferenciada del resto del Señorío en la percepción tanto de los residentes allí, como en la de los demás vizcaínos y en todo el resto de España o de los extranjeros”²⁸.

Mientras Bilbao experimentó su particular despegue industrial, los hermanos Lumière en Francia inventaron el cinematógrafo en 1895, con lo que por primera vez se pudo recoger y reproducir la imagen en movimiento. Durante sus primeros años de existencia, el cinematógrafo fue exhibido por toda Europa con gran éxito, por medio de operadores ambulantes que rodaron y exhibieron películas allá por donde pasaban. Se trataba de cintas muy cortas, de menos de un minuto de duración. Los temas elegidos eran principalmente *vistas* de los lugares más emblemáticos por los que pasaban, primando la captación del movimiento, principal novedad del invento y causa del enorme éxito que tuvo en sus orígenes. Muchas de estas primeras películas escogieron temas de la misma realidad, tal y como sucede con las dos primeras vistas de la historia del cine: *La salida de la fábrica Lumière de Lyon* y *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat*. De este modo, el cine comenzó siendo *documental*, aunque no pueda hablarse con rigor de filmes documentales hasta los años veinte, al faltar elementos clave como el montaje.

²⁷ RUBIO, Coro, *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003; CORCUERA ATIENZA, Javier, *La patria de los vascos. Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1903)*, Taurus, Madrid, 2001 (2ª ed.; primera de 1979); GRANJA, José Luis de la, “Sabino Arana”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 118-143.

²⁸ GARCÍA MERINO, *La formación de una ciudad industrial*, pp. 650-651.

Hasta abril de 1897 los hermanos Lumière monopolizaron su invento en toda Europa, mediante agentes de su empresa o representantes. Durante esta etapa muchos otros operadores comenzaron a copiar su invento, lo que llevó a los Lumière a comercializar sus cámaras, para copar el mercado, logrando que el formato de 35 mm. en el que ellos trabajaban se convirtiera en el predominante en la industria del cine, frente a otros creados por otras casas. Pese a este triunfo industrial, los Lumière abandonaron el rodaje de películas para centrarse en la venta de aparatos cinematográficos. La producción pronto fue copada por casas francesas, como la efímera de Méliès y sobre todo Gaumont y Pathé. Estas dos últimas se repartieron el 90% del mercado europeo y tuvieron mucha menor incidencia en Estados Unidos. Mientras se iba consolidando la industria de producción, la exhibición se fue especializando, pasando paulatinamente de proyectarse en teatros y salones de todo tipo, a hacerlo en salones cinematográficos. Junto a las vistas documentales, cada vez más largas y más articuladas, se introdujo la ficción, aunque durante algún tiempo no pudo desprenderse de la influencia del teatro²⁹.

La cercanía con Francia permitió que el cine se introdujera rápidamente en España, formándose en Barcelona la primera industria cinematográfica española, de la mano de Fructuoso Gelabert, considerado el padre de la cinematografía española. Gelabert comenzó a rodar películas en 1897, si bien aún de forma bastante artesanal. En 1902 contribuyó a crear la Empresa Diorama, que fue el germen de Films Barcelona (1906-1910), con la que realizó importantes proyectos. Con bastante menor fuerza, surgió en Valencia en 1905 la casa de Antonio Cuesta, que tuvo un gran éxito en la filmación de películas taurinas. Por el contrario, Madrid apenas tuvo presencia en la producción de filmes hasta 1923³⁰.

Por su parte en el País Vasco, si bien los primeros rodajes se realizaron de forma muy temprana, nunca llegó a asentarse en el mismo una industria del cine. Varios investigadores han llamado la atención sobre lo paradójico de que, en una región industrial y económicamente pujante como el País Vasco, no surgiera una industria

²⁹ PAZ REBOLLO, María Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio, *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 36-48. Entre otras muchas, una introducción al cine primitivo a nivel general en GRIEVESON y KRÄMER, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge, Londres, 2003.

³⁰ GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, “Los quince primeros años del cine en Cataluña”, *Artigrama*, nº 16, 2001, p. 60 (39-74); y MADRID, Juan Carlos de la (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Trea, Gijón, 1997.

cinematográfica de cierto calado. Como veremos, los intentos nunca fueron más allá de las artesanales y débiles producciones de los años veinte. Unsain opina que esta ausencia se debió a la debilidad de los núcleos urbanos vascos, mientras Zunzunegui destaca la negativa actitud inicial ante el cine de la intelectualidad vasca (principalmente eclesiástica), aunque no se trataron de factores exclusivos del País Vasco³¹.

1.2. Los primeros rodajes: El Arenal, la ría y la industria

Al igual que en el resto del mundo, fue un operador ambulante el encargado de realizar los primeros rodajes en Bilbao: *Puente del Arenal de Bilbao* y *Gigantes y Cabezudos de Bilbao* (1897), esta última posiblemente rodada también en El Arenal, por donde solían desfilan estas distracciones de feria. Ambas filmaciones fueron realizadas en el verano de aquel año por José María Obregón, un vallisoletano afincado en San Sebastián que trabajaba por cuenta propia³². Las rodó con una cámara Lumière, por lo que cada película no podría durar más de un minuto. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, responsables del hallazgo de los títulos de estas películas, sitúan su rodaje en el día de San Ignacio, el 31 de julio de ese año, basándose en el hecho de que una de ellas recoge una fiesta popular. Para llegar a esta conclusión, descartan otros festejos importantes de Bilbao, como el 2 de mayo y las fiestas patronales de agosto: la primera por tratarse de una fecha demasiado temprana para que Obregón adquiriera un aparato Lumière; y la segunda porque durante esas fechas Obregón se encontraba en San Sebastián, por lo que dudan que se desplazara a Bilbao únicamente a rodar dichos planos. Sin embargo, no se tiene constancia de su estreno hasta el 26 de septiembre en Logroño, quizás porque Obregón no disponía de medios para un rápido revelado del negativo en Bilbao, que le hubiera permitido exhibirla sobre la marcha en esta misma ciudad³³.

³¹ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 61-65; y UNSAIN, José María, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1985, p. 85.

³² LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude, *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros*, Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, Donostia-San Sebastián, 1998.

³³ *La Rioja*, 26/IX/1897, p. 2; LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean Claude, *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros. Antecedentes precinematográficos en Bilbao. Inicio y consolidación de las proyecciones en Bizkaia*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1998, pp. 193-194 y 267-270.

Ninguna de estas películas se conserva, aunque sus títulos revelan el gran interés por parte de Obregón en captar dos aspectos que fueron una constante en los orígenes del cine: en primer lugar, captar el movimiento, objetivo principal del invento, puesto que cada vista era un único plano, sin ningún tipo de montaje ni posibilidad de desplazar la cámara; y en segundo lugar, hacerlo en un lugar o acontecimiento típico o emblemático, que fuera fácilmente reconocible por el potencial espectador, que podía variar mucho en lo geográfico dado el carácter ambulante del espectáculo. De hecho, los primeros “tomadores de vistas” privilegiaron el rodaje de las zonas más bulliciosas y representativas, por lo que los centros de las ciudades se convirtieron en los primeros lugares filmados en la historia del cine. No importaba tanto la trascendencia de lo filmado, sino captar el movimiento en sí, así como –en ocasiones– representar en la pantalla un espacio que pudiera ser identificado, aunque nunca se hubiese visto³⁴.

El Arenal bilbaíno cumplía con creces estos requisitos. Esta plaza abierta y ajardinada, situada junto a la ría, en su margen derecha, se había convertido desde el siglo XVIII en el centro social y económico de la villa, desplazando paulatinamente al puente de San Antón y la Plaza Mayor (después Plaza Vieja, hoy desaparecida por la construcción del Mercado de la Ribera). Su centralidad se fue asentando desde mediados del siglo XVIII como lugar de sociabilidad. Mediado el siglo XIX, se convirtió en un importante centro económico y de comunicaciones, al construirse el puente de Isabel II (actual puente del Arenal), que conectaba Bilbao con el ferrocarril y con las amplias extensiones de la vecina anteiglesia de Abando. Esta última, como ya he señalado, fue anexionada a Bilbao durante la segunda mitad del XIX. Aquí se construyó el Ensanche y hacia esa zona se desplazaron las familias más pudientes y muchas instituciones públicas y privadas, que antes tenían sus sedes en el Casco Viejo. Además, la construcción del puente de Isabel II impedía la navegación de grandes buques a través de él, por lo que el muelle de la Plaza Vieja, antiguamente área de atraque de los veleros mercantes, perdió su carácter de puerto mercantil. Todo ello permitió a El Arenal convertirse en el nuevo centro de la vida económica y social de la villa.

En un momento en el que la palabra Bilbao se asociaba cada vez más con la *modernidad*, puede entenderse mejor si cabe la elección de Obregón de rodar en El Arenal, rechazando otros espacios urbanos que rompían con esa imagen moderna de

³⁴ BARBER, Stephen, RAFAEL, Jackson, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Gustavo Gili, Barcelona, S.L., 2006.

Bilbao, como podría ser el Casco Viejo. El Arenal se convirtió además en símbolo de la transición entre Abando, la orgullosa ciudad moderna que llevaba décadas creciendo más allá del Arenal, y el Casco Viejo, que estaba siendo progresivamente abandonando por personas, instituciones e, incluso, por el imaginario colectivo, como representante del Bilbao *auténtico*. Al igual que muchas ciudades que sufrieron una fuerte industrialización, Bilbao “se redefinió por medio de lo nuevo, pero también a través de sus olvidos”³⁵. A la adopción de las nuevas formas económicas, sociales y políticas asociadas a la revolución industrial y al liberalismo, se sumó la creciente implantación de la arquitectura moderna. Muchas veces esto se hizo a costa de la ciudad antigua, a la que se le despojaron de muchos de los edificios más emblemáticos, que habían sido su seña de identidad en época preindustrial, como el antiguo Consistorio, el edificio del Consulado, las casas-torre o el viejo puente de San Antón, que fue sustituido por otro adaptado al tráfico moderno, construido a escasos metros³⁶. Algunos intelectuales bilbaínos, como los escritores Miguel de Unamuno o Antonio Trueba (este último oriundo de Galdames), se mostraron muy críticos con este proceso, aunque sus quejas cayeron en saco roto frente al imparable empuje de la *modernidad*³⁷.

Al ser el cine un medio moderno de plasmación de imágenes, resulta aún más lógico que tratara de reflejar desde sus orígenes la emergente sociedad de masas³⁸. Pero, aunque en esta época todavía no puede hablarse del cine como un arte, este cambio de la imagen visual de Bilbao se puede observar también en artes visuales con una larga historia detrás, como la pintura. Baste recordar los principales grabados de la villa de época preindustrial, entre los que se encuentra el famoso dibujo de Franz Hogenberg de 1575, publicado en el *Civitates Orbis Terrarum*, que representaba la ciudad vista desde el monte Miravilla (actual Miribilla). Desde este monte, tal y como refleja su etimología, era posible observar prácticamente todos los elementos más importantes de la villa, situados alrededor de la Plaza Mayor. Ahí se situaron en el Antiguo Régimen

³⁵ DÍEZ PATON, Eva, “Todos llevamos una ciudad dentro”. Espacios perdidos y evocados en el Bilbao finisecular”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 22, 2011, pp. 135-145 (p. 135).

³⁶ *Una visita a la villa de Bilbao. Guía del viajero*, Tipográfica Vda. de Delmas, Bilbao, 1895; pp. 5-6; TRUEBA, Antonio de, “El puente de San Antón”, *El Noticiero Bilbaíno*, 23/VI/1880, p. 2.

³⁷ TRUEBA, Antonio de, “Bilbao. Sinopsis histórica de esta noble, invicta y benemérita villa desde su fundación hasta el año 1878”, *La Revista de España*, 1878; p. 422; UNAMUNO Y JUGO, Miguel de, “La casa-torre de los Zurbarán”, en UNAMUNO Y JUGO, Miguel de, *Obras Completas, tomo VI*, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 2004; p. 155.

³⁸ No es casual que buena parte de las primeras vistas de los Lumière tuvieran como tema la salida de obreros de una fábrica, la llegada de un ferrocarril, la vitalidad de un puerto, etc.

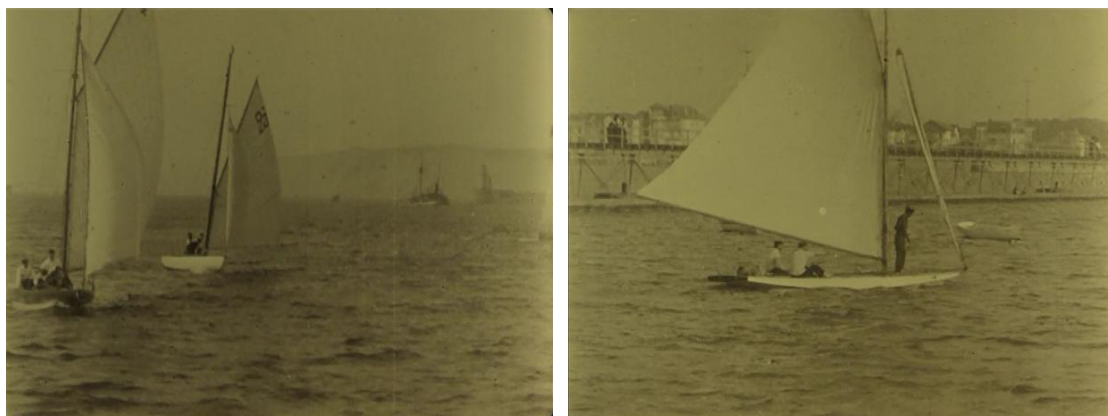
las principales infraestructuras de comunicación (el muelle y el puente de San Antón), las instituciones económicas, políticas y religiosas de la localidad, representadas por el Consulado, el Ayuntamiento y la Iglesia de San Antón, y las casas-torre de las familias más notables de la villa, que daban a la Plaza Mayor³⁹.

Con la llegada de la industrialización, esos espacios comenzaron a ser abandonados por la vida y las instituciones públicas y privadas, para privilegiar los nuevos espacios asociados a la modernidad, como el Arenal, o la formidable potencia industrial que estaba surgiendo en la parte baja de la ría. Como veremos más adelante, tanto la pintura como el cine abandonarían también Miravilla como “mirador” de la ciudad, en favor de otros lugares situados aguas abajo, desde los que era más fácil contemplar los espacios que se identificaban con el moderno Bilbao, es decir, las modernas infraestructuras portuarias, los Altos Hornos o –tímidamente– el Puente de Vizcaya, popularmente conocido como el Puente Colgante.

Pese a no conservarse, por sus títulos parece que estas primeras vistas dieron una visión de Bilbao similar a la que el cine primitivo dio de otras ciudades españolas y europeas. Además, aunque esos primeros rodajes en Bilbao fueron bastante precoces en el contexto español, ello no se tradujo en una continuidad en la producción, que en parte faltará durante mucho tiempo, debido a la inexistencia en el País Vasco de una industria cinematográfica. De hecho, en los siguientes quince años sólo tenemos constancia del rodaje de unas pocas imágenes. La primera de ellas es una película rodada en algún momento entre 1902 y 1906 con el título atribuido de “**Regatas en Bilbao**”. La cinta fue descubierta cuando la Fílmoteca Española compró una colección de películas que pertenecieron a Antonino Sagarmínaga (1846-1924), un empresario bilbaíno que adquirió numerosos filmes para ser exhibidos en la Sociedad “El Sitio” de Bilbao, de la que era miembro. Los investigadores de esta película (de nuevo Letamendi y Seguin) consideran que, a juzgar por su formato, fue realizada por un aparato Edison, un kinetógrafo, por lo quizás se trate de una película rodada por una compañía inglesa. Aunque, por ser posiblemente extranjera, se escapa en principio de nuestro objeto de estudio, la incluimos por tratarse del primer testimonio gráfico conservado de la ría de Bilbao y porque su contenido es muy sintomático de los métodos de filmación y de los

³⁹ VIAR, Javier, “Visiones plásticas del Bilbao de los viajeros. Siglos XVI-XX”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 14, 2003, pp. 13-37; VIAR, Javier, *Bilbao en el arte. Volumen 1: del siglo XVI a 1875*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2000.

temas escogidos para rodar en aquellos primeros años del cine, prácticamente extrapolables a la amplia lista de películas que analizaremos para esta etapa.



“Regatas en Bilbao” en el Abra. A la derecha, un balandro pasando junto al muelle de Hierro de Portugaleta.

La película dura un minuto 51 segundos, sin ningún intertítulo o texto explicativo que acompañe a las imágenes. Fue rodada en El Abra, junto al muelle de Hierro de Portugaleta, y a lo lejos también puede observarse Las Arenas, los contradiques de Santurce y Algorta, así como el Puente Colgante un símbolo convertido en un motivo recurrente del cine sobre la ría, tal y como iremos viendo. A lo largo de doce planos, recoge los momentos en los que los balandros y algunos espectadores, todos ellos de origen burgués, subidos en lanchas, pasan por delante de la cámara. Se trataba de un evento organizado por el exclusivo Club Marítimo de El Abra, que tenía su sede en Guecho y al que pertenecía la gran burguesía vizcaína. Por ello se sabe que este rodaje tuvo que efectuarse a partir de 1902, año que comenzaron a organizarse dichas regatas. Su fecha límite sería 1906, cuando Sagarmínaga cesó de adquirir películas para su colección⁴⁰.

Desconocemos por completo las circunstancias que rodearon a esta filmación, pero sí interesa subrayar el hecho de que esta película se relaciona con muchas otras de las primeras décadas del cine, en las que se primaron temas banales que no provocaran conflicto, y que por su espectacularidad (en este caso, el poder ver unos balandros

⁴⁰ BLOT-WELLENS, Camille, *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao*, Filmoteca Española, Madrid, 2011, pp. 115-116 y 161; LETAMENDI, *Los orígenes del cine en Bizkaia*, pp. 239-249. Véase *Club Marítimo del Abra, 1902-1952*, Bilbao, Gráficas Norte, 1952 y ALONSO OLEA, Eduardo: *Historia del Club RCMA-RSC: Real Club Marítimo del Abra-Real Sporting Club: 1898-2002*, Bilbao, RCMA-RSC, 2002.

navegando en el mar⁴¹) pudieran gustar a un público amplio. Por otro lado, la mayoría de las filmaciones de esta época están relacionados con las actividades burguesas, tanto en clave deportiva, social y económica como con personalidades públicas (por ejemplo, los Reyes), estando menos presentes las cuestiones directamente políticas. No se entiende este hecho sin comprender en primer lugar el predominio cultural de la burguesía desde la revolución liberal y por la carestía del medio cinematográfico en las primeras décadas, que limitaba su uso casi exclusivamente a las capas más altas de la sociedad. Podría objetarse que el cine fue desde muy pronto un medio de comunicación interclasista y marcadamente popular, pero estos espectadores preferían ver en la pantalla escenas de un mundo del que ellos nunca podrían disfrutar, como sucede en este caso con las regatas, un deporte propio de las clases sociales altas.

Durante esos años, en 1905, hay registradas cinco filmaciones cinematográficas en Bilbao, aunque por desgracia, no se conserva ninguna de ellas: *La Sociedad atlética en el campo de Lamiaco*, *Paseo de coches en la Gran Vía*, *Entrada y salida de los toros en Bilbao*, *Regatas en el Abra de Bilbao* y *Baile de niños en el Club Marítimo del Abra*. Todas ellas se rodaron para el Salón Olimpia, para ser proyectadas durante su inauguración y las semanas siguientes. Se convirtió así en el primer cine permanente construido en Bilbao, pues anteriormente las películas se exhibían en teatros y salones de todo tipo, entre los que destacó el teatro Arriaga⁴². Estas cinco películas, por su carácter local, tenían una clara vocación de atraer a los espectadores bilbaínos, que podían así ver lugares y escenas cercanas. Según Manu Pagola, posiblemente todas estas filmaciones fueron realizadas por la casa Pathé, que se encargó de montar los proyectores de esta sala⁴³.

Para empezar, durante la inauguración del Olimpia, el 15 de septiembre, se proyectó *La Sociedad atlética en el campo de Lamiaco*. Muy probablemente recogió imágenes de algún partido disputado por el Athletic Club, que durante sus primeros diez años, desde su fundación en 1898, realizaba sus entrenamientos y partidos en esa

⁴¹ Obviamente, la *espectacularidad* en el cine depende de cada época, pues el espectador se va acostumbrando a nuevos niveles. Pero, como afirman Alberto Carrillo y May Zindel, en todos los casos y épocas “la espectacularidad es la estética del entretenimiento”. CARRILLO, Alberto J. L. y ZINDEL, May, “La poética de un arte depende de su medio: Hollywood digital y la poética cinematográfica”, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 20, 2009, pp. 69-94 (p. 91).

⁴² ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 50.

⁴³ Descartamos, así, la noticia recogida en *El Noticiero Bilbaíno* (15/IX/1919, p. 1) según la cual el rodaje del baile de niños fue rodado “los propietarios del Salón Olimpia”. PAGOLA, Manu, *Bilbao y el cine*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990, p. 66.

campana, situada junto a la ría, en Lejona. Según *El Nervión*, “Esta película causó gran efecto en el público, por ser conocidas muchas de las personas que en ella aparecen”⁴⁴. La elección de rodar esta película, proyectarla el día de la inauguración del Olimpia y el impacto que tuvo en los espectadores son un buen indicador de la creciente fama que ya estaba teniendo el Athletic, que con los años se convertiría en un símbolo identitario fuerte de Bilbao (así como de Vizcaya y el País Vasco), siendo este rodaje expresión del impacto creciente que el fútbol como deporte-espectáculo -otra característica de la sociedad de masas- tenía en la sociedad de la época⁴⁵.

Después de la inauguración, los días 19 y 23 de septiembre se proyectaron respectivamente *Paseo de coches en la Gran Vía* y *Entrada y salida de los toros en Bilbao*⁴⁶. Con toda seguridad, ambas fueron rodadas durante las fiestas de verano de Bilbao, que tuvieron lugar del 20 al 27 de agosto. Durante estos días tenían lugar las corridas de toros más importantes de todo el año en Bilbao, y antes de cada una de ellas se desarrollaba el paseo de coches desde la Gran Vía hasta la plaza de toros de Vista Alegre. Se trataba de un paseo en el que se reunían hasta doscientos carruajes y algunos automóviles, formando un espectáculo lucido –incluyendo, según la prensa de la época, “bellas y elegantes señoras y señoritas” montadas en ellos–, mientras una gran cantidad de personas lo presenciaba a pie de calle o desde las ventanas⁴⁷. Entre los actos festivos, los toros fueron un importante foco de atención desde el inicio del cine, por tratarse de un tema muy visual, que además permitía enlazar con el fuerte arraigo social y cultural que los mismos gozaban en el País Vasco y España. De hecho, la plaza de toros de Vista Alegre de Bilbao era entonces una de las plazas más notables del escenario taurino español⁴⁸. No es extraño, por tanto, que las cámaras se fijaran, también en Bilbao, en los espectáculos taurinos⁴⁹.

La película *Regatas en el Abra de Bilbao* fue exhibida el 28 de septiembre. Rodada seguramente entre el 10 y el 14 de septiembre⁵⁰, redundaba en un tema ya

⁴⁴ *El Nervión*, 15/IX/1904, 1.

⁴⁵ UNZUETA, Patxo, “Fútbol y nacionalismo vasco”, en SEGUROLA, Santiago, AUGÉ, Marc, *Fútbol y pasiones políticas*, Debate, Madrid, 1999; y VACZI, Mariann, *Soccer, Culture and Society in Spain: An Ethnography of Basque Fandom*, Routledge, Abingdon/Nueva York, 2015 (especialmente el capítulo 1, “An Englishman Came to Bilbao’: a Social History of Athletic Club”).

⁴⁶ *El Nervión*, 19/IX/1905, p. 3, 23/IX/1905, p. 3.

⁴⁷ *El Noticiero Bilbaíno*, 21/08/1905, p. 1.

⁴⁸ REY, Laura del, *Bilbao y los toros: cinco siglos de historia (1518-2000)*, Junta administrativa de la Plaza de Toros de Vista Alegre, Bilbao, 2000.

⁴⁹ MURIEL, Feiner, *¡Torero!: los toros en el cine*, Alianza, Madrid, 2004.

⁵⁰ *El Nervión*, 10-14/VIII/1905; *El Nervión*, 27/09/1905, p. 3.

recogido antes por las cámaras en Bilbao y que seguirá siendo muy recurrente a lo largo de todo el primer tercio del siglo XX. Hay que destacar la reveladora *errata* en el título, al ubicar El Abra en Bilbao, cuando en realidad la jurisdicción de Bilbao comenzaba seis kilómetros ría arriba. Este “error” fue muy posiblemente deliberado y de hecho volverá a aparecer repetidamente en muchas otras películas. Responde a la confusión cada vez mayor que se produjo entre Bilbao y su comarca, en la que la primera consolidó definitivamente su influencia –como ya hemos adelantado– desde mediados del siglo XIX y particularmente tras el enorme empuje industrial del último cuarto de siglo. Ya en 1877 Pablo Alzola, cuando era alcalde de Bilbao, habló de “unas zonas anexionadas y unos pueblos que, desde Bilbao a Portugalete se mueven como si fueran barrios de la Villa”⁵¹. Ciertamente, esta confusión entre Bilbao y su comarca respondía en ocasiones, como veremos, a la ignorancia de los realizadores de las películas, pero otras muchas veces, como pensamos ocurre con este filme, tenía la finalidad práctica de citar el núcleo urbano más importante y emblemático de la zona, y por tanto fácilmente reconocido por los espectadores.

Esta serie de películas se completó el 11 de octubre con la proyección de *Baile de niños en el Club Marítimo del Abra*. Encontramos dos referencias a este rodaje los días 14 y 26 de septiembre de 1905, quizás porque el primer día la película no fue bien filmada⁵². La película recogió, en el marco de una fiesta para niños, a unos jóvenes adolescentes que posaron para la cámara interpretando un *galop* en los jardines del club. Este club, además de las regatas antes mencionadas, también organizaba muchos eventos en su interior, como el que acabamos de describir.

Entre estas filmaciones de *francotirador* de los inicios del cine en Bilbao, los historiadores del cine citan dos películas realizadas por el barcelonés y padre de la cinematografía española Fructuoso Gelabert⁵³. Fueron *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos* (1906) y *Fiestas del Sitio en Bilbao* (1911). Estas películas fueron unas de las muchas que el catalán realizó por buena parte de la geografía española. De su amplio catálogo de películas (unas 130 realizadas entre 1897 y 1928) pocas nos han llegado,

⁵¹ AHFB, Archivo Municipal de Bilbao, Libro de Actas Municipales 310, 1/IV/1877.

⁵² *El Noticiero Bilbaíno*, 15/09/1905, p. 1, 27/IX/1905, p. 1; y *El Nervión*, 11/10/1905, p. 3.

⁵³ Decimos Fructuoso, y no Fructuós, ya que aquel era el nombre con el que se anunciaba públicamente. Revista barcelonesa *Arte y Cinematografía*.

aunque un análisis de sus títulos evidencia una fijación por temas pintorescos y folclóricos y sin conflicto alguno, que gustaran al potencial público⁵⁴.

Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos formó parte de un conjunto de cuarenta y cinco películas rodadas para Films Barcelona entre 1906 y 1910 a lo largo de la península. Poco antes de rodar en Bilbao Gelabert lo hizo también en San Sebastián. *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos* tenía 90 metros de duración⁵⁵ y, aunque no se conserva, su título la sitúa como la primera película de *cine industrial* realizada en Bilbao. Los altos hornos se habían convertido en la principal industria, junto a la minería, de la ría de Bilbao en volumen de negocio y mano de obra contratada, así como en un emblema indiscutible de su *hinterland*. Además, la ría de Bilbao (junto con Guipúzcoa y Cataluña) era uno de los escasos núcleos industriales de España, y el primero en producción siderúrgica, con un 65 % de la producción nacional en 1902. La asociación de Bilbao con la industria del hierro nunca se abandonaría en la era industrial, tal y como reflejará el cine durante mucho tiempo. Esta película es también la primera en rodar diferentes partes de la ría como una unidad, al ir desde Bilbao a Portugalete, pasando por los altos hornos situados en Baracaldo y Sestao. Se adivina, por tanto, una intención de ofrecer una visión global de la misma y no parcial, como hemos visto hasta ahora. Posiblemente, Gelabert aprovechó su paso por Portugalete para rodar imágenes del Puente Colgante, obra espectacular de la ingeniería del hierro, que desde su misma inauguración en 1893 se convirtió en un símbolo de la ría, reflejo del poderío industrial de la comarca y, debido a su forma, en metáfora de la apertura de la ría al mundo y, por tanto, de su carácter mercantil y liberal⁵⁶.

En la misma línea que la anterior y como parte de una serie de catorce películas rodadas para la casa Cabot i Puig de Barcelona entre 1909 y 1911, Gelabert rodó en este último año *Fiestas del Sitio de Bilbao*. Con toda probabilidad el título hace referencia a

⁵⁴ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (1). Años 10, Fructuoso Gelabert rueda en Bilbao”, *Bilbao*, nº 28, oct. 1989, p. 29; y CAPARRÓS LERA, José María, *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., Barcelona, 1992.

⁵⁵ Si bien Fernández Cuenca sostiene que duraba 110 metros. CAPARRÓS LERA, *Memorias*, p. 103; y FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Fructuoso Gelabert: fundador de la cinematografía española*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1957.

⁵⁶ TORÁN, Luís Enrique, “El cortometraje industrial”, en MEDINA, Pedro, GONZÁLEZ, Luis Mariano, VELÁZQUEZ, José Martín (coords.), *Historia del cortometraje español*, Festival de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, pp. 473-475; ÁLVAREZ LLANO, Roberto G., *Historia económica del País Vasco-Navarro. Desde los orígenes hasta comienzos del siglo XXI*, Berekintza, Bilbao, 2008, pp. 454; VV.AA., *Cien años del Puente de Vizcaya*, Bilbao, 1993; y LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Centenario del Puente de Vizcaya*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1993.

las fiestas que anualmente se celebraban para conmemorar el levantamiento del sitio carlista sobre Bilbao el 2 de mayo de 1874. Se trataría, pues, de la primera vez que el cinematógrafo impresionó imágenes de esta fiesta, que como ya hemos señalado se convirtió entre 1875 y 1937 una de las más importantes del calendario festivo bilbaíno. La efeméride era celebrada por todo el liberalismo de la villa, entendido este en un sentido amplio, pues incluían a republicanos y algunos socialistas: durante su transcurso se realizaba una procesión cívica desde el Ayuntamiento de Bilbao hasta el cementerio de Mallona, donde existía un panteón dedicado a los caídos en la defensa de Bilbao, considerados héroes de la libertad. Una vez allí, representantes de las diferentes agrupaciones liberales de Bilbao pronunciaban discursos en recuerdo de los fallecidos durante los diferentes sitios que sufrió la villa durante las dos Guerras Carlistas. De este modo, la conmemoración del fin del sitio carlista tuvo una importancia crucial en identificación de Bilbao como una “ciudad liberal”, frente al mundo rural carlista⁵⁷. Como dice Jon Penche, durante la misma se recordaba “la existencia de un “liberalismo universal” que hermanaba de un lado a los vencedores de la guerra frente a los carlistas, y por otra, la manifestación de un “anticlericalismo acentuado”, como consecuencia de identificar al carlismo con la Iglesia⁵⁸. De este modo, en una fecha tan temprana, Gelabert presentó ya tres o cuatro rasgos típicos de la imagen de Bilbao a través del cine: su tradición liberal, su fuerza industrial, su carácter metropolitano y, quizás, El Puente Colgante.

1.3. Julián López Oliva, representante de Pathé en Bilbao

La instalación en Bilbao en 1910 de una representación para el norte de España de la casa cinematográfica Pathé cambió sustancialmente el casi desértico panorama de rodajes cinematográficos en Bilbao y Vizcaya hasta esa fecha (a las que se suman unas pocas realizaciones de la casa Gaumont que analizamos al final de este epígrafe). Gracias a su gerente, Julián López Oliva, se realizaron en Vizcaya al menos 40 rodajes de actualidades entre 1912 y 1917, casi todos en los alrededores de la ría de Bilbao. A

⁵⁷ UNAMUNO, Miguel de, “El espíritu liberal de Bilbao”, en *La Tribuna de "El Sitio": 125 años de expresión libre en Bilbao (1875-2000)*, Sociedad El Sitio, Bilbao, 2001, pp. 85-101.

⁵⁸ PENCHE, Jon, *Republicanos en Bilbao (1868-1937)*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, 2010, p. 219 y 273; RUIZ DE AZUA, Estíbaliz, *El sitio de Bilbao en 1874. Estudio del comportamiento de una sociedad en guerra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976, pp. 213-217.

estos deberían sumarse las realizaciones Pathé de algunas provincias de las inmediaciones (como Guipúzcoa o Álava) que entraban también dentro del área de influencia de López Oliva. Pese a su importancia, hasta ahora la bibliografía cinematográfica únicamente había citado unos pocos títulos de Pathé en Bilbao y no las había analizado como una unidad⁵⁹. Asimismo, esta bibliografía apenas había citado a López Oliva⁶⁰, del que sabemos muy poco, más allá de su actividad profesional: nació en Santander en 1871 y se instaló en Bilbao en algún momento anterior a 1893, año en el que se casó en la villa con la madrileña Gabriela Consuelo Echechiquía Díaz. Pronto le vemos vinculado al mundo del entretenimiento, gracias a un permiso que le concedió el Ayuntamiento en 1896 para abrir una sala de espectáculos en la esquina de la calle Iturrubide con la calle María⁶¹.

En el pobre panorama de las realizaciones cinematográficas en Bilbao en estos años, las filmaciones de López Oliva contribuyeron a ampliar notablemente y casi en solitario el catálogo de películas realizadas. De hecho, probablemente este catálogo sea bastante más amplio que los 40 filmes realizados por esta casa en la provincia, pues muchas películas exhibidas nunca fueron anunciadas expresamente, escondiéndose detrás de anuncios generalistas como “Actualidades Pathé” o “Revista Pathé”⁶². De hecho, desconocemos los títulos de muchas de estas películas rodadas por Pathé, ya que no aparecen reflejados en las carteleras. Sin embargo, no hemos querido dejar fuera del análisis estas películas huérfanas de título y hemos procedido a citarlas a través de títulos atribuidos⁶³.

⁵⁹ Hasta ahora, la principal producción bibliográfica (López Echevarrieta, *Cine vasco ¿realidad o ficción?* y Vizcaya, *plató de cine*; Zunzunegui, *Cine en el País Vasco*; Unsain, *Los vascos y el cine*; y Pagola, *Bilbao y el cine*) solo habían citado seis de las películas que vamos a analizar, si bien solo de algunas se sabía que eran de Pathé: *Bilbao pintoresco* (1912), *Paseo en tranvía por Bilbao* (1912), *Viaje de Bilbao a San Sebastián* (1912), *Carnaval en Bilbao* (1913), *El señor Maura en Neguri* (1913) y *Los exploradores en la plaza de toros en la función benéfica organizada por el Club Cocherito* (1915). Santiago de Pablo (PABLO, Santiago de, *Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 16) localizó el rodaje de *Fiesta vasca* (1913), si bien no pudo encontrar su fecha de estreno y, por tanto, su título. Por su parte la Filmoteca Vasca ha conservado *Inauguración del campo de San Mamés* (1913) y *Botadura del Galea* (1917), aunque no se tenían datos suficientes para afirmar su autoría. Mientras, la Filmoteca Española ha conservado *Visita del Rey a Bilbao* (1916), que se sabía era de Pathé, aunque hasta ahora no ha sido citado por ningún investigador.

⁶⁰ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 56; y ANSOLA, *Del taller*, p. 101.

⁶¹ Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, 1005/001-00; Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB), Bilbao Tercera, 0164/101.6, Bilbao Padrón, 0404, 0405 y 0406.

⁶² Se trataba de una forma muy habitual de anunciar estas noticias en todo el mundo. HURET, Marcel, *Ciné Actualités: histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Henry Veyrier, París, 1984.

⁶³ Como ya hemos señalado en la Introducción, en estos casos los títulos van entre comillas y sin cursiva.

Tampoco ayuda a su catalogación el hecho de que en la cartelera no siempre se añadía el nombre de la casa encargada de la realización de las mismas. Sin embargo, creemos que algunos títulos que aparecen sin datos de producción fueron producidos por Pathé por tres razones: el hecho de que Pathé era la única casa que realizaba películas de estas características en esos años (con la presencia muy puntual de Gaumont, como veremos); porque algunas de esas películas sin autoría se proyectaron en la misma sesión que otras que sí conocemos que fueron realizadas por Pathé; y porque coincide que las películas Pathé siempre fueron proyectadas en dos cines, primero en el Olimpia y desde septiembre de 1913 en el Trueba. La presencia de una película sobre Vizcaya en uno de estos dos cines en las fechas señaladas nos hace pensar que muy probablemente la hiciera Pathé⁶⁴.

De todas estas películas que vamos a analizar sólo se conservan tres: *Inauguración del campo del Athletic*⁶⁵ (1913), *Visita del Rey a Bilbao*⁶⁶ (1916) y *Botadura del Galea* (1917), si bien no han recibido ninguna o casi ninguna atención por parte de la bibliografía. De ellas, *Visita del Rey a Bilbao* es la única de la que tenemos constatación documental expresa de que fue realizada por Pathé, ya que sabemos fue incluida en la “Revista Pathé” con dos títulos, como explicaremos enseguida. Sin embargo, no aparece en ningún catálogo o libro, ya que la hemos localizado recientemente en la Filmoteca Española. Aunque de las otras dos no hemos hallado documentación en la que se afirme expresamente que fueron realizadas por Pathé, todo indica que las realizó esta casa. *Inauguración del campo del Athletic*, porque se proyectó en unas sesiones de películas de temas bilbaínos los días 1 y 2 de septiembre de 1913, coincidiendo con el inicio de las proyecciones de Pathé en el Teatro Trueba⁶⁷.

⁶⁴ Las que más dudas nos presentan son *Bilbao pintoresco* (1912) y *Carnaval en Bilbao* (1913). La primera fue estrenada dos meses antes de “*Recibimiento del Rey en Bermeo*” y *Un paseo en tranvía por Bilbao* (1912), que son las primeras películas de las que tenemos evidencias explícitas de que fueron rodadas por Pathé. Por su parte, *Carnaval en Bilbao* fue rodada en una época de plena actividad productiva de la casa Pathé de Bilbao, como puede observarse en el anexo. Pese a estas dudas, todos los investigadores coinciden en atribuir estas películas a Pathé.

⁶⁵ Aunque es más conocida con el título atribuido originalmente por la Filmoteca Vasca: “*Inauguración del campo de fútbol de San Mamés*”.

⁶⁶ *Euzkadi*, 25/VII/1913, p. 3.

⁶⁷ Quizás para dar publicidad al hecho de que las películas Pathé iban a proyectarse a partir de ese momento en el Trueba, se organizó un programa de proyecciones excepcional, los días 1 y 2 de septiembre, que fue anunciado ampliamente por la publicidad del Teatro desde días antes: “Es de esperar se cuenten por llenos las entradas en Trueba de estos dos próximos días lunes y martes, a juzgar por el interés que muestra el público por ver las películas en la Fiesta Vasca, la de la carrera de motocicletas y otras excepcionales que anuncian, amén del espectáculo de los *espatadantzaris* que por su originalidad y belleza ha de atraer mucho público” (*El Noticiero Bilbaíno*, 31/VIII/1913, p. 3). Así, el primer día se estrenó *Fiesta Vasca*, y al día siguiente volvió a proyectarse esta película, junto con *Inauguración del*

La bibliografía apenas la ha citado y no lograba atribuirla a nadie⁶⁸. Por su parte *Botadura del Galea* fue adquirida por la Filmoteca Vasca hace varios lustros pero se creía anónima⁶⁹. Por nuestra parte creemos que esta película fue realizada por Pathé porque en esos años localizamos otras tres filmaciones de Pathé en el astillero de La Naval, donde fue botado este barco⁷⁰, siendo muy poco probable que la realizara otra casa en un tiempo en que las cámaras de cine eran un bien escaso y en el que López Oliva era el único que rodaba películas con regularidad en Vizcaya⁷¹.

Las noticias de actualidades habían nacido casi de forma paralela al cine, sumando a las *vistas* algunas noticias de actualidad, principalmente con el rodaje de eventos o personalidades importantes o de notable fuerza fílmica. El principal cambio se dio a partir de 1905, momento en el que las noticias de actualidad se sistematizaron para crearse los noticiarios propiamente dichos, pasando a tener una notable periodicidad y un cierto tratamiento periodístico. Las casas cinematográficas más importantes (Éclair, Gaumont y Pathé, mayormente) llegaron a crear una auténtica red de corresponsales. En ocasiones, dado que era imposible que la cámara estuviera en el lugar del acontecimiento en el momento preciso, se recurría a crear actualidades *reconstruidas*. Paralelamente, desde 1904, comenzó a incluirse la fotografía en prensa que, junto al noticiario, fue la punta de lanza de la creación de una cultura visual que ha sido fundamental en el siglo XX⁷².

Respecto a la casa Pathé, fundada en París en 1896, pronto se convirtió en una de las empresas de producción y distribución de películas más importantes del mundo. En

campo del Athletic, La reina en Basurto al paso de sus augustos hijos, La visita al campo de San Mamés de los Reyes y Carrera internacional de motocicletas (*El Nervión*, 2/IX/1913, p. 2). Todas ellas fueron rodadas en julio y agosto de 1913 y pasaremos a analizarlas más adelante.

⁶⁸ Sorprende que, pese a saberse de su existencia desde principios de los años ochenta, sólo la han citado dos autores y ninguno la ha analizado: ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 488; y LARRAÑAGA, Koldo y CALVO, Enrique, *Lo vasco en el cine. Las películas*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1997, p. 268. Originalmente se encontraba depositada en la Filmoteca de Zaragoza, siendo adquirida posteriormente por la Filmoteca Vasca; incluso en 1998 fue proyectada en el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

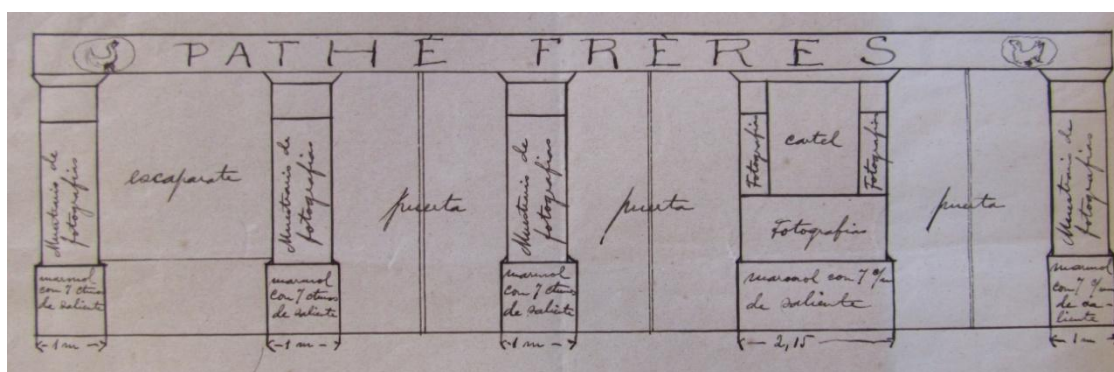
⁶⁹ El filme fue restaurado en 2000 por la Filmoteca Vasca y proyectado ese mismo año en el Certamen de Bilbao. La única referencia bibliográfica a esta película la proporciona LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Zinebi 50. Historia del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. 1959-2008*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008, p. 170.

⁷⁰ La citada *Visita del Rey a Bilbao* (1916) e “**Inauguración de los astilleros de Sestao**” (1916) y “**Botadura del Martínez Rivas**” (1917).

⁷¹ Descartamos de la implicación en el filme de la casa Gaumont debido a la escasa e irregular producción que tuvo en Vizcaya, como veremos al final del epígrafe.

⁷² HURET, Marcel, *Cine-Actualités*; y PAZ María Antonia y SÁNCHEZ, Inmaculada, “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Film-Historia*, Vol. IX, n° 1, 1999, pp. 17-33.

1909 creó el *Noticiero Pathé*, que supuso una auténtica revolución por el alcance que tuvo, gracias al despliegue de una red de corresponsales por todo el mundo⁷³. En 1906 abrió una sucursal propia en Barcelona, regentada desde 1907 por Louis Garnier⁷⁴, el cual concedió a su vez la representación de la casa Pathé en el norte de España a López Oliva en octubre de 1910⁷⁵. Este se instaló en el centro de Bilbao, en la planta baja de la calle Colón de Larreategui 15 y 17, frente a los Jardines de Albia. En un primer momento compartió sede con la casa Gaumont, hasta que en abril o mayo de 1914 Gaumont se trasladó a la calle Gardoqui 3, cediéndole a Pathé el uso exclusivo de la sede. Este momento fue aprovechado por López Oliva para cambiar el cartel de la oficina por uno en el que solo se mostrara el nombre “Pathé Frères” junto a su emblema, un gallo, que todavía hoy sigue siendo el anagrama de la productora francesa de este nombre⁷⁶.



Boceto de la fachada de la casa Pathé en Colón de Larreategui (1914)⁷⁷.

Durante los dos primeros años de actividad, López Oliva se dedicó fundamentalmente a la distribución del amplio catálogo Pathé. Sin embargo, entre junio de 1912 y octubre de 1917 combinó esta actividad con la producción de cintas de actualidad. En un primer momento, y hasta julio de 1913, López Oliva proyectó sus películas en el Salón Olimpia. Desde septiembre de este año hasta el final pasó a

⁷³ PAZ y MONTERO, *El cine informativo*, pp. 42-48.

⁷⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, “Los quince primeros años”; GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, “Pioneros y creadores del cine mudo catalán (1896-1914)”, en MADRID, Juan Carlos de la, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Ediciones Trea, Gijón, 1997 (1ª ed. 1996).

⁷⁵ La primera noticia que tenemos de la presencia de Pathé en Bilbao es en un anuncio de la revista *Eco Artístico* (15/X/1910, año 2, nº 34, p. 16). Y desde este mes hasta enero del año siguiente encontramos numerosos anuncios publicitando su nueva actividad en la prensa local, siempre de la siguiente forma: “JULIAN LÓPEZ OLIVA / Representante de PATHE FRERES / EN EL NORTE DE ESPAÑA / Alquiler de películas. Venta de aparatos y accesorios. / Bilbao, calle Colón de Larreategui, frente a los jardines de Albia” (*El Liberal*, 10/I/1911, p. 3)

⁷⁶ AHFB, Bilbao Primera 0630-116, Bilbao Primera 0533-119, Bilbao Segunda 0001-080.

⁷⁷ Boceto incluido en la solicitud de permiso de reforma de la fachada que López Oliva envió al Ayuntamiento en mayo de 1914, que le fue concedido en septiembre. AHFB, Bilbao Segunda 0001-080.

proyectarlas en el Teatro Trueba, que había sido inaugurado en junio. Tardaba entre siete y catorce días de media en proyectar las películas, aunque en algunas ocasiones la proyección se demoró un mes o mes y medio. Creemos que las películas más interesantes se integraron en el catálogo de la “Revista Pathé”, pasando a proyectarse en otras partes de España y, posiblemente, del mundo. Al menos tenemos la constancia de ello para *Visita del Rey a Bilbao* (1916), título con el que fue proyectado en Bilbao, pero que más adelante fue proyectado en el nº 392 de la “Revista Pathé” con los siguientes intertítulos “Bilbao. Llegada del yate real ‘Giralda’” y “Bilbao. Alfonso XIII visita la Constructora Naval”. Ambas noticias abren el noticiario, que tiene nueve minutos de duración y en el que se incluían a continuación noticias nacionales y, sobre todo, internacionales. Esto se debe a la importancia que cobró la cobertura de noticias relacionadas con la Gran Guerra para este noticiario en particular y para los medios de comunicación de todo el mundo en general⁷⁸.

Los rodajes realizados por López Oliva para la casa Pathé terminaron en octubre de 1917. Meses antes, había fallecido el representante de Pathé en España, Louis Garnier, pasando la concesión a la Sociedad Vilaseca y Ledesma, que retiró su representación a López Oliva⁷⁹. Este se independizó y el 3 de noviembre solicitó un permiso al Ayuntamiento para cambiar la inscripción del letrado de su sede, pasando del de “Pathé Frères” al de “Julián López Oliva”⁸⁰. Sin embargo, aún quedaron asuntos pendientes con su antigua casa. El representante de la Sociedad Vilaseca y Ledesma y su abogado presentaron una denuncia contra López Oliva en el Juzgado de Instrucción del Ensanche debido, según *El Liberal*, a “ciertas irregularidades observadas en la administración, y en la suma objeto de las deudas se hace ascender a unas 40.000 pesetas”⁸¹. Días después, el mismo periódico afirmó que la anterior noticia “parece que no tiene la importancia que en un principio se supo, reduciéndose todo ello a una liquidación de cuentas entre la Sociedad Vilaseca y Ledesma, concesionaria de la casa

⁷⁸ CHALLÉAT, Violaine, “Le cinéma au service de la défense, 1915-2008”, *Revue Historique des Armées*, nº 252, 2008, pp. 3-15 (p. 2); y VÉRAY, Laurent, *Les films d'actualités français de la Grande Guerre*, SIRPA/AFRHC, París, 1995.

⁷⁹ *Euzkadi*, 21/XI/1917, p. 7; y GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906-1923*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1984, p. 594.

⁸⁰ AHFB, Bilbao Sexta, 0104-096.

⁸¹ *El Liberal*, 05/XI/1917, p. 2.

Pathé Frères, y el representante de aquellos señores en Bilbao, que cesa por terminación del contrato, en la expresada representación”⁸².

Este mes Pathé instaló su propia sede en la calle Sendeya 6⁸³, pero no continuó con los rodajes de noticias de actualidad que inició López Oliva. Ahora se dedicaron únicamente a labores de distribución. Tampoco encontramos referencias a nuevos rodajes por parte del antiguo representante de Pathé en Bilbao. Sólo conocemos que cedió algunas películas de forma gratuita en noviembre de 1917 y en junio de 1919 para ser proyectadas a los niños de las escuelas⁸⁴, y que en mayo de 1919 organizó un evento para la familia de un bombero fallecido⁸⁵. Desde este año no sabemos nada más de López Oliva.

Antes de pasar a analizar las películas rodadas en Bilbao y Vizcaya por López Oliva, debe tenerse en cuenta que estas filmaciones, al igual que las rodadas en este territorio entre 1897 y 1911, iban dirigidas a un público amplio, por lo que se buscaban acontecimientos que tuvieran un fuerte carácter cinematográfico, fueran visualmente atractivos y/o tuvieran un alcance informativo notable. Los temas que más interesaban era la asistencia de personalidades y los acontecimientos deportivos de todo tipo, pero también había una presencia notable de actos festivos, inauguraciones, botaduras de barcos, etc. No obstante, López Oliva también rodó algunas películas no ligadas a acontecimientos concretos, como algunas vistas urbanas. Desgraciadamente, desconocemos si más allá de este interés mercantil, los temas escogidos respondían a inquietudes políticas o sociales del propio López Oliva, si pactaba los temas con las salas donde exhibió sus rodajes o si ofrecía sus servicios a las personas o instituciones que iban a ser filmadas.

El tema predilecto de las filmaciones de López Oliva fue el de las personalidades, ya sea la visita de los monarcas, políticos de primera fila o, más secundariamente, las fuerzas vivas locales. El rodaje de imágenes de la familia real en Vizcaya está recogido en cinco reportajes, que se suman al protagonismo indiscutible que adquirió Alfonso XIII en las actualidades españolas. Según M.A. Paz y J. Montero: “Viajes oficiales, ceremonias y prácticas deportivas son las referencias más habituales con las que se

⁸² *El Liberal*, 08/XI/1917, p. 3.

⁸³ *Euzkadi*, 21/XI/1917, p. 7.

⁸⁴ *El Liberal*, 19/11/1917, p. 2, 24/VI/1919, p. 4.

⁸⁵ AHFB, Bilbao sexta 0095-016.

acuñan los rasgos definitorios del monarca: su oficio de rey, basado en la representación oficial y protocolaria, y su personalidad, cimentada en la simpatía, la elegancia, la valentía y la gallardía de un hombre deportista y amante del progreso. Estas campañas de imagen tenían además eco en la prensa diaria que en la sección de «Espectáculos» daba cuenta de todos los estrenos⁸⁶. En general, las familias reales jugaron un importante papel en las noticias de actualidad del cine mudo, no pudiendo desligarse esto de los indudables beneficios propagandísticos que para la monarquía tenía su presencia en la gran pantalla⁸⁷.

De hecho, la segunda filmación de López Oliva fue “**El recibimiento del rey en Bermeo**”⁸⁸ el 22 de agosto de 1912, cinta a la que siguieron *La visita al campo de San Mamés de los Reyes*⁸⁹ y *La reina en Basurto al paso de sus augustos hijos*⁹⁰ (1913), *La visita de los reyes a Bilbao*⁹¹(1915) y *La visita del Rey a Bilbao* (1916). No por casualidad todas ellas fueron filmadas en verano, el mes de agosto, época del año en la que el Rey y su Corte gustaban de disfrutar las vacaciones estivales en el templado clima de la Cornisa Cantábrica, donde aprovechaban a asistir a todo tipo de actos sociales y deportivos, de los que las regatas en El Abra estaban entre los preferidos por Alfonso XIII.

De estos rodajes, “**El recibimiento del Rey en Bermeo**” debía mostrar el lado más humano de la monarquía. Rodado el 22 de agosto de 1912, se recogía la visita de Alfonso XIII a esta villa pesquera, para asistir a los funerales por los fallecidos en la galerna ocurrida días antes y que acabó con la vida de más de cien bermeanos. Este hecho dramático marcó un antes y un después en la historia de la villa y despertó una gran solidaridad por todo el país. También es la primera película rodada en Vizcaya en que el protagonista es una persona.

También marca un precedente interesante *La visita al campo de San Mamés de los Reyes* que fue filmada el 24 de agosto de 1913 y en el que probablemente también fue impresionado el partido de fútbol entre el Athletic y el Shepherd’s Bush de Londres

⁸⁶ PAZ y MONTERO, *Cine informativo*, p. 49.

⁸⁷ Así lo destaca en el caso de Rusia HICKS, Jeremy, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, I. B. Tauris, Londres, 2007, p. 5. Este autor habla del “great deal of attention paid to chronicling the movements of the Russian and other royal families, to the exclusion of pretty much everything else”.

⁸⁸ *El Nervión*, 22-VIII, 1912, p. 2.

⁸⁹ *El Liberal*, 24/VIII/1913, p. 1; y *El Noticiero Bilbaíno*, 2/IX/1913, p. 4.

⁹⁰ *Euzkadi*, 2/IX/1913, p. 3.

⁹¹ *ABC*, 28/IX/1915, p. 16; y *El Liberal*, 10/IX/1915, 3.

(ganado por estos por 0-1). En este documental se reúnen por primera vez en Bilbao el deporte y la presencia de personalidades destacadas de la vida pública. Momentos antes de empezar este partido, la Reina se acercó a la cercana estación de tren de Basurto a saludar a los Infantes, que se dirigían en tren desde Santander hacia San Sebastián. Este encuentro quedó impresionado en *La reina en Basurto al paso de sus augustos hijos* y se suma a la larga serie de películas que rodaban la vida personal de la familia real. La presencia de los Reyes se debía a que el estadio había sido inaugurado tres días antes, hecho que fue recogido también por López Oliva en *Inauguración del campo del Athletic*, que analizaremos más adelante.

En una línea similar fueron rodados *La visita de los reyes a Bilbao* (1915) y *La visita del Rey a Bilbao* (1916). La primera debía recoger algún o algunos de los cuantiosos eventos sociales a los que asistió el monarca durante su visita a Bilbao y alrededores durante los días 27, 28 y 29 de agosto de ese año. Entre ellos se encontraba la asistencia a las regatas, reuniones con diversos empresarios, visitas a fábricas, colocación de la primera piedra en el barrio de Iralabarri, visita de la Reina al Dispensario Ledo, actos sociales en el Sporting Club y el Club Marítimo del Abra, visita a Guernica y su Casa de Juntas y asistencia a una misa en Begoña. Esta visita, como todas las que se produjeron durante su mandato, estaba encaminada, por un lado, a ratificar la ligazón de la Monarquía para con las fuerzas vivas de la provincia y su respeto hacia el sistema de gobierno foral; y por otro, a mostrar su preocupación por las clases sociales menos favorecidas, mediante planes urbanísticos o sanitarios, como el barrio de Iralabarri o el Dispensario Ledo. Debido a la escasa duración de estas noticias de actualidad, posiblemente este reportaje sólo incluyera algunos momentos concretos de la visita⁹².

Probablemente un buen ejemplo del contenido de estas filmaciones de las visitas reales a Bilbao lo constituya *La visita del Rey a Bilbao* (1916). Si bien el título hace alusión de forma genérica a la visita que tuvo lugar del 28 al 30 de agosto, las únicas imágenes que se rodaron o se han conservado de este evento son las correspondientes a la visita del monarca a La Naval de Sestao el día 28, quizás las únicas que fueron rodadas de todo su viaje, a juzgar por lo escuetos que solían ser los reportajes de actualidad en aquellas fechas. El reportaje, de un minuto y medio de duración, está

⁹² MONTERO DÍAZ, Julio, PAZ, María Antonia y SÁNCHEZ ARANDA, José J., *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 201-216.

constituido por dos intertítulos y cinco planos. El primer intertítulo nos ubica geográficamente: “Bilbao. Llegada del yate real ‘Giralda’”, para pasar a mostrar un travelling acuático, tomado posiblemente desde una barca, en el que muestra la proa del yate real, acompañado de varias barcas tripuladas por personas anónimas. El segundo intertítulo, “Bilbao. S.M. el Rey visita la ‘Construcción Naval’”, introduce las imágenes en las que se puede observar claramente a Alfonso XIII visitando algunas instalaciones del astillero, acompañado constantemente por el Conde de Zubiría (presidente del consejo de administración de la sociedad), así como de diversas personalidades del mundo empresarial y de la marina⁹³, y algún fotógrafo. En el último plano se les puede ver embarcando en un pequeño barco motorizado situado en la dársena de Sestao.



La visita del Rey a Bilbao. Alfonso XIII visitando La Naval acompañado, entre otros, del Conde de Zubiría (con bigote).

El cámara se centra exclusivamente en la visita del monarca, mostrando imágenes del mismo y de su característico yate. En este sentido, no le preocupa mostrar ninguna imagen emblemática de la ría de Bilbao (si bien puede observarse muy tímidamente el Puente Colgante, a lo lejos, en el último plano), limitándose a mencionar la ubicación geográfica únicamente en los intertítulos, ni tampoco de imágenes que nos permitan identificar rápidamente esas instalaciones como las de un astillero. Ni siquiera se ve ningún obrero. Además del monarca, de entre todas las personas que lo acompañan destaca el Conde de Zubiría, con el que el Rey conversa amigablemente mientras le muestran las instalaciones, expresión visual de la estrecha relación política y económica

⁹³ Dice en *El Liberal*, 29/VIII/1916, p. 1: “Fue recibido en el desembarcadero por el presidente, señor conde de Zubiría; los consejeros Sres. Chávarri (padre e hijo), Echevarría (D. Federico), Ibarra (D. Fernando), Gil Becerril, gerente, señor Navarrete; el marqués de Urquijo y otras personalidades”.

existente entre una buena parte de la gran burguesía industrial vizcaína y la monarquía alfonsina⁹⁴.

Además de las visitas del monarca, la cámara de López Oliva también se detuvo en la de otras personalidades importantes, como observamos en *El Sr. Maura en Neguri* (1913). Fue impresionada el día 11 de junio de ese año, con motivo del viaje realizado a Bilbao por Antonio Maura, líder del partido conservador que, según sus seguidores, estaba llamado a regenerar España –frente al auge del socialismo y el nacionalismo y a la crisis de la Restauración– en la que se denominó la “revolución desde arriba”. Significativamente, tal y como recogió esta cinta, el líder monárquico visitó Neguri (Guecho), barrio residencial por excelencia de la élite política, económica y social vizcaína, donde tuvo una reunión con sus correligionarios en el palacio de Fernando Ibarra. Allí pronunció un discurso en el que –aludiendo a la fuerza del republicanismo, el socialismo y el nacionalismo vasco en la provincia– dijo conocer “las circunstancias excepcionales en que trabajan los conservadores en Vizcaya. Están como en otro tiempo, hace muchos siglos, en terreno no ganado para la causa nacional y para la corona de España”. Entre los asistentes se encontraban representantes de todas las entidades y Círculos conservadores de la provincia, así como varios diputados y concejales conservadores. Según la prensa, Maura y sus seguidores salieron a las escalinatas exteriores del palacio, donde una cámara de Pathé impresionó la citada película⁹⁵.

Meses más tarde se rodaría la “**Asamblea maurista en Bilbao**” (1913), que tuvo lugar en el Teatro Trueba el 30 de noviembre, lugar donde desde dos meses antes estaba proyectando López Oliva sus películas. En este evento se formalizó la separación de Maura del Partido Conservador, liderado ahora por Eduardo Dato, y se sentaron las bases del maurismo en España. El evento fue organizado por las Juventudes Conservadoras Vizcaínas (presididas por Ramón Bergé) y contó con la representación de las Juventudes de las otras provincias vasco-navarras⁹⁶. La cámara Pathé rodó (al menos) la salida del Teatro desde las escuelas de Berástegui (donde están los actuales juzgados de Jardines de Albia). Cabe pensar que entre los planos rodados se encontraría

⁹⁴ *ABC*, 29/VIII/1916, p. 14.

⁹⁵ *El Liberal*, 12/VI/1913, p. 2, 25/VI/1913, p. 1; ARANA PÉREZ, *El monarquismo*, 1982, pp. 24-27.

⁹⁶ *El Liberal*, 1/XII/1913, p. 2; TUSELL, Javier y AVILÉS FARRÉ, Juan, *La Derecha española contemporánea. Sus orígenes: el Maurismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 52; y YBARRA BERGÉ, Javier, *Política nacional en Vizcaya: de la Restauración a la República*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1947.

alguno en el que se mostrarían a los diferentes líderes políticos que asistieron al evento, como Ramón Bergé o Ángel Ossorio y Gallardo.

Esta cinta, junto con *El Sr. Maura en Neguri*, fue el primer rodaje de un evento político recogido por las cámaras en Vizcaya, y también los únicos de este tipo rodados por Pathé. No obstante, hay que destacar que estos primeros rodajes políticos no se refirieron a los movimientos políticos emergentes entonces en Vizcaya, como el socialismo o el nacionalismo vasco, sino a un partido de notables, como fueron los monárquicos en la Restauración, por mucho que el maurismo intentara revitalizar el conservadurismo. Es posible que en esta elección influyeran las opiniones políticas de López Oliva, pero más bien nos parece que se debió a una cuestión más cinematográfica: el deseo de atraer a los espectadores mostrándoles a un personaje famoso de la política española, pero visitando un lugar reconocible a nivel local, del mismo modo que se hacía con las visita de los Reyes. Tal y como explica Lucy Fischer, “along with recording the arrival of trains (or exotic locales or everyday scenes) [...] the early documentary captured the life of ‘stars’: politicians like William McKinley ‘at home’; actors like Mary Irwin [...]. In this respect, the documentary forged an early link between cinema and celebrity”⁹⁷.

En relación con esta aseveración hay que indicar que, si bien las películas citadas son las únicas en las que la visita de algunas importantes personalidades de la vida pública española centraba la atención de la cámara Pathé, las personalidades locales también debieron ocupar un lugar importante en estos rodajes. Así debió ocurrir en actos públicos tales como inauguraciones, fiestas, presentación de algún invento, entre otros que analizaremos más adelante. Y así lo vemos en *Botadura del Galea* (1917) que, como tendremos ocasión de comprobar enseguida, se subdivide en dos partes: las imágenes de la botadura propiamente dicha, seguidas de varios planos de la madrina y de familiares del empresario propietario del astillero La Naval, todos ellos destacados miembros de la oligarquía industrial vizcaína. Otro tanto hemos visto en *La visita del Rey a Bilbao* (1916), en la que al Rey se le ve acompañado del Conde de Zubiría.

El segundo tema más recogido por López Oliva fue el deporte. Sabemos que al menos filmó 14 películas sobre una gran variedad de acontecimientos deportivos: Ski⁹⁸,

⁹⁷ FISCHER, Lucy, “Marlene, Mortality and the Bio-pic”, *Biography*, nº 23/1, 2000, pp. 193-211 (p. 195). Según esta autora, posteriormente el *biopic* trasladaría este vínculo primitivo a la ficción.

⁹⁸ “Concurso de skies organizado por el Club Deportivo” (1915), cfr. *El Liberal*, 6/II/1915, p. 2.

fútbol (Athletic en San Mamés)⁹⁹, rugby¹⁰⁰, *palankaris* (lanzamiento de barra vasca)¹⁰¹, una excursión al monte Pagasarri (el más alto de los que rodean Bilbao)¹⁰², natación en El Abra¹⁰³, carreras a pie¹⁰⁴, a moto o automóvil¹⁰⁵, ejercicios gimnásticos¹⁰⁶ y ciclismo, deporte este que estaría llamado a alcanzar una gran popularidad en el País Vasco¹⁰⁷. No dedicó más de dos filmes a cada deporte o actividad, hecho que sorprende si lo comparamos con la cada vez mayor presencia que el fútbol ha adquirido en el siglo XX hasta su casi monopolio actual. Casi todos ellos los filmó durante sus dos primeros años de actividad, rodando sólo dos en 1915 y otro más en 1916. La mayoría de ellos están vinculados a actividades organizadas por el Club Deportivo, una sociedad burguesa que desde su creación a principios de siglo se dedicó al fomento de las actividades deportivas no competitivas. Poco tiempo tardó *El Deportivo*, como se conocía popularmente al club, en convertirse en un centro de referencia en la vida social bilbaína, siendo prueba de ello las ocho películas que López Oliva rodó de sus actividades¹⁰⁸.

De nuevo la imagen cinematográfica de Bilbao aparecía vinculada a la modernidad. Y es que, como afirma Tomlinson en su estudio sobre el significado cultural de la velocidad, “acceleration rather than deceleration has been the constant leitmotiv of cultural modernity”¹⁰⁹. En este caso, las cintas que mostraban los automóviles o las motocicletas, sin duda compitiendo a toda velocidad, se convierten en un símbolo de la prisa que caracterizaba a la modernidad y a la incipiente sociedad de masas.

⁹⁹ *Inauguración del campo de fútbol de San Mamés* (1913) y *La visita al campo de San Mamés de los Reyes* (1913), cfr. *El Nervión*, 2/IX/1913, p. 2.

¹⁰⁰ *Fiesta vasca* (1913), cfr. *Euzkadi*, 1/IX/1913, p. 4.

¹⁰¹ *Fiesta vasca* (1913).

¹⁰² “Excursión del Club Deportivo al Pagasarri” (1913). Cfr. *Euzkadi*, 28/X/1913, p. 2.

¹⁰³ “Concurso de natación en El Abra organizada por el Club Deportivo” (1913). Cfr. *El Liberal*, 16/VI/1913, p. 1.

¹⁰⁴ “La Copa Pagasarri organizada por el Club Deportivo” (1912), cfr. 16/XII/1912, p. 1; y “Carrera infantil organizada por el Club Deportivo” (1913), cfr. *El Liberal*, 6/IV/1913, p. 1, 7/IV/1913, p. 1.

¹⁰⁵ “Excursión a Zaldívar organizada por el Automóvil Club” (1913), cfr. *Euzkadi*, 7/VII/1913, p. 2.

¹⁰⁶ “Ejercicios de los pequeños gimnastas organizado por el Club Deportivo” (1914), cfr. *Euzkadi*, 28/IV/1914, p. 2; y “Festival gimnástico organizado por el Club Deportivo” (1916), cfr. *Euzkadi*, 15/VI/1916, p. 9.

¹⁰⁷ “Campeonato ciclista de Vizcaya organizado por la Sociedad Ciclista Bilbaína” (1913), cfr. *Euzkadi*, 25/VII/1913, p. 2.

¹⁰⁸ IBÁÑEZ, Maite, RUIZ IDARRAGA, Rosa y ZABALA, Marta, *Club Deportivo, cien años de historia (1894-1994)*, Edición de las autoras, Bilbao, 1994.

¹⁰⁹ TOMLINSON, John “Introduction: The Cultural Significance of Speed”, en TOMLINSON, John, (ed.): *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, SAGE, Londres, 2007, pp. 1-14 (p. 8).

La única de estas actualidades deportivas conservada es *Inauguración del campo del Athletic*, rodada el 21 de agosto de 1913¹¹⁰. Durante dos minutos y diez segundos, la película recoge algunas panorámicas de la tribuna principal, repleta de espectadores, y diversos momentos del partido de inauguración del estadio entre el Athletic Club y el Real Racing de Irún, campeón de España, en el que el marcador quedó 1-1, aunque no se ve ningún gol. La limitada duración de la cinta obligó al *cameraman* a situarse detrás de la portería del equipo visitante, encendiendo la cámara únicamente en los momentos en los que el Athletic se acercaba con opciones de gol. Ello hace que la calidad de estas imágenes de acción deportiva sea muy deficiente, aunque posiblemente los espectadores locales de la época se conformarían con ver a los jugadores en acción, aunque fuera siempre en el mismo encuadre, con un plano general repetitivo y una visión lastrada por la red de la portería en primer plano.

Más calidad, por ser más fáciles de rodar, tienen los planos de los espectadores, posiblemente filmados en el descanso o justo antes del partido. Estas imágenes son una fuente para la historia social del deporte: reflejan un público casi únicamente masculino y de clase media, aunque al haber una segregación social por el precio de las localidades es posible que se buscara reflejar las mejores zonas, pobladas por personas jóvenes o de mediana edad, vestidos a la usanza burguesa. Las mujeres –todas ellas de extracción social burguesa– aparecen en menor número pero en localidades diferentes, en la zona posterior de las gradas¹¹¹. También resulta interesante observar que, después de los rótulos introductorios, se ve posar a los jugadores del Real Racing frente a la cámara, no así a los del Athletic. Esta destacada ausencia, posiblemente involuntaria, ha privado a este Club de unas imágenes impagables para la construcción audiovisual de su historia. Con esta inauguración, el Athletic se dotó de una infraestructura estable en la que disputar sus partidos, tras quince años jugando primero en Lamiaco y después en Jolaseta.

¹¹⁰ *Euzkadi*, 22/VIII/1913, pp. 4-5.

¹¹¹ Llopis destaca que las primeras espectadoras de fútbol en España venían de “higher social classes”. En los años veinte solo el 5 % de los espectadores de fútbol en España eran mujeres. LLOPIS GOIG, Ramón, “Female Football Supporters’ Communities in Spain: A Focus on Women Peñas”, en MAGEE, Jonathan *et al.* (ed.), *Women, Football and Europe: Histories, Equity and Experience*, Meyer & Meyer, Oxford, 2007, pp. 173-188 (p. 176). Sobre los espectadores de San Mamés, véase MacALEVEY, W. “Football and Local Identity: The Case of Athletic Club de Bilbao as seen through the Growth of its Crowds”, en CASPISTEGUI, Francisco Javier y WALTON, John (eds.), *Guerras danzadas. Fútbol e identidad local y regional en España durante el siglo XX*, EUNSA, Pamplona, pp. 87-118.



Inauguración del campo del Athletic. El partido y el público en el graderío.

Desde este momento hasta nuestros días, la historia del Athletic pasaría a estar estrechamente ligada a este nuevo campo. Este rodaje y el de *La Sociedad atlética en el campo de Lamiaco* (1905) confirman el gran interés mostrado por el cine hacia el Athletic de Bilbao. Como sabemos, mientras esta última cinta fue rodada para un evento importante del cine en Bilbao (la inauguración del Salón Olimpia), en el rodaje de 1913 sucede lo contrario: ahora es el cine el que se acerca para rodar un evento importante para el Athletic, la inauguración de su campo.

Días más tarde, el 24 de agosto, un nuevo rodaje unía los aspectos que acabamos de señalar: el deporte y las personalidades destacadas de la vida pública, en este caso la familia real española. Los Reyes de España se acercaron a San Mamés a presenciar el partido de fútbol entre el Athletic y el Shepherd's Bush de Londres (ganado por estos por 0-1). El Rey y su comitiva ocuparon una parte muy importante de la grada principal y el momento fue recogido en *La visita al campo de San Mamés de los Reyes* (1913).

El tercer tema de actualidad preferido por López Oliva son las expresiones de la industria naval de la ría. Rodó en total cuatro reportajes sobre el astillero La Naval en Sestao, dependiente de la Sociedad Española de Construcción Naval: **“Inauguración de los astilleros de Sestao”**¹¹² (1916), *Visita del Rey a Bilbao* (1916) antes analizada, **“Botadura del Martínez Rivas”**¹¹³ (1917) y *Botadura del Galea* (1917).

¹¹² *El Liberal*, 28/IV/1916, p. 1.

¹¹³ *El Liberal*, 22/V/1917, p. 3.

Creemos que la exclusiva atención que presta López Oliva a la construcción naval¹¹⁴, en perjuicio de otros sectores punteros de la economía vizcaína, se debe al gran protagonismo que aquella adquirió para la economía de Vizcaya durante los años que duró la Gran Guerra. La ingente demanda producida por las potencias aliadas de productos férreos y metalúrgicos (fundamentalmente el Reino Unido, tradicional cliente del hierro vizcaíno), sumados a la peligrosidad de las aguas, plagadas por minas y submarinos alemanes, hizo que el precio de los fletes aumentara durante el conflicto en un 2.300%, lo que supuso unos ingresos formidables para el sector naval vizcaíno, propiciando nuevas inversiones, como la creación de los astilleros de La Naval en 1916. Muchos barcos con matrícula de Bilbao fueron hundidos durante la contienda por submarinos y minas alemanas, por lo que la nueva adquisición de barcos era acogida con gran regocijo por sus contemporáneos, sabedores de la importancia estratégica de ese sector durante aquellos años: “Fue un espectáculo hermosísimo, doblemente mayor en estos días en que casi a diario, nos hunden los barcos nuestros ‘amigos’ los alemanes”, se puede leer en *El Liberal* sobre la botadura del “Martínez Rivas”¹¹⁵. Por último, la industria naval, incluso más que la siderometalúrgica, tiene una ventaja desde el punto de vista de su traslación al cine: la espectacularidad y el carácter *único* del momento en que se entrega el producto, con la botadura del barco, después de mucho tiempo de trabajo intenso.

Este filme, sumado a los rodajes en La Naval, sirvió para apuntalar la fijación de los cineastas en el sector siderometalúrgico y naval de la ría, en perjuicio de otros sectores industriales (como el papelerero, químico, eléctrico o alimenticio) que también tenían una presencia destacada en Vizcaya, aun sin llegar a la trascendencia de aquellos. Incluso dentro del sector predominante se observa un mayor interés por rodar las vegas industriales de Sestao y Baracaldo: cuatro kilómetros ininterrumpidos de grandes factorías a orillas de la ría, ocupados en su totalidad por empresas siderometalúrgicas, en el que AHV y La Naval tenían un peso predominante. Era el área industrial más extensa de toda la ría y allí se situaban algunas de las empresas más importantes de la industrialización vizcaína. Su particular ubicación junto a la ría ofrecía además la

¹¹⁴ A estas habría que sumar una película homóloga realizada por Gaumont el 25 de mayo de 1918 *A Bilbao (Espagne): lancement du vapeur ‘Caldamez’* [sic], siendo también la única película industrial rodada por Gaumont en Bilbao. Cfr. Gaumont Pathé Archives.

¹¹⁵ GUIARD LARRAURI, Teófilo y BASAS, Manuel, *La industria naval vizcaína: anotaciones históricas y estadísticas desde sus orígenes hasta 1917*, Biblioteca Vascongada Villar, Bilbao, 1968 (2ª ed., primera de 1917), p. 276.

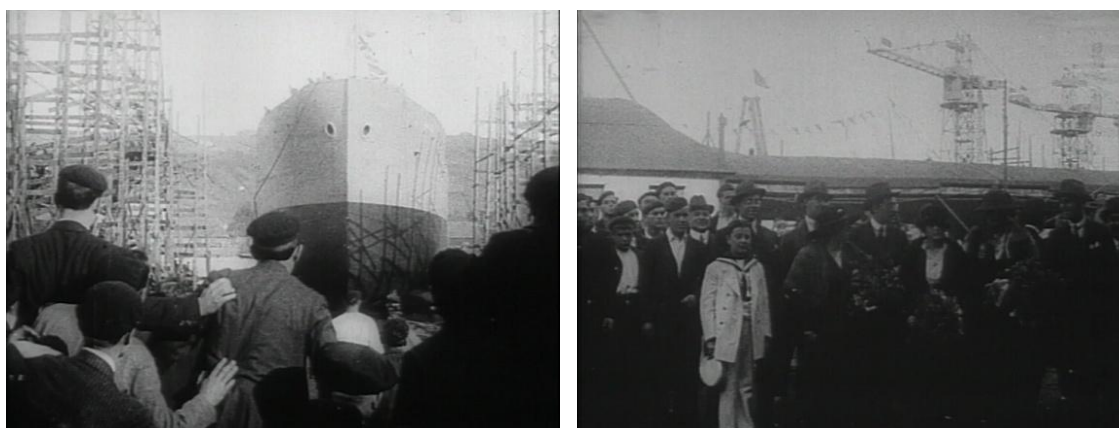
posibilidad de filmar este elemento geográfico emblemático, y por tanto reconocible, de la comarca. Aunque existían otras áreas industriales en la metrópoli industrial (Erandio, el propio Bilbao, Alto Nervión, etc.), posiblemente por estar situadas en espacios menos emblemáticos, por acoger empresas de menor tamaño o sectores menos característicos, no recibieron tanto interés por las cámaras. El área industrial de Sestao y Baracaldo reunía todos estos requisitos, monopolizando casi por completo la imagen visual y cinematográfica de la industriosa ría de Bilbao hasta la reconversión industrial de finales del siglo XX, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.

Pasando a analizar estas películas, todas ellas muestran algunos de los momentos más importantes de los primeros pasos de ese astillero. El primero, el de la propia **“Inauguración de los astilleros de Sestao”** el 28 de abril de 1916. Este día se colocaron las quillas de los tres primeros barcos que iban a construirse, en un evento en el que tuvieron una presencia destacada las autoridades civiles y militares. A finales de agosto la visita del Rey al astillero fue recogida en la *Visita del Rey a Bilbao* que, cómo hemos analizado más arriba, es un buen reflejo de la comunión de intereses existente entre el Estado (con el Rey a la cabeza) y la burguesía industrial vizcaína. Y, por último, dos botaduras: **“Botadura del Martínez Rivas”** (1917), rodado el 21 de mayo de 1917 y que recibe el nombre de los propietarios de dichos astilleros, familia que hizo su fortuna de las minas, pasando después a la industria siderometalúrgica; y *Botadura del Galea* (1917), rodado el 16 de octubre.

De esta última se conserva una copia en 35 mm. en la Filmoteca Vasca. Su duración (dos minutos 49 segundos) y contenido es muy similar al de otros rodajes de botaduras de barcos de la época, lo que nos permite figurarnos como fue la otra botadura rodada por López Oliva. La película comienza con el intertítulo “BILBAO. Botadura del ‘GALEA’ Hermoso vapor de 7.500 toneladas, construido en la gran factoría naval ‘ASTILLEROS DEL NERVIÓN’”. El inicio del filme, con la ubicación geográfica, además de ser una prueba más de la confusión entre Bilbao y su comarca a la que aludíamos más arriba, también indica que nos encontramos ante una cinta pensada para ser proyectada ante un público amplio (probablemente, como hemos argumentado, en la “Revista Pathé”), que buscaba referentes geográficos conocidos.

Tras el intertítulo, la cámara, situada en la parte alta del tren de lanzamiento, recoge el momento de la botadura, en el que se observa al “Galea” alejarse a medida

que se desliza por la rampa. A la par, una gran cantidad de trabajadores celebran con gran regocijo el acontecimiento desde los lados de la rampa o corriendo tras el barco según baja; uno de ellos incluso simula empujar el barco rampa abajo. Después del segundo intertítulo, “La madrina y los invitados”, se ve a tres mujeres que portan sendos ramos de flores, acompañadas de sus maridos y otros familiares, todos pertenecientes a diferentes familias de la gran burguesía industrial vizcaína. Una de ellas es la madrina, Mercedes Villabaso, a la que se ve junto con su marido, José María Martínez Rivas Richardson, hijo de José, fundador de la casa Martínez Rivas, una de las mayores fortunas de Vizcaya y dueña del astillero¹¹⁶. En el siguiente plano se les puede ver de la mano de sus maridos. Estos dos planos son muy diferentes del anterior, donde destacaba el barco junto con los obreros, celebrando su botadura. Con ese contraste de planos se muestra la fusión del trabajo de los obreros con el capital dispuesto por los empresarios, que da lugar a un resultado positivo para todos (el buque recién botado), en una especie de metáfora de la armonía social *necesaria* para hacer avanzar la sociedad. Las imágenes finalizan con el rótulo “FIN”.



Botadura del Galea. Botadura y madrina con los invitados.

En estrecha relación con estas películas sobre La Naval, observamos que López Oliva mostró un gran interés en la inauguración de todo tipo de lugares. Ya hemos citado la apertura del campo de San Mamés, a la que habría que sumar la **“Inauguración del barrio de Iralabarri y misa de campaña”**¹¹⁷ (1913) y la **“Inauguración del dispensario Ledo”**¹¹⁸ (1915). La primera fue rodada el 5 de noviembre, con asistencia de muchas autoridades civiles y grandes personalidades de

¹¹⁶ DÍAZ MORLÁN, Pablo, “Capitalismo rentista y decadencia empresarial: la desaparición de la casa Martínez Rivas (1913-1921)”, *Revista de Historia Industrial*, nº 29/3, 2005, pp. 117-139.

¹¹⁷ *Euzkadi*, 5/XI/1913, p. 9.

¹¹⁸ *El Nervión*, 17/05/1915, p. 2.

Bilbao, además de la Banda de Música del Regimiento de Garellano. Iralabarri fue el primer barrio de viviendas para obreros que se construyó en Vizcaya. Se empezó a planificar en 1901, mucho antes de que se promulgara en Madrid la primera Ley de Casas Baratas en 1911, a la que le siguieron las de 1921 y 1924. Fueron viviendas promovidas por el Ayuntamiento de Bilbao, que trataba así de solucionar el histórico problema de la vivienda en la villa, particularmente intenso desde el inicio de la industrialización, ante la masiva llegada de inmigrantes y el notable incremento de la población, desbordando los plazos de crecimiento previstos por los planes de ensanche¹¹⁹. Esta fue la primera de las muchas iniciativas que se desarrollarían en décadas sucesivas por instituciones públicas (Ayuntamientos, Diputación y Estado) y privadas (principalmente las grandes empresas) para solucionar el problema de la vivienda obrera. También fue, como veremos, la primera de estas iniciativas entre muchas en ser recogida por las cámaras. Estos rodajes son buen testimonio de la importancia que desde las instituciones se dio a este problema, endémico en la comarca. Sin embargo, no debemos olvidar que este tipo de iniciativas (como más adelante fueron las Casas Baratas) recibieron muchas críticas, debido a los límites de ingresos que se impusieron y que impidieron el acceso a estas viviendas a las clases más desfavorecidas, quedando finalmente en manos de obreros cualificados¹²⁰. El filme presentaba así, posiblemente, un discurso social integrador y paternalista, al destacar los logros de estas iniciativas promovidas desde las instituciones.

Por otra parte, el 17 de mayo López Oliva rodó la **“Inauguración del dispensario Ledo”**, centro antituberculoso situado en Indauchu, entre la Alhóndiga y la plaza Elíptica¹²¹. Recibe su nombre del doctor Francisco Ledo, secretario general de la Junta Provincial Antituberculosa, que en el discurso de inauguración destacó que Bilbao tenía el triste privilegio de ocupar el primer lugar en España en número de enfermos de tuberculosis, que afectaba particularmente a las clases menos pudientes. Al acto también asistió una delegada de la Reina, lo que ratifica la importancia que las instituciones querían dar a este acontecimiento¹²². Este reportaje se relaciona con *La fiesta de la flor*

¹¹⁹ CAVA, Begoña, *Irala Iralabarri (1857-1917)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1999, pp. 51-67.

¹²⁰ DOMINGO HERNÁNDEZ, María del Mar, *Vivienda obrera en Bilbao y el Bajo Nervión. Las casas baratas, una nueva forma de alojamiento (1911-1936)*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, 2005, pp. 134.

¹²¹ *El Nervión*, 17/V/1915, p. 2.

¹²² VILLANUEVA EDO, Antonio, *75 aniversario del dispensario Ledo-Arteche*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1990.

(1916) de Bilbao, rodada el día 29 de mayo, que recogió este evento de caridad, en el que se hizo una recaudación ambulante para la lucha contra la tuberculosis¹²³.

Otro tema que interesa mucho a López Oliva son las *vistas urbanas*. De hecho sus primeras películas se engloban dentro de esta categoría. *Bilbao pintoresco*¹²⁴ (1912) fue su primer rodaje, que a juzgar por su título debía incluir espacios o eventos asociados al imaginario de Bilbao, o quizás meras curiosidades, sin especial carácter identitario. Y su tercera película (tras “**El recibimiento del rey en Bermeo**”) fue *Un paseo en tranvía por Bilbao* (1912)¹²⁵. Esta película se sumaba así al ya amplio catálogo de vistas urbanas desde tranvías con que contaba Pathé, así como otras de las primeras casas cinematográficas en general. Tanto *Un paseo en tranvía por Bilbao* como una análoga *San Sebastián en tranvía*¹²⁶ (1912) fueron una operación publicitaria de López Oliva para dar cuenta del inicio de sus actividades, tal y como lo refleja este anuncio en *El Noticiero Bilbaíno*:

Hoy, a las once de la mañana, saldrá del final de la Gran Vía, un tranvía eléctrico especial. En su plataforma irá un operador de la casa Pathé Frères, el cual impresionará una película de los principales lugares de Bilbao, que serán recorridos por el vehículo.

Así, pues, dentro de poco, podremos ver a nuestra villa desfilar por el lienzo, igual que hemos visto hacerlo a las más notables y populosas urbes del mundo.

La importante casa cinematográfica ha tomado esa determinación en vista del incremento que este año han tomado las fiestas.

El tranvía llevará en ambos costados el siguiente letrero: “Paseo en tranvía por Bilbao. Película tomada por Pathé Frères”¹²⁷.

En la misma línea que las anteriores, López Oliva aprovechó el viaje que hizo a San Sebastián para rodar, posiblemente desde el tren que conectaba ambas ciudades, *Viaje de Bilbao a San Sebastián*¹²⁸ (1912).

Asimismo, López Oliva rodó varios acontecimientos festivos públicos. El primero fue *Carnaval en Bilbao*¹²⁹ (1913) el primer y único rodaje sobre estas fiestas que encontramos en nuestro estudio, seguramente porque el carnaval bilbaíno no tiene la especificidad o trascendencia que presenta en otras ciudades. El mismo mes de febrero

¹²³ *El Liberal*, 30/V/1916, p. 3, 20/VI/1916, p. 3. Cfr. VILLANUEVA EDO, Antonio, *Historia social de la tuberculosis en Bizkaia (1882-1958)*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1989.

¹²⁴ *El Noticiero Bilbaíno*, 4/VI/1912, p. 3.

¹²⁵ *El Noticiero Bilbaíno*, 23/VIII/23, p.4, 6/XII/1912, p. 3.

¹²⁶ *La Voz de Guipúzcoa*, 31/VIII/1912, p. 2, 1/IX/1912, p. 2.

¹²⁷ *El Noticiero Bilbaíno*, 23/VIII/1912, p. 4.

¹²⁸ *El Noticiero Bilbaíno*, 6/XII/1912, p. 3.

¹²⁹ *Euzkadi*, 16/II/1913, p. 5.

impresionó la *Fiesta del árbol y del pájaro*¹³⁰ (1913). Se trataba de una festividad que se venía desarrollando en Bilbao y en otras ciudades desde 1899, con el propósito de concienciar a los alumnos de las escuelas municipales de la importancia de la preservación de los recursos forestales¹³¹. Organizada por el Ayuntamiento de la villa, la fiesta contó con una amplia representación institucional, incluyendo el alcalde de Bilbao y el gobernador civil, todo ello amenizado por la banda municipal. Un singular evento que no solo fue captado por el cine sino detalladamente descrito por la prensa¹³². También ese año López Oliva rodó *Fiesta vasca* (1913), que analizamos a continuación, y años más adelante filmó *La procesión cívica del 2 de mayo*¹³³ (1916), siendo esta la segunda vez que las cámaras recogían esta importante fiesta del calendario festivo bilbaíno, después de que lo hiciera Gelabert en 1911.

De estas películas, la que más nos interesa por su singularidad es *Fiesta vasca*, rodada el 31 de julio (día de San Ignacio, patrón de Vizcaya) en la campa de Jolaseta de Guecho. El acto central lo constituyó la participación de cuatrocientos *dantzaris*, pero además hubo otros eventos deportivos, como un partido de rugby entre los equipos bayoneses Aviron y Côte Basque (25-17), y los *palankaris* (lanzamiento de barra vasca), todos ellos recogidos por la cámara Pathé¹³⁴. Esta fiesta fue organizada por la Juventud Vasca del PNV, y se enmarcaba dentro de un conjunto de actividades festivo-litúrgicas organizadas por dicho partido en conmemoración de San Ignacio, santo vizcaíno por el que Sabino Arana tenía gran devoción, hasta el punto de que la fundación del PNV se fija el día de este santo de 1895. Así, esta celebración fue una de las principales festividades del PNV hasta la creación del *Aberri Eguna* (Día de la Patria vasca) en 1932.

Se trata, pues, de la primera película rodada en Vizcaya en la que se recoge un acto de un movimiento político-social ajeno al sistema de la Restauración. Sin embargo, no se trataba tanto de un acto político, sino más bien festivo-litúrgico, que por su carácter pintoresco era idóneo para ser captado por el cinematógrafo. De hecho, pese a ser calificado por la prensa de todos los colores como un acto nacionalista, el propio título de la cinta trataba de eliminar cualquier connotación política, al calificar a la fiesta

¹³⁰ *Euzkadi*, 23/II/1913, p. 5.

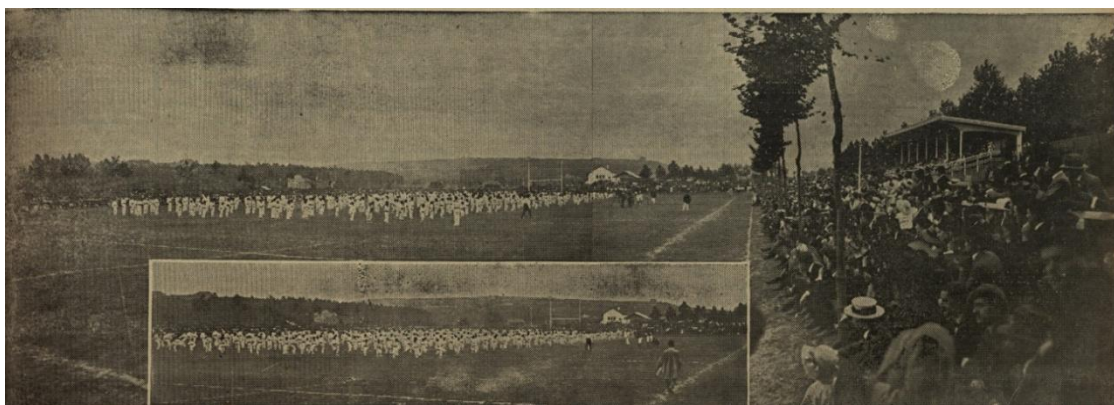
¹³¹ SIERRA VIGIL, José Miguel, *La culta y simpática fiesta. La Fiesta del Árbol en la Política Forestal y la Historia de España*, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, Madrid, 2011.

¹³² *El Liberal*, 16/II/1913, p. 1, 17/II/1913, p. 2.

¹³³ *El Liberal*, 16/V/1916, p. 2.

¹³⁴ *Euzkadi*, 1/IX/1913, p. 4.

como “vasca” y no como “nacionalista vasca”. El diario del PNV *Euzkadi* recogió ampliamente cada detalle de esta festividad y mencionó su rodaje por una cámara de Pathé¹³⁵. Como era de esperar, este diario se mostró muy interesado en la proyección de la película, que fue anunciando desde varios días antes a su estreno, más allá de los anuncios de cartelera del Trueba¹³⁶. Aunque esta película no se conserva, el hallazgo de dos cintas sobre esta misma festividad durante la II República, realizadas por el noticiario norteamericano Hearst Metrotone News (en 1932) y el francés Éclair Journal (en 1933), pueden darnos una idea del interés cinematográfico que suscitaban este tipo de concentraciones de cientos de *dantzaris*, que desde fuera eran vistas como algo no *político*, sino meramente pintoresco o folclórico¹³⁷.



Fiesta de San Ignacio de 1913 en la campa de Jolaseta. En el centro de la imagen principal hay un *cameraman* y su ayudante rodando *Fiesta vasca*¹³⁸.

Según la prensa, *Fiesta vasca* tuvo un gran éxito de taquilla, aunque no sabemos si se debió al interés genérico de los espectadores en ver en el cine las danzas tradicionales vascas o a que los nacionalistas, ya muy numerosos en Bilbao, acudieron en masa a ver el filme. Es significativo, en cualquier caso, que el folclore vasco aparezca en el cine desde el principio vinculado al nacionalismo, pese a que no existe una ligazón directa entre la defensa de esas tradiciones y la política nacionalista.

¹³⁵ *Euzkadi*, 4/VIII/1913, p. 2. Cfr. TÁPIZ, José María, “San Ignacio de Loyola”, en PABLO, *et. al.*, *Diccionario*, pp. 696-706.

¹³⁶ *Euzkadi*, 28/VIII/1913, 2, 30/VIII/1913, p. 2, 31/VIII/1913, 3.

¹³⁷ ***Bounding Basques dance 3,000 strong. Picturesque inhabitants of Bilbao, in seldom-filmed region of Spain, hold a colorful festival*** (Hearst Metrotone News, 1932), hallada en UCLA Film and Televisión Archive siguiendo la pista de Santiago de Pablo en *Tierra Sin Paz* (p. 16). ***Rejouissances Catalanes. 3.000 danseurs participent á la Fête de Saint Ignace de Loyola. Bilbao*** (Éclair Journal, 1933) en Gaumont Pathé Archives, que obviamente tiene el título errado, al situarlo geográficamente en Cataluña y que no se corresponde con su contenido exclusivamente vasco. Esta festividad de 1933 fue también recogida por Teodoro Hernandorena para el filme *Euzkadi*, pero que no se conserva.

¹³⁸ *Euzkadi*, 1/VIII/1913, p. 1.

López Oliva también rodó dos manifestaciones, las primeras sobre este tema que recogió el cinematógrafo en Vizcaya y unas de las pocas que registraremos en nuestro estudio. La primera fue *Manifestación del comercio de Orduña*¹³⁹ (1913), rodada el 28 de marzo, en la que se debió recoger la huelga de comerciantes, paralela a la homóloga realizada en Bilbao ese mismo día, en protesta por la aplicación desde 1911 del impuesto de utilidades sobre la riqueza mobiliaria. Un carácter muy similar debió tener **“Manifestación en Bilbao contra el impuesto de utilidades”**¹⁴⁰ (1914), una concentración que se celebró el 11 de enero de este año, después de unos discursos de los comerciantes en el Teatro Arriaga, y concluyó frente al palacio de la Diputación, institución responsable de la aplicación de dicho impuesto¹⁴¹.

Ambas manifestaciones fueron la expresión del rechazo de los comerciantes a la aplicación desde 1911 del impuesto de utilidades sobre la riqueza mobiliaria, que sólo afectaba a las empresas. Hasta ese momento la Diputación (en virtud del Concierto Económico) prácticamente solo recaudaba mediante el impuesto de consumos, lo que hacía recaer el peso fiscal sobre todo en los consumidores, sin grabar apenas las actividades industriales y mercantiles. La caída de los ingresos de la Diputación por la financiación del ferrocarril de Triano obligó a la corporación provincial a implantar progresivamente nuevos impuestos directos, que fue visto con temor por parte del empresariado que hasta ese momento se había beneficiado de la inexistencia de este tipo de tasas¹⁴². Estos dos rodajes resultan especialmente interesantes porque es la primera vez que el cine sobre Bilbao refleja un conflicto social con implicaciones políticas. Se había dado un paso más, pasando de la mera curiosidad de la imagen en movimiento a lo folclórico, lo deportivo, lo económico y, por fin, el testimonio de los problemas que estaba generando la sociedad moderna a nivel local. Sin embargo la cinematografía de la época no muestra nada sobre las numerosas huelgas obreras acaecidas durante los años de la Gran Guerra, como consecuencia del enorme encarecimiento de las subsistencias. Estas comenzaron en 1916 y tuvieron su máxima expresión en la huelga general revolucionaria en agosto de 1917, que fue abortada por la proclamación del estado de guerra en todo el Estado.

¹³⁹ *El Liberal*, 5/IV/1913, p. 1.

¹⁴⁰ *El Liberal*, 12/I/1914, p. 1.

¹⁴¹ *El Liberal*, 12/I/1914, p. 1.

¹⁴² *El Liberal*, 28/III/1912, p. 2. Cfr. ARANA PÉREZ, *El monarquismo*, p. 17. ALONSO OLEA, *El Concierto*, pp. 398-399.

También nos encontramos con otros dos documentales que son expresión de las transformaciones sociales, si bien con un claro trasfondo político. Nos referimos a *La bendición de la bandera de los exploradores bilbaínos*¹⁴³ (1915) y *Los exploradores en la plaza de toros en la función benéfica organizada por el Club Cocherito*¹⁴⁴ (1915). Los Exploradores fueron un movimiento escultista introducido en España en 1912. Tal y como lo define María José González Castillejo, “fue concebido como movimiento de reacción contra los males de la época por medio de la juventud en los conceptos de caridad, amor y servicio”¹⁴⁵. Los Exploradores protagonizaron el asociacionismo juvenil burgués, donde se les inculcaba el amor a la patria y a Dios, así como educación física y premilitar. De hecho, contaban con el apoyo explícito del Rey, el Ejército, la Iglesia y la gran burguesía, tal y como refleja la primera película citada, que fue rodada en la iglesia de San Nicolás de Bilbao, donde tuvo lugar el acto de bendición de la bandera de los Exploradores bilbaínos, costeada por suscripción entre las damas de la aristocracia local, con el apadrinamiento de la condesa de Zubiría y el diputado Fernando María Ibarra. El acto fue acompañado musicalmente por la Banda de Música del Regimiento de Garellano. Se trató del primer acto público de los Exploradores bilbaínos, cuyo Comité provincial fue el último en constituirse en toda España¹⁴⁶.

Respecto a *Los exploradores en la plaza de toros en la función benéfica organizada por el Club Cocherito*, recoge un acto celebrado en la plaza de toros de Vista Alegre, en el que se realizó un acto benéfico a favor de los obreros sin trabajo de la cuenca minera y ambas márgenes del Nervión. Se trata de un acto típico de la beneficencia burguesa de la época, en el que colaboró el famoso Club Cocherito, que se convirtió en muy poco tiempo, desde su fundación en 1910, en el club taurino más famoso de Bilbao y que recibe su nombre del torero bilbaíno Cástor Jaureguibeitia Ibarra (“Cocherito de Bilbao”). A lo largo de su historia ha organizado numerosos actos benéficos, culturales y festivos, que han gozado de una gran popularidad en la villa, con la que siempre ha tenido una fuerte ligazón¹⁴⁷.

¹⁴³ *El Liberal*, 2/II/1915, p. 3.

¹⁴⁴ *El Liberal*, 18/V/1915, p. 3.

¹⁴⁵ GONZÁLEZ CASTILLEJO, María José, “El escultismo y la socialización de la infancia en el espíritu del régimen primorriverista (Málaga, 1923-1930)”, *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n° 23, 2001, pp. 627-658 (p. 627).

¹⁴⁶ *El Nervión*, 18/I/1915, p.1; y *El Liberal*, 18/I/1915, p. 4.

¹⁴⁷ *El Liberal*, 19/IV/1915, p. 2; y REY, Laura del, *Club Cocherito: 100 años de historia*, Club Cocherito de Bilbao, Bilbao, 2010.

Por último, López Oliva también rodó algunos reportajes de actualidad, no relacionados con la política o la sociedad, pero que podían despertar el interés del público. Es el caso del *Descarrilamiento en Orduña*¹⁴⁸ (1913), un accidente ferroviario en el que chocaron un tren de mercancías y uno de pasajeros, provocando dos heridos graves y varios leves. En realidad, este accidente tuvo lugar en Arrigorriaga, por parte de un tren que cubría la línea Orduña-Bilbao. Este reportaje lo realizó López Oliva aprovechando el viaje de vuelta de Orduña hacia Bilbao, después de filmar la *Manifestación del comercio de Orduña*.

Años más tarde, el representante de Pathé en Bilbao impresionó **“Pruebas del salvavidas para tranvías en Alameda Recalde”**¹⁴⁹ (1916), acto al que asistió una amplia representación municipal, además de contar con la mirada de los curiosos que pasaban por la calle. Se trataba de probar el invento realizado por Isidora Arnaiz, con la ayuda de su hijo, gracias a una subvención institucional que había recibido para desarrollarlo. El *salvavidas* era un recogedor que sobresalía más de un metro desde la parte frontal del tranvía, que debía recoger a aquellas personas que atropellara, sin que estas cayeran al suelo, depositándolas en una malla. Su presencia entre las cintas rodadas por López Oliva indica de nuevo una preocupación por el progreso y la modernidad, identificadas en este caso con los inventos científicos y su aplicación técnica. La última película que sabemos realizó fue *Aires regionales*¹⁵⁰ (1917), en la que debía aparecer la Banda Municipal de Bilbao, interpretando la pieza musical homónima. De las películas que hemos citado es la única que no fue proyectada ni en el Olimpia ni en el Trueba, sino que lo hizo en el Coliseo Albia el 18 de noviembre de 1917. La película fue cedida por López Oliva, entre otras de ficción del catálogo Pathé, para un acto de entrega de los premios Doña Casilda Iturrizar a alumnos destacados de las escuelas públicas.

Antes de terminar este epígrafe, hay que mencionar la labor de la que fuera segunda casa cinematográfica de Europa después de Pathé, la casa Gaumont. Esta también realizó algunos rodajes en Bilbao, aunque sin la continuidad que presentaron las realizaciones de López Oliva. Tenemos muy pocas referencias a la actividad de esta

¹⁴⁸ *El Liberal*, 29/III/1913, p. 3.

¹⁴⁹ *El Liberal*, 3/IV/1916, p. 1; y CAVA MESA, Begoña, *Historia del tranvía urbano en la Villa de Bilbao (1884-1954)*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990.

¹⁵⁰ *El Liberal*, 17/11/1917, p. 2. No sabemos cuándo fue rodada esta película, pero posiblemente fue antes del 31 de octubre de 1917, fecha en la que se cerró el contrato entre López Oliva y la casa Pathé.

casa, que se instaló en Bilbao en 1910 y, como ya hemos señalado, compartió sede con Pathé en la calle Colón de Larreategui 15 y 17 hasta que en 1914 se trasladó a la calle Gardoqui 3, para cambiar más tarde a la calle Jardines 10¹⁵¹.

Frente a la intensa actividad de Pathé en Vizcaya (40 rodajes catalogados), la casa Gaumont llevó a cabo una producción escasa e irregular, pese a que esta controlaba, junto con Pathé, la industria de los noticiarios cinematográficos en Europa. Así, únicamente contabilizamos cuatro rodajes de actualidades Gaumont en Vizcaya en la década de 1910: uno en 1912 y tres en 1918. Sin embargo, solo el rodaje de 1912 lo hemos localizado en la prensa local, mientras que el resto los hemos localizado en Pathé Gaumont Archives. Esta ausencia de referencias en la prensa local nos lleva a pensar que el representante de la casa Gaumont en Bilbao no tenía una estructura estable de realización de películas, en cuyo caso habría realizado bastantes cintas, las cuales habrían aparecido en los diarios bilbaínos. Por ello, creemos que la sede de Gaumont en Bilbao únicamente se dedicó a alquiler de películas y venta de cámaras y accesorios cinematográficos, pero no –como en el caso de Pathé– a realizar de forma continuada rodajes en la villa¹⁵².

Como decíamos, la primera referencia a un rodaje de Gaumont en Vizcaya en estos años la encontramos el 11 de noviembre de 1912. Se trata de "**Pruebas de un aparato salvavidas para tranvías en Amorebieta**", sobre el mismo invento que ya hemos citado en el capítulo anterior, desarrollado por las mismas personas y la misma financiación que aquel¹⁵³. Las otras tres películas fueron realizadas en abril y mayo de 1918 y se conservan en Pathé Gaumont Archives. El 28 de abril un representante de esta casa rodó *MM. San Miguel, Mugeza et Vizcaya, champions d'Espagne de course á pied, s'affrontent dans une compétition á Bilbao*; el 2 de mayo impresionó *Bilbao (Espagne) célèbre l'anniversaire de sa libération en 1813 (fin de l'occupation française)*; y el 26 de mayo filmó *A Bilbao (Espagne): lancement du vapeur 'Caldamez'*. Los títulos en francés, así como las erratas en los títulos, muestran que las películas seguramente fueron realizadas por operadores franceses y no por el representante de Gaumont en Bilbao. Así, es posible que *Mugeza* sea *Muguerza*; el vapor *Caldamez* es en realidad el *Galdames*; y sobre todo se confunde la celebración el

¹⁵¹ AHFB, Bilbao Primera 0630-116, Bilbao Primera 0533-119, Bilbao Segunda 0001-080. Arrigorriaga 0287-011.

¹⁵² *El Liberal*, 3/V/1910, p. 3.

¹⁵³ *El Liberal*, 11/XI/1912, p. 2.

fin del sitio el 2 de mayo frente a los carlistas (que es lo que efectivamente se ve en el reportaje conservado) con la supuesta liberación de Bilbao en 1813 frente a los franceses, en la Guerra de la Independencia, que los espectadores galos conocían mucho mejor que las Guerras Carlistas¹⁵⁴. Aunque por tratarse de películas extranjeras se escapan de nuestro objeto de estudio, hay que destacar que estas cintas vuelven a ahondar en los mismos temas que abordaba López Oliva: deportes, botaduras de buques y la fiesta del 2 de mayo. En este caso, se trata de la tercera ocasión en la que las cámaras filmaron esta importante festividad bilbaína, aunque la primera vez que la cinta se ha conservado, llegándonos imágenes sobre la misma.

1.4. Un documental de “Costumbres vascas” de la casa Pathé

Aún no había finalizado el contrato entre López Oliva y la casa Pathé cuando, al margen de este contrato, en julio de 1917 Rafael Villa y Villa, en representación de la Sociedad Vilaseca y Ledesma de Madrid, que tras la muerte de Garnier acababa de ser nombrada concesionaria de Pathé en España, se dirigió mediante correspondencia a la Diputación de Vizcaya, solicitando ayuda económica para un film sobre la provincia que la casa cinematográfica quería realizar:

Ninguna de las regiones que venimos visitando se presta tanto como la vasca para hacer un trabajo artístico e interesante. Aparte de sus innegables bellezas de paisaje, tiene mucho de característico en las costumbres de sus habitantes, que recuerdan la vida de otros tiempos, en ellas se conservan con pureza no igualada por otros países, las viejas tradiciones.

Nuestra obra que tiende a dar una idea perfecta y acabada de estas tierras no podía pasar desapercibido este aspecto vigoroso de la nacionalidad vasca y por ello se dispone a dar cumplida idea de él.

Será al mismo tiempo una manera de dar a conocer en el mundo entero esta región con su enorme riqueza y su gran vitalidad, un recuerdo cariñoso para las numerosas colonias de vascos, a quienes ha esparcido por el mundo su espíritu emprendedor.

Como la exhibición de esta película será gratuita en España y Portugal la subvención que se solicita tiene por fin únicamente ayudar a cubrir los cuantiosos gastos que una obra de este género lleva consigo.

Indudable es la importancia y trascendencia de esta obra, así encauzada, sobre todo en estos momentos en que se definen y deslindan las diversas nacionalidades que integran Europa.

¹⁵⁴ Pathé Gaumont Archives.

Por ello creemos que esa Ilustre Corporación no le negará su apoyo moral y material que considere en una subvención mayor o menor según sea más o menos grande la importancia que quiera dar al solar vasco en esta obra¹⁵⁵.

El contenido de la carta denota que los representantes de Pathé estaban bien informados de la realidad política, económica e institucional de esos años en Vizcaya. El tono de la carta –hablando de “nacionalidad vasca” y haciéndose eco de la *primavera de los pueblos* que estaba asomando en Europa al compás de la Primera Guerra Mundial– solo se entiende si tenemos en cuenta que, desde su triunfo electoral de marzo de 1917 hasta las nuevas elecciones provinciales de julio de 1919, la Diputación fue controlada por la Comución Nacionalista Vasca (nombre que adoptó el PNV en 1915-1916, coincidiendo con el control del nacionalismo por su sector moderado). La positiva coyuntura económica de los años de guerra dotó a las arcas forales de unos altos ingresos, lo que permitió a los nacionalistas, entre otras cosas, fomentar la cultura vasca y particularmente del euskera. Para ello, la Diputación, presidida por Ramón de la Sota y Aburto, creó una partida presupuestaria específica, controlada por la recién creada Junta de Cultura Vasca¹⁵⁶. La casa Pathé entendió que la Diputación de Vizcaya iba a ser la que mejor acogida iba a dar a su proposición, por lo que ni siquiera se dirigieron al resto de diputaciones vasco-navarras¹⁵⁷.

La casa Pathé calculó un costo para realizar la película de “cinco mil pesetas de las que esa Corporación puede cubrir la cifra que desee y le parezca justa”. A cambio de la subvención, la casa cinematográfica se comprometía –en la única descripción que nos ha llegado del proyecto– a “obtener una película artística de Vizcaya, comprendiendo Bilbao, la ría hasta su desembocadura, y los trozos más pintorescos de la provincia. Se procurarán asimismo, de cubrirse los gastos suficientemente, reproducir algunos cuadros de costumbres del país, escogidos por inteligentes en este asunto”. También se comprometían, tras su realización, a incluirla gratuitamente en las programaciones de Pathé de España y Portugal, incluir los trozos más significativos de la película en la Revista Pathé de España, a colorear en París los trozos más destacados del filme para

¹⁵⁵ AHFB, Inventario, Sección Artes, C. 1208, Ex. 4.

¹⁵⁶ MEES, Ludger, *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Fundación Sabino Arana-Sabino Arana Kultur Elkargoa, Bilbao, 1992, pp. 226-230.

¹⁵⁷ No encontramos referencias sobre este mismo asunto en los archivos forales de Álava, Guipúzcoa y Navarra.

ser incluidos en la revista Pathé en Francia y a cobrar la subvención a posteriori, tras la primera exhibición¹⁵⁸.

El 1 de octubre la Comisión de Cultura acordó “se otorgue en principio la cantidad de 1000 pesetas sin perjuicio de aumentar esta cantidad si la película lo merece, indicando al propio tiempo a la casa que esta Corporación tendrá mucho gusto en señalarles aquellas personas que pudieren dirigir la impresión en cuanto a las costumbres se refiere”¹⁵⁹.

Sin embargo, la película no pudo finalizarse hasta 1919. Según una carta escrita en marzo de este año por Vilaseca y Ledesma a la Diputación, este retraso se debió a “las dificultades inherentes al período sangriento que felizmente hemos ya pasado”. Esos problemas les llevaban a pedir un aumento de la subvención, debido al “encarecimiento de todos los materiales, poniéndonos a su disposición para ampliar estos trabajos y hacer una gran obra”. Los representantes de Pathé en España concluían dejando en manos de la Diputación la elección de la fecha para proyectar la película en un cine de Bilbao¹⁶⁰.

El miércoles 29 de abril se proyectó la película en el Salón Olimpia con la finalidad de ser evaluada por una comisión de diputados, entre los que se encontraba el nacionalista moderado Eliodoro de la Torre¹⁶¹. El filme de Pathé no llevaba título, aunque fue reflejado por la prensa como “película de costumbres vascas”¹⁶². Sin embargo, aunque *El Liberal* dijo que “la cinta es interesante, y gustó a los asistentes”¹⁶³, en junio la Diputación decidió no otorgar la subvención, ya que “no reúne las condiciones que la hagan merecedora del auxilio económico de la Corporación”¹⁶⁴. La Diputación, todavía en manos de la Comunión Nacionalista, no precisó los motivos de dicha negativa, pero posiblemente esta película no encajara con la forma de representar el País Vasco que tenía este partido, extremo que solo podremos confirmar de aparecer nueva documentación o la película misma.

¹⁵⁸ AHFB, Inventario, Sección Artes, C. 1208, Ex. 4.

¹⁵⁹ *Idídem*.

¹⁶⁰ *Ibídem*.

¹⁶¹ *Euzkadi*, 1/V/1919, p. 2.

¹⁶² *El Liberal*, 1/V/1919, p. 4.

¹⁶³ *Ibídem*.

¹⁶⁴ AHFB, Inventario, Sección Artes, C. 1208, Ex. 4.



Noticia sobre la proyección de “**Costumbres vascas**”¹⁶⁵.

Aunque apenas conocemos el contenido de esta película a la que atribuimos el título de “**Costumbres vascas**” (por la forma en la que fue anunciada su proyección en la prensa), resulta muy interesante que el filme pretendiese recoger tanto la realidad urbana como la rural del País Vasco, en contraposición a otras visiones predominantes, que preferían ahondar exclusivamente en cuanto de particular, rural y tradicional había en el territorio, y de las que serán deudoras muchas de las películas que se realizarían en lo sucesivo. Hay que destacar también que es la primera película de la que tenemos noticia que pretendía ofrecer una visión de conjunto del País Vasco. Pese a que solo fue rodada en Vizcaya, esta solución de extrapolar imágenes rodadas solo en una parte del País Vasco a su conjunto será muy recurrida por el cine en lo sucesivo, sin duda por las mayores dificultades de producción que supone un rodaje en todas las provincias.

Pese a tratarse de la primera película realizada con una vocación de reflejar el País Vasco en su conjunto, no ha merecido prácticamente ninguna atención por parte de la bibliografía del cine vasco, siendo postergada por otras, como *Eusko Ikusgayak* (1923-1928) y *Au Pays des Basques* (1930). Ello se debe a un cúmulo de factores, como al hecho de que la película que no se conserve, que ni siquiera nos haya llegado su título original, a su pobre trayectoria –incluyendo una desaprobación por parte de la Diputación– y a que la iniciativa no fue realizada desde el País Vasco o desde las coordenadas del nacionalismo, un enfoque que ha atraído la atención de la mayor parte de la bibliografía. Todo ello pese a que Zunzunegui, en su ya clásica obra *El cine en el País Vasco* dedicó un epígrafe a este filme, si bien no le atribuyó ningún título. Manu Pagola, en su libro *Bilbao y el cine*, simplemente la cita y le atribuye el título –sin decir que es atribuido– “Vistas artísticas de Vizcaya, Bilbao, la Ría y trozos más pintorescos

¹⁶⁵ *El Liberal*, 1/V/1919, p. 4

de la provincia”, en alusión a la forma en la que fue descrito su futuro contenido en el expediente, tal y como hemos visto¹⁶⁶.

¹⁶⁶ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 67-68; y PAGOLA, *Bilbao y el cine*, p. 251.

CAPÍTULO II

EL CINE SE FORJA EN LA RÍA (1923-1930)

2.1. Años de dictadura: todo cambia y nada cambia

Los años veinte, pasada la inestabilidad política, social y económica de la posguerra mundial, que había puesto en jaque al sistema de la Restauración, fueron años de prosperidad económica y de una estabilidad política artificial, al ser producto de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) que, como un parche, trató de solucionar los endémicos problemas de la Monarquía de Alfonso XIII.

Desde 1917, en plena Gran Guerra, el consenso político del turno de la Restauración se rompió y los gobiernos se volvieron más inestables. A nivel económico, la neutralidad de España en esta guerra le granjeó ingentes beneficios, aunque su desigual reparto social provocó en 1917 una profunda y compleja crisis, que derivó en tres grandes amenazas para el Gobierno y el propio régimen: por un lado, el descontento de los militares peninsulares por el rápido e inmerecido ascenso de los “africanistas” les llevó a crear las Juntas de Defensa; por otro, setenta diputados y senadores de la *Lliga Regionalista*, republicanos, socialistas e incluso algún miembro del Partido Liberal, constituyeron en Barcelona una Asamblea Nacional de Parlamentarios, que demandó un cambio de sistema de gobierno y la convocatoria de Cortes Constituyentes; y por último la crisis social provocó una huelga general en agosto, convocada por la CNT y la UGT, que tuvo un amplio seguimiento en las ciudades y se saldó con un centenar de muertos y miles de detenidos. En este mismo contexto, la Compañía Nacionalista Vasca, aprovechando el control de la Diputación de Vizcaya (1917-1919), llevó a cabo la primera campaña en favor de la autonomía del País Vasco, que no pudo prosperar, ante la nula voluntad del Gobierno central de resolver la cuestión vasca, lo mismo que la catalana.

Aunque el Gobierno subsanó los problemas inmediatos surgidos en 1917, la crisis interna del régimen perduró en los años siguientes, sin que se dieran solución a las acuciantes demandas sociales y políticas de gran parte de la sociedad. La penosa

posguerra europea también fue negativa para España. Su economía no supo aprovechar los capitales acumulados durante la guerra para modernizarse y acercarse más a los niveles de Europa. Políticamente, la lucha contra el movimiento obrero, los nacionalismos periféricos y la ineficacia del sistema político de la Restauración llevó a los militares españoles, encabezados por Primo de Rivera, a levantarse contra el Gobierno en 1923 (a imitación de lo que hizo Mussolini en Italia el año anterior), triunfando gracias a la aquiescencia del rey Alfonso XIII, que continuó en la jefatura del Estado. Se iniciaba así una dictadura militar que duraría hasta 1930 y que comenzó con buen pie, dado el apoyo que los industriales catalanes y vascos, los militares y los monárquicos le brindaron desde un primer momento, frente a la apatía de muchos sectores que, pese a no estar de acuerdo con el golpe de Estado, creían que había que acabar como fuera con el sistema de la Restauración.

La Dictadura se propuso desde un primer momento regenerar España desde arriba, empezando por sustituir a las antiguas *oligarquías* en el poder municipal y provincial (excepto las diputaciones vascas) por personas afines al nuevo régimen. Se creó un partido único, la Unión Patriótica, ilegalizando el resto de partidos. La deslegitimidad de un régimen que había alcanzado el poder mediante un golpe de Estado hizo que tratara de ganarla mediante un amplio programa social y de obras públicas que fue favorecido por una favorable coyuntura económica y por el apoyo algunos sectores del PSOE a través del sindicato UGT.

En el País Vasco los ayuntamientos fueron sustituidos, no así las diputaciones, si bien muchos de sus miembros abandonaron el cargo a modo de protesta por el régimen. Esta excepción debe entenderse en el marco discursivo del régimen por el que se pretendía fomentar un “sano regionalismo”, una de cuyas manifestaciones debía ser la consecución de un proyecto autonómico para el País Vasco que nunca llegó a concretarse. Los mayores apoyos al régimen provinieron de la gran burguesía y las derechas originarias del antiguo liberalismo, ahora abiertamente conservadoras y crecientemente autoritarias. El nacionalismo vasco, desplazado de la vida política, concentró sus fuerzas en el ámbito cultural, abonando el camino para capitalizarlo en votos tras el fin de la Dictadura. El PSOE vasco, liderado por Indalecio Prieto, se opuso a las políticas de aquiescencia con el régimen y organizó una huelga general contra la Dictadura en 1923, cuyo fracaso motivó el exilio de Prieto.

El boyante contexto económico mundial en los años veinte favoreció también a la economía vasca, vizcaína y bilbaína en particular. Los planes de obras públicas tuvieron un efecto multiplicador en la economía y en la creación de empleo. La economía de la ría de Bilbao creció, sosteniéndose sobre los sectores tradicionales de su industrialización, aunque el sector bancario conoció un *boom* sin precedentes, en el que los bancos bilbaínos (con el Banco Bilbao a la cabeza) abrieron sucursales por toda España, con unos excelentes resultados económicos.

Sin embargo, los esfuerzos por regenerar el país desde arriba y el progreso económico de los años veinte, pasada la etapa de posguerra, no bastaron para detener el desprestigio de un Rey y una dictadura que –en vez de retirarse, una vez resueltos los mayores problemas, como el de la acción española en Marruecos– mostró vocación de perpetuar su régimen. Además, no supo atender a las demandas sociales y políticas que se le seguían reclamando. Su caída en 1930 y el inicio de la *dictablanda* del general Berenguer serían el prelude de la proclamación de la República en 1931¹⁶⁷.

En lo cinematográfico, la Gran Guerra también tuvo notables consecuencias. La industria europea –con Francia a la cabeza– se desmoronó para cederle el predominio a Estados Unidos, que ya no abandonaría hasta nuestros días. El cine continuaba siendo mudo, pero se había modificado profundamente el lenguaje cinematográfico, fundamentalmente gracias a las películas de ficción, que pasaron de los iniciales planos secuencia, como si de una obra teatral se tratara, hacia la utilización de recursos narrativos cada vez más complejos, en los que jugó un gran papel el uso dramático de los planos y del montaje¹⁶⁸. *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), de D. W. Griffith, fueron las primeras manifestaciones de un cine que ya se consideraba *el séptimo arte*.

¹⁶⁷ QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2008, pp. 69-138; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria 1923-1930*, Alianza, Madrid, 2005; y MEES, Ludger, “Restauración” y VALDALISO, Jesús María, “La industrialización en el primer tercio del siglo XX y sus protagonistas” en GRANJA y PABLO, *Historia del País Vasco*, pp. 44-47 y 171-196.

¹⁶⁸ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1991, pp. 17-37.

Respecto al cine de no ficción, fueron desapareciendo progresivamente los meros *documentos* y *vistas*, entendidos como la simple captación de la realidad -en la mayoría de los casos mediante planos generales y estáticos¹⁶⁹-, a favor del recién nacido cine *documental* propiamente dicho. Este surgió muy influido por el cine de ficción, del que tomó las modernas técnicas en lenguaje cinematográfico y el hilo narrativo, dando un sentido propio a las imágenes. Sobre estos ejes nació la que se considera la primera película documental de la historia, *Nanook, el esquimal* (1922) de Robert Flaherty. Fue seguida durante la misma década por elaboraciones prácticas y teóricas, de la mano de Dziga Vértov en Rusia o Jean Vigo en Francia, que subrayaron la importancia del montaje en la creación de los documentales¹⁷⁰. Fueron también años en los que la exhibición cinematográfica siguió creciendo a grandes pasos en todas partes, consolidándose el cine como espectáculo de entretenimiento. La principal beneficiaria de ello fue la industria estadounidense, que comenzó a inundar las salas con sus películas, gracias a la creciente globalización de la distribución cinematográfica¹⁷¹.

En España, en palabras de Caparrós Lera, en 1923 llegó “el golpe de Estado del general Primo de Rivera, quien desplazaría la industria a Madrid y Valencia, debido a su política centralista”¹⁷². Ello supuso un paralelo derrumbe de la industria productiva barcelonesa, muchos de cuyos antiguos realizadores pasaron a trabajar en Madrid, donde destacaría la productora Atlántida S.A.C.E¹⁷³.

Sin embargo, este axioma no parece producirse en el caso vasco. Aunque el punto de partida era muy diferente al catalán, al carecer de industria cinematográfica, durante estos años, coincidiendo cronológicamente con la Dictadura de Primo, fueron rodadas en el País Vasco una destacable cantidad de películas, pese al *hándicap* de la escasa producción cinematográfica en este territorio. Así, por primera vez desde los orígenes del cine, se realizaron películas en la propia ría de Bilbao con recursos humanos y

¹⁶⁹ Obviamente, la *realidad* no es aprehensible en cuanto tal. Aunque no haya montaje, el simple modo de colocar la cámara, el tamaño del plano, la elección del objeto de filmación, etc., constituyen una *manipulación* del objeto representado. BARNOUW, Erik, *El documental*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 11-33.

¹⁷⁰ BARNOUW, *El documental*; y NICHOLS, *La representación*, pp. 25-30.

¹⁷¹ PAZ, *El cine informativo*, pp. 98-105.

¹⁷² CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 2.

¹⁷³ PÉREZ PERUCHA, Julio, “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en GUBERN, Román, *et al.*, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 19-121 (pp. 88-121); y GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, *Historia del cinema a Catalunya. I: L'època del cinema mut, 1896-1931*, Llar del Llibre, Barcelona, 1986, pp. 125-126.

económicos locales. Nos estamos refiriendo a las productoras Hispania Films (Bilbao) y Estudios Azcona (Baracaldo) que, si han sido tan destacados por la bibliografía, no ha sido tanto por la cantidad y/o calidad de sus producciones, muy limitadas, sino por la excepcionalidad que supusieron dentro del desértico panorama productivo vasco. Como veremos a continuación, en los documentales sobre Bilbao realizados en esta etapa se advierte un cambio de tendencia, dando el salto de las simples “vistas” de los años anteriores a querer dar, precariamente, una visión más compleja de los temas tratados, pese a que su calidad no alcanzaba ni de lejos a las filmaciones documentales que se estaban realizando en Europa y Estados Unidos.

2.2. Hispania Films: una productora de Bilbao

La primera de las pequeñas empresas cinematográficas creada en Bilbao fue la Academia Cinematográfica Hispania Films, que se situó en el chalet “Villa Portugalete” del bilbaíno barrio de Iralabarri. Fue fundada por el valenciano Enrique Santos en 1923 pero no llegó a realizar ningún trabajo, ya que su creador fue detenido, acusado de intento de desfalco y de acoso a sus alumnas. Tras este incidente, los alumnos se hicieron con el control de la academia, bajo el liderazgo de Aureliano González (gerente), Telesforo Gil y Alejandro Olavarría, aunque este último se distanció tras el primer rodaje, creando su propia academia de cinematografía¹⁷⁴. Estos pioneros tuvieron bastantes problemas para financiarse, para lo que, además de recurrir a subvenciones, llevaron a cabo alguna imaginativa solución, como la construcción artesanal de algunos aparatos de laboratorio. Su principal actividad fue la realización de varios filmes de ficción: *Un drama en Bilbao* (1923), considerada la primera película de ficción vasca; *Lolita la huérfana*, que no se estrenó comercialmente; y *Edurne (modista bilbaína)* (1924), primer largometraje vasco que, pese a sus limitaciones técnicas, obtuvo un notable éxito de taquilla. Todos ellos responden a la inquietud de plasmar la dramática realidad social de la clase obrera bilbaína, muy alejada de los temas mayoritariamente burgueses recogidos hasta ese momento por los documentales sobre la comarca. Pese al éxito de *Edurne*, Gil del Espinar se retiró del cine y Aureliano González solo realizó el

¹⁷⁴ Olavarría pasó a crear la efímera firma “Cinematografía Vasca”, con la que realizó la única película conocida de esta casa: *Martinchu Perugorria en día de romería*, estrenada en febrero de 1925 en el Salón Olimpia. ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 92-93.

corto cómico *Atanasio busca novia*, estrenado en febrero de 1925, momento a partir del cual desaparecen las referencias a Hispania Films¹⁷⁵.

También esta casa realizó diversos reportajes de actualidad. Muy probablemente lo hizo para capitalizar la empresa y prepararse para la realización de *Edurne*. De este modo, Hispania Films se ofreció mediante impresos, hacer “retratos cinematográficos, revistas, recuerdos de excursiones, fiestas, etc., a precios económicos”¹⁷⁶. Esta solución de realizar cortometrajes documentales o de actualidad para formar profesionalmente al equipo técnico y obtener beneficios que le permitieran afrontar proyectos más ambiciosos ha sido muy habitual a lo largo de la historia del cine¹⁷⁷.

En 1924 realizaron al menos ocho reportajes de actualidad, que fueron exhibidos como complementos cinematográficos. La lista completa de estas películas la conocemos gracias al programa de mano de la proyección de *Edurne* en San Sebastián, en el que se anuncian como complemento cinematográfico las “Actualidades Hispania”, lo que, según afirma Unsain, es una clara indicación de que fueron realizadas por la propia Hispania Films¹⁷⁸. Las películas fueron ofrecidas en dos sesiones. Según este programa de mano, el primer día se proyectó la “revista deportiva y de costumbres vascongadas”, con los siguientes contenidos: “*la vuelta ciclista al País Vasco, bailes regionales, vistas de Guernica: Casa de Juntas, árbol viejo, prueba de bueyes; interesante partido de tenis en Jolaseta*, etc.”. El segundo día se proyectó: “*cincuentenario del levantamiento del sitio de Bilbao y viaje a Vizcaya del presidente del Directorio Militar, entrega de una bandera al regimiento de Garellano por la Condesa de Zubiría a la que asistió el General Primo de Rivera y el Arzobispo de Burgos-Cardenal Benlloch, Jura de la Bandera, partidos de foot-ball entre los equipos Madrid-Athletic de Bilbao*, etc.”¹⁷⁹. Actualmente no se conserva ninguna de ellas.

Como vemos, los temas de vistas, deportes, folklore, fiestas y visitas de personalidades de la vida política española siguen ocupando un lugar privilegiado en los

¹⁷⁵ LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda*, Mensajero, Bilbao, 1982, pp. 51-142; ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 85-93; y UNSAIN, *El cine y los vascos*, pp. 90-101.

¹⁷⁶ UNSAIN, *El cine y los vascos*, 1985, p. 93.

¹⁷⁷ CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín, “Los inicios del cortometraje español. Época muda (1896-1930)”, en MEDINA, GONZÁLEZ y VELÁZQUEZ, *Historia del cortometraje español*, pp. 13-33 (p. 14).

¹⁷⁸ UNSAIN, *El cine y los vascos*, p. 97.

¹⁷⁹ Programa de mano del Teatro Principal, días 3 y 4 de abril de 1925 extraído de UNSAIN, *El cine y los vascos*, pp. 97 y 198. Las cursivas y las negritas las hemos añadido nosotros.

reportajes de este período, en continuidad con el anterior. Entre las noticias deportivas, se repiten temas omnipresentes, como el Athletic, y hace aparición por primera y única vez en nuestro estudio el tenis, un deporte en su origen exclusivo de la burguesía y que nunca alcanzaría en el País Vasco la fuerza mediática de otros deportes. También hay que destacar el reportaje sobre *La vuelta ciclista al País Vasco*. Esta carrera se realizó entre el 7 y el 10 de agosto de 1924, a lo largo de las cuatro provincias vasco-navarras, con salida y meta en Bilbao. Esta primera Vuelta al País Vasco fue organizada por *Excelsior*, el primer diario deportivo creado en España, que había nacido en marzo del mismo año. El periódico pertenecía al holding periodístico de la Compañía Nacionalista Vasca y trataba de lograr ingresos y difundir el sentimiento nacional a través del deporte, en una época, como la Dictadura, en la que vieron drásticamente mermada su actividad política, replegándose a actividades culturales¹⁸⁰. *Bailes regionales* y *Vistas de Guernica: Casa de Juntas, árbol viejo, prueba de bueyes* ahondarían en los aspectos más tradicionales de la cultura vasca, aunque con toda seguridad desde el folclorismo no político. Es la primera película que sabemos fue rodada en Guernica mostrando, particularmente, la Casa de Juntas y el árbol de esta villa. Aunque Guernica, por estar fuera del área metropolitana de Bilbao, se escapa de nuestro estudio, la citamos ahora porque la villa y su árbol, por su enorme simbolismo político y cultural para los vascos de casi todas las ideologías, jugará un papel muy importante en las películas sobre Vizcaya y el País Vasco que analizaremos en estas páginas¹⁸¹.

De los ocho reportajes, tres están relacionados con el contexto político de la España primorriverista. El primero es *La Jura de la Bandera en Bilbao*, rodado el 23 de marzo de 1924 en la Plaza Elíptica y estrenado día 30 en el Olimpia¹⁸². No por casualidad, se trata del primer rodaje de un acto militar en Bilbao, que se produjo solo medio año después del golpe militar de Primo de Rivera, que consideraba a las fuerzas armadas un elemento central de la reforma autoritaria de España que el dictador quería llevar a cabo. Fueron muchos los actos de este tipo que se celebraron en toda España al aire libre, fuera de los cuarteles. Este acto se adelantaba *de facto* al Real Decreto del 31 de marzo, por el que se ordenaba a los reclutas realizar el juramento militar “junto con sus conciudadanos y delante del Rey o de las Autoridades que representan al

¹⁸⁰ PABLO, Santiago de y MEES, Ludger, *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, 1895-2005*, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 91 y 109.

¹⁸¹ MEES, Ludger, “Gernika” y PABLO, Santiago de, “Roble”, en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 407-429 y 648-663.

¹⁸² *El Noticiero Bilbaíno*, 25/III/1924, p. 1, 30/III/1924, p. 4.

Gobierno”¹⁸³, todo ello con el propósito de convertir –como explica Alejandro Quiroga– “la Jura de la Bandera en una ceremonia popular”¹⁸⁴.

Cincuentenario del levantamiento del sitio de Bilbao y viaje a Vizcaya del presidente del Directorio Militar (también anunciada en fechas anteriores cómo *La Procesión Cívica del 2 de mayo*¹⁸⁵) recogía en imágenes por tercera vez esta fiesta, que este año contó con la presencia del dictador, por invitación del Ayuntamiento de Bilbao –integrado por personas adictas al régimen, ya que tras el golpe de Estado de 1923 el Directorio militar procedió a cambiar los concejales de toda España–. La presencia de Primo de Rivera en aquella fiesta liberal era sin duda un intento del régimen de rebajar su contenido político, pero suscitó las protestas de muchos bilbaínos, como Unamuno o un sector muy importante de la Sociedad “El Sitio”, auténtica alma y dinamizadora de la fiesta, que a punto estuvo de no asistir a la misma como protesta¹⁸⁶. Esta contradictoria situación quedó resuelta al año siguiente, cuando la procesión cívica fue prohibida ya que, según el gobernador, “dicha manifestación fomenta antagonismos que deben desaparecer”¹⁸⁷. Sin embargo, la fiesta siguió siendo celebrada privadamente por agrupaciones liberales, republicanas y socialistas con la subida a Mallona¹⁸⁸.

Respecto al resto de la estancia del presidente del Directorio, entre el 1 y el 4 mayo de 1924, este visitó algunas empresas (La Papelera Española, la Franco Belga, la Babcock & Wilcox, astilleros Euskalduna), pronunció un discurso en Santurce y asistió a algunos actos culturales, como a una función teatral en el Arriaga, organizada por la Juventud Monárquica. También el dictador apareció en *Entrega de la Bandera a Garellano*, evento al que asistió por invitación de la Juventud Monárquica vizcaína, organizadora de este acto patriótico, en homenaje al regimiento del Ejército de Tierra de Garellano, con sede en Bilbao. El acto tuvo lugar el día 4 y contó con la activa participación de la gran burguesía vizcaína, con la condesa de Zubiría como madrina del acto, y de la Iglesia, con la presencia destacada del cardenal Benlloch, que bendijo la bandera¹⁸⁹. De nuevo aparecen en pantalla personalidades destacadas, en este caso

¹⁸³ Real Decreto 31/III/1924.

¹⁸⁴ QUIROGA, *Haciendo españoles*, pp. 164-167.

¹⁸⁵ *El Noticiero Bilbaíno*, 9-10/V/1924, p. 4.

¹⁸⁶ *El Liberal*, 2/V/1925, 1; y ARANA PÉREZ, *El monarquismo*, pp. 100-103.

¹⁸⁷ *ABC*, 26/IV/1925, p. 17.

¹⁸⁸ SALAZAR ARECHALDE, José Ignacio, “Dos de mayo en Bilbao. Entre la historia y la política”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 25, 2014, pp. 128-136.

¹⁸⁹ Esta película fue estrenada junto con *La Procesión Cívica del 2 de mayo*. *El Noticiero Bilbaíno*, 6/V/1924, pp. 1-2.

mostrando la buena relación que –salvo en algunas zonas, como Cataluña– la Dictadura tuvo con la Iglesia.

2.3. Estudios Azcona de Baracaldo

Los hermanos baracaldeses de origen navarro Mauro y Víctor Azcona, fotógrafos de profesión, estuvieron interesados desde muy pronto en el cine¹⁹⁰. Ambos entraron en contacto con Gil del Espinar, y Mauro colaboró como ayudante en el rodaje de *Edurne* (1925). Según contó su hermano Víctor, tras estos contactos iniciales, “pensamos que no era tan difícil y nosotros podemos hacer tanto como ellos o más”¹⁹¹. Así, hipotecaron la casa materna para financiar su proyecto cinematográfico, y en esa misma casa instalaron el laboratorio e impartían clase a un grupo de aficionados.

La idea de los Azcona era realizar durante dos o tres años cortometrajes de todo tipo, particularmente documentales, con los que adquirir experiencia y capital suficiente con el que afrontar el salto al largometraje de ficción. Una vez más, los cortometrajes documentales volvían a usarse como medio para otro fin, la realización de largometrajes de ficción¹⁹². Mientras Mauro se dedicó a las labores propias de un director, Víctor se hizo cargo de la fotografía.

Comenzaron sus actividades en 1925. La primera película suya citada por la bibliografía es *Vizcaya Pintoresca*, que según Azcona era una serie “en la que recogíamos imágenes de diversos pueblos”¹⁹³ y que, como dice Zunzunegui, “presentaba la particularidad de estar virado en verde, azul y marrón”¹⁹⁴. A continuación, rodaron *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao*, un filme publicitario de la obra social de esta Caja, tanto en Bilbao como en Vizcaya. Esta película, que se conserva íntegramente, se estructura en tres partes. La primera es una introducción rotulada, que explica la labor de la Caja y hace un resumen de las iniciativas que se

¹⁹⁰ Las principales referencias bibliográficas de la que es deudor este capítulo son: ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, 1985, pp. 93-98; UNSAIN, *El cine y los vascos*, pp. 106-117; LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?*, pp. 143-215; LÓPEZ ECHEVARRIETA, *El cine de los hermanos Azkona*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1994; y PAGOLA, *Bilbao y el cine*, 1990, pp. 123-136.

¹⁹¹ Entrevista a Víctor Azcona en ETB, inédita, 8/III/1984.

¹⁹² CÁNOVAS BELCHÍ, “Los inicios del cortometraje español”, p. 14.

¹⁹³ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (2). El ayuntamiento encarga la realización del corto Bilbao”, *Bilbao*, n° 24, diciembre 1989, p. 28.

¹⁹⁴ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, 1985, p. 93.

mostrarán a lo largo del documental. A continuación, tras mostrar un plano general del edificio donde estaban las oficinas centrales, junto a la parroquia de San Antón de Bilbao, va describiendo una por una, mediante rótulos seguidos de imágenes, algunas de las iniciativas en las que la institución benéfica estaba actuando: los barrios para obreros de La Popular y Hogar Propio, el arreglo de un caserío, la Colonia escolar Nuestra Señora de Begoña de Pedernales y el Montepío de la Mujer que Trabaja. Por último, el documental finaliza con un mensaje en el que se apela al espectador al ahorro: “No prodigues lo que tengas ni malgastes lo que tengas que lo que hoy tienes de sobra quizá te falte mañana”.

La Caja de Ahorros Municipal de Bilbao había sido creada por el Ayuntamiento de la villa en 1907, como bien dice en la introducción del filme, para combatir la usura y realizar obras benéficas con los beneficios obtenidos. También se dedicó a la financiación de proyectos de interés social. Este es el caso de las Casas Baratas que aparecen en el documental (“Hogar Propio” de Baracaldo y “La Popular” de Sestao), que, si bien observando el documental puede entenderse que fueron iniciativa de la caja, en realidad esta solo fue acreedora del préstamo con la que se financiaron parte de aquellos proyectos. Estos barrios fueron creados como consecuencia de las sucesivas leyes de Casas Baratas (1912, 1921 y 1924), promulgadas como respuesta a la preocupación por la escasez de vivienda obrera en las ciudades. De hecho, Vizcaya es de todas las provincias españolas donde más Casas Baratas se construyeron, reflejo del interés institucional en el problema de la vivienda obrera, que se concentraba particularmente en la comarca de Bilbao, y donde fueron construidos más grupos de edificios de este tipo. La construcción de las barriadas de Casas Baratas a partir de aquel momento no solo logró el mejoramiento de la calidad de vida de los trabajadores que acogía, sino también una ordenación del territorio más coherente, en unos arrabales que habían surgido de forma caótica frente a los planificados ensanches burgueses¹⁹⁵.

En el documental también vemos el Montepío de la Mujer que Trabaja, un centro creado en 1924 por la Caja y situado en la calle Elcano de Bilbao, al que las mujeres podían afilarse a cambio de asistencia médica en el centro o a domicilio. En la película se nos muestran algunas de las infraestructuras con las que contaba: salas de operaciones, el gabinete central y un laboratorio. Pero, sin duda, la obra a la que más

¹⁹⁵ DOMINGO HERNÁNDEZ, *Vivienda obrera*, pp. 202-203, 351-353 y 413-416; y GONZÁLEZ PORTILLA, *Los orígenes de una metrópoli. Vol. II*.

atención presta el documental es a la Colonia de Pedernales, que fue su proyecto estrella en aquellos años, al haber sido fundada poco antes del rodaje, en agosto de 1925. Tras la ayuda prestada por la Caja a diversos sanatorios para solucionar el alarmante problema de la malnutrición infantil, esta institución decidió intervenir directamente, construyendo las Colonias de Pedernales, en las que los niños con problemas de salud y desnutrición disfrutarían de unos meses de estancia, hasta ver repuestas sus fuerzas. En el filme se cuenta con bastante detalle la vida diaria de los niños: la comida, juegos en el interior y en el exterior, en la playa, lectura al aire libre y reparto del correo¹⁹⁶.

En 1925 los Azcona también rodaron *Ciclón en el rompeolas*, encargo de la Junta de Obras del Puerto de Bilbao (JOPB) que según López Echevarrieta debía durar 150 metros (cinco minutos aproximadamente) y que sirvió, en palabras de Manu Pagola, “para ilustrar ante el Ministerio del que dependía los desperfectos del muelle exterior de la Ría”¹⁹⁷. Continuando con películas de empresas, en 1926 rodaron *Cómo se hace ‘El Liberal’*¹⁹⁸, en el que se mostraba, según el mismo periódico, “la complejidad de un periódico desde que empieza a escribirse hasta que va de mano en mano por ciudades y aldeas”¹⁹⁹. Esta película se realizó con motivo de las bodas de plata del periódico *El Liberal*, fundado en 1901 por iniciativa del homónimo madrileño y que se convirtió en un órgano republicano tras la compra del mismo por Horacio Echevarrieta en 1918²⁰⁰. La película fue estrenada el 8 de julio en el Teatro Buenos Aires, dentro de una velada en conmemoración del aniversario. Según *El Liberal*, la película “acredita la pericia de los hermanos Azcona”²⁰¹, hecho que parece cierto, como lo demuestran las numerosas proyecciones que se realizaron de la misma durante un año y medio, a lo largo de la provincia²⁰². El 24 de agosto rodaron *La entrega de la Oreja de Oro a Martín Agüero*, trofeo ganado por el matador en la corrida de Prensa de Madrid y que le fue concedido

¹⁹⁶ CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE BILBAO, “¿Qué es el Montepío de la Mujer que trabaja?”, Dochao, Bilbao, 1924 (folleto); CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE BILBAO, *70 años al servicio de Vizcaya: la obra social de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao*, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, 1977, pp. 35-42.

¹⁹⁷ LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?*, p. 145; y PAGOLA, *Bilbao y el cine*, p. 126.

¹⁹⁸ También conocida con el título “Cincuentenario de El Liberal”, pero es un error, ya que el periódico cumplía sus bodas de plata (UNSAÍN, *Los vascos y el cine*, p. 107).

¹⁹⁹ *El Liberal*, 7/VII/1926, p. 1.

²⁰⁰ PABLO, Santiago de, “Los medios de comunicación”, en GRANJA y PABLO, *Historia del País Vasco*, pp. 381-403 (p. 383).

²⁰¹ *El Liberal*, 7/VII/1926, p. 1.

²⁰² Además de volver a proyectarse en Bilbao en varias ocasiones, también lo hizo en Baracaldo, Ortuella y Valmaseda (*El Liberal*, 5/XII/1926, p. 2, 7/XII/1926, p. 4, 5/XII/1926, p. 2, 7/XII/1926, p. 7, 6/III/1927, p. 6, 18/VII/1926, p. 7, 6/XI/1927, p. 7).

en Bilbao. Fue estrenada en el Teatro Buenos Aires el 2 de octubre²⁰³. También se les atribuye el rodaje ese año de *Primera salida del vapor Cabo de Palos*, filme del que no existe ningún dato, y *Regata de balandros en El Abra*.

Creemos que esta última película se corresponde con una cinta que hemos hallado en la Filmoteca Española, con el título *Bilbao. SS.MM. Los Reyes de España en las regatas de el Abra* (1926), que aparecía catalogada sin fecha ni autoría. Afortunadamente podemos atribuir sin ninguna duda su autoría a los Azcona gracias al gato que se ve al final de la película, siendo el emblema de sus Estudios. Y en cuanto a su fecha de realización, creemos que es la misma película que cita López Echevarrieta con el título *Regata de balandros en El Abra* (1926), pues es la única de esta temática que atribuye a los Azcona²⁰⁴.

La película plasma en poco más de diez minutos la clásica visita veraniega del monarca al estuario de la ría para contemplar las regatas de balandros que tuvieron lugar el 3 de septiembre de 1926²⁰⁵. Alfonso XIII, que ya había aparecido en varios reportajes en Vizcaya, siguiendo la importancia dada a las personalidades públicas en el cine documental de la época, es el protagonista principal del filme. Se le puede ver en el *Fakun*, el gasolino real desde donde contemplaba las regatas, y subiéndose a la plataforma flotante donde estaba el Real Sporting Club, a la que el documental califica de “aristocrática sociedad”. Efectivamente el Rey era el presidente honorífico de esta entidad, mezcla entre club deportivo y elitista club social exclusivo para varones. Era un club monárquico, que se diferenciaba así del Club Marítimo del Abra, más burgués en un sentido amplio, con un mayor espectro ideológico y que permitía la entrada a mujeres²⁰⁶.

En cuanto a la imagen que se proyecta de Bilbao en este filme, como en películas anteriores Bilbao aparece citada en el primer rótulo como lugar de emplazamiento del acto, pero en realidad la ciudad como tal no aparece, volviéndose a reflejar la confusión entre Bilbao y su comarca. Pero la parte más interesante es el primer intertítulo

²⁰³ *El Noticiero Bilbaíno*, 19/VIII/1926, p. 6, 2/X/1926, p. 5. También se volvió a proyectar los días 8, 9 y 10 de octubre, esta vez en el Salón Vizcaya (*El Noticiero Bilbaíno*, 8/X/1926, p. 5, 9/X/1926, p. 5, 10/X/1926, p. 4).

²⁰⁴ LÓPEZ ECHEVARRIETA, *El cine de los hermanos Azkona*, pp. 25 y 145.

²⁰⁵ *ABC*, 4/VIII/1926, p. 14.

²⁰⁶ ALONSO OLEA, Eduardo J., “Del yachting a la vela, de los caballitos a la piscina. La sociabilidad de las élites y sus espacios: Club Marítimo del Abra-Real Sporting Club de Bilbao”, *Vasconia*, n° 33, 2003, pp. 159-190.

contextual, que precede a una panorámica del Puente Colgante con el transbordador en movimiento: “El Puente de Vizcaya. Majestuoso y esbelto es la puerta por la que la invicta y laboriosa Bilbao lanza al mundo las inquietudes de su espíritu y los productos de su incansable trabajar”. En ella se sintetizan muchos elementos que conforman la representación de la comarca de Bilbao y que veremos en repetidas ocasiones. En primer lugar, el Puente Colgante, como poderoso emblema y símbolo de la apertura de Bilbao al mundo. En segundo lugar, el calificativo de “invicta” hace referencia la parte más conocida y divulgada del título de Bilbao “muy noble, muy leal e invicta villa”. El calificativo de “invicta” le fue añadido al título en 1836 tras la resistencia frente a los primeros sitios carlistas durante la Primera Guerra Carlista. La referencia a la “invicta villa” como sinónimo de Bilbao puede encontrarse de forma reiterada en multitud de publicaciones bibliográficas y hemerográficas de la época. Si bien nunca dejó de usarse, las referencias a la misma desaparecerán de los documentales tras la conquista de Bilbao por las tropas de Franco en 1937.

Por último, en el intertítulo se hacen dos referencias al carácter “laborioso” y al “incansable trabajar” de Bilbao. Es la primera vez que en un documental se hace referencia explícita a su carácter trabajador. Esta imagen es deudora en primer lugar del estereotipo general que desde hacía siglos se tenía de los vascos, incluyendo entre sus muchas virtudes la de su carácter trabajador. La formidable explosión industrial acaecida en Bilbao y más moderadamente en Guipúzcoa en el último cuarto del siglo XIX ratificó esta imagen del sentido laborioso de los vascos y de Bilbao en particular²⁰⁷. La asimilación de la palabra Bilbao a la industria y al trabajo fueron una constante en las referencias a la capital vizcaína hasta la reconversión industrial de finales del siglo XX, y que será una constante en los documentales que veremos de ahora en adelante.

El 26 de junio de 1927 fue rodada otra película de los Azcona: *Inauguración del monumento al Sagrado Corazón de Jesús* de Bilbao²⁰⁸. Fue realizada tras ganar un concurso de operadores en competencia con las casas Luz, Agfa y Kodak y se estrenó el 20 de julio en el Teatro Trueba. La construcción de este monumento se realizó por sufragio popular y se enmarca en una estrategia a largo plazo por parte de la Iglesia

²⁰⁷ Algunos ejemplos están recogidos en RUBIO, *La identidad vasca*, pp. 112, 211, 427 y 451.

²⁰⁸ La Filmoteca Vasca conserva una película amateur de este mismo evento, realizada por León Armando Zalvidea en 16 mm., titulada *Inauguración del Monumento al Sagrado Corazón* (1927). En sus diez minutos de duración se recogen con bastante detalle el desarrollo del acto así como su trasfondo político y la multitud que movilizó.

Católica, desde el pontificado de León XIII (1876-1903), por recuperar la presencia y el prestigio de los católicos en la vida pública. La construcción de monumentos a esta advocación fue una de las consecuencias más visibles de esta política, siendo el de Bilbao uno de los más notables de España por su tamaño (40 metros de altura), en consonancia con la gran fuerza que la Iglesia tenía en el País Vasco. Esta advocación tiene su origen en Francia en el siglo XVII, pero se difundió en España sobre todo a partir de 1733, cuando el jesuita Bernardo de Hoyos difundió el lema “Reinaré en España y con más veneración que en otras partes”. A finales del siglo XIX los sectores católicos más conservadores, con el apoyo de la Corona, comenzaron a usar esta frase en términos políticos, convirtiendo a esta advocación en instrumento de nacionalización de España. En 1919 Alfonso XIII consagró España al Sagrado Corazón en el monumento del Cerro de los Ángeles, y durante el régimen de Primo de Rivera la advocación, mezclada a veces con elementos políticos y nacionales, estaba en pleno auge. Así, no es extraño que en la inauguración del imponente monumento de Bilbao, además de contar con la presencia de hasta 30.000 personas, acudieran importantes personalidades de la vida política religiosa y militar: el nuncio de la Santa Sede en España, que bendijo el monumento, el obispo de Vitoria (diócesis a la que pertenecía Vizcaya), el presidente de la Diputación y un comandante militar. Tras la bendición, se realizaron una misa y varios discursos, en los que se exaltó el carácter católico de los vizcaínos y de la nación española²⁰⁹.

El 29 de diciembre de 1928 los Azcona estrenaron su última película documental: *De Bilbao al Abra en fiestas*. Desconocemos el contenido preciso de esta película, aunque sí sabemos que Mauro Azcona realizó diversas peticiones de rodaje y subvención a varios municipios de la ría para impresionar sus fiestas. En agosto de 1926 pidió al Ayuntamiento de Bilbao un permiso para rodar las fiestas de verano, explicando que la película probablemente “empezará recogiendo el acto de entrega de la oreja de oro al diestro bilbaíno Martín Agüero”²¹⁰. En efecto, como sabemos, pudo rodar ese acto, montando un cortometraje específico sobre el mismo (*La entrega de la Oreja de*

²⁰⁹ *La Gaceta del Norte*, 28/VI/1927, pp. 1-4; *El Noticiero Bilbaíno*, 20/VII/1926, p. 6; ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 94; LOUZAO VILLAR, Joseba, “El Sagrado Corazón de Jesús como instrumento de nacionalización (c. 1898-1939). Breves notas para un estudio pendiente”, en ESTEBAN DE VEGA, Mariano, CALLE VELASCO de la, María Dolores (eds.), *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2010; ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín, “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Bilbao”, *Ondare*, nº 22, 2003, pp. 5-44; y HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia, “Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXIV, nº 2, 2009, pp. 193-218.

²¹⁰ *Euzkadi*, 7/VIII/1926 p. 4; *El Liberal*, 19/VIII/1926, p. 6.

Oro a Martín Agüero), aunque es probable que reutilizara este material para este nuevo proyecto. En mayo y junio de 1927 realizó peticiones de subvención a los ayuntamientos de Portugalete y Santurce. El de Portugalete lo rechazó, mientras que el de Santurce lo pasó a estudio, aunque desconocemos cuál fue la resolución definitiva²¹¹. El título de la película, al igual que *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos* (1905) de Gelabert, utiliza la ría como eje geográfico bien definido y coherente, en este caso para rodar las fiestas. A los Azcona también se les ha atribuido ampliamente la realización de *Puerto de Bilbao* (1925) y *Bilbao* (1927), pero como veremos en el siguiente epígrafe su origen es bien diferente.

Dentro de las labores preparatorias de los Azcona, antes de embarcarse en su gran proyecto de largometraje, también realizaron otros cortometrajes cómico-publicitarios (*Los apuros de Octavio*, en 1926 y *Jipi y Tilín*, en 1927) y documentales fuera de Vizcaya (*Tricentenario del Cristo Montañés en Vergara* en 1925 y *Congreso Esperantista de Madrid*, en 1926 y ya tardíamente *Congreso Esperantista de Oviedo* en 1929). Estos temas, lo mismo que los referidos a Vizcaya, muestran que el cine de los hermanos Azcona no estaba vinculado a una determinada opción política sino más bien a la necesidad de hacer películas rentables. Pese a que Mauro Azcona estaría vinculado más tarde al Partido Comunista, pasando parte del exilio en la Unión Soviética, en esta época filmaron tanto películas de empresa de encargo (Caja de Ahorros) como temas vinculados a la Dictadura de Primo de Rivera, a la Monarquía y al catolicismo (el monumento al Sagrado Corazón, las visitas del Rey y de Primo de Rivera) y otras ligadas a la izquierda (*El Liberal* y, en cierto modo, los congresos esperantistas, en esa época vinculados a corrientes ideológicas de este matiz).

Tras estas primeras tomas de contacto con las cámaras, los hermanos Azcona se lanzaron al rodaje del largometraje de ficción *El Mayorazgo de Basterreche* en 1928, su película más ambiciosa y conocida, que con el tiempo se ha convertido en un filme de referencia en la historia del cine vasco, no tanto por su calidad, muy limitada, sino por suponer un hito cinematográfico notable dentro de la casi desértica producción cinematográfica vasca. Al igual que muchas películas de los inicios del cine, este largometraje está inspirado en una novela: *Mirentxu*, del jesuita Pierre Lhande. Sin querer profundizar en este filme, que se escapa de nuestro objeto de estudio y que ya ha

²¹¹ *Euzkadi*, 29/V/1927, p. 5, 2/VI/1927, p. 5, 7/VI/1927, p. 2; y *El Noticiero Bilbaíno*, 9/VI/1927, p. 6.

sido analizado en profundidad por otros autores, cabe destacar que ahonda en la idealización de un mundo rural vasco tradicional y atemporal, que se ve amenazado por la *perfidia* de unos foráneos provenientes de la ciudad moderna y burguesa. Esta visión de lo vasco, reducido a un mundo rural aislado cargado de valores positivos, y muchas veces contrapuesto al mundo urbano, es deudora de una visión romántica de la identidad vasca construida en el siglo XIX. Como veremos, muchas películas documentales sobre el País Vasco van a seguir el mismo camino²¹².

El Mayorazgo de Basterreche fue un fracaso comercial para los Azcona, que no lograron recuperar lo invertido. Además, la llegada del cine sonoro tuvo un doble efecto negativo: por un lado impidió estrenar el filme en Madrid; por otro, la novedad requería nuevas inversiones inasumibles por los Azcona. *El rival de Manolín* (1930) fue el último coletazo de esta iniciativa cinematográfica que, a pesar de ser una de las más serias emprendidas en Vizcaya antes de la Guerra Civil, seguía siendo casi artesanal. No fue sin embargo el último contacto de Mauro Azcona con el cine, ya que seguiría rodando películas por cuenta ajena en los años finales de la República y durante la Guerra Civil para el bando republicano.

2.4. Dos documentales para promocionar en América la Exposición Iberoamericana de Sevilla

Durante los años veinte se realizaron dos películas que por ofrecer una visión bastante amplia de la ría de Bilbao y, sobre todo, por haberse conservado, han servido para dotar de imágenes de archivo a multitud de documentales posteriores sobre el Bilbao anterior a la Guerra Civil. Nos referimos a *Puerto de Bilbao* (1925) y *Bilbao* (1927). Hasta ahora, buena parte de la historiografía atribuía estas películas a los hermanos Azcona. Otros investigadores han dudado sobre esta autoría, aunque seguían sin conocer al auténtico autor o autores de estas películas. El hallazgo de un expediente del Ayuntamiento de Bilbao, durante la investigación que dio lugar a esta tesis, nos permite afirmar que ambas fueron realizadas para promocionar en América Latina la

²¹² RUBIO, *La identidad vasca*; ALTUNA, Belén, *El buen vasco. Génesis de la tradición "Euskeldun fededun"*, Hiria, Donostia-San Sebastián, 2012, pp. 141-194; y CASTELLS ARTECHE, Luis, "Libertades, fueros e identidades en el País Vasco (1850-1919)", en CASTELLS, Luis, CAJAL, Arturo, MOLINA, Fernando (coords.), *El País Vasco y España: Identidades, Nacionalismos y Estado (siglos XIX y XX)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 115-161.

futura Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929²¹³. Contrastado este expediente con otras fuentes y la bibliografía, podemos afirmar que los Azcona no tuvieron nada que ver con ellas.

Dicho expediente trata explícitamente sobre el documental *Bilbao*, mientras que las referencias en el mismo a *Puerto de Bilbao* son indirectas y más dudosas. Por ello, analizaremos primero *Bilbao*, aunque sea cronológicamente posterior a *Puerto de Bilbao*.

2.4.1. *Bilbao* (1927) de ¿Armando Pou?

Nada se sabía de esta película hasta que en 1979 Alberto López Echevarrieta localizó en el salón San Vicente de Bilbao (actual Kafe Antzokia) tres latas de películas. En una de ellas había una etiqueta en la que ponía “Laboratorios Arroyo, Fuencarral 138, teléfono 33341, Madrid” y junto a ella, un cartón en el que se podía leer: “‘Bilbao’, 1ª copia. Película de Bilbao. Vistas de Bilbao, calles, edificios, parque y cuyo dueño es el Excelentísimo Ayuntamiento de esta invicta Villa (1ª parte)”. López Echevarrieta rápidamente atribuyó estas imágenes y sin ningún atisbo de duda a los Azcona y situó su rodaje en 1920, aunque no afirmó que se trataba de una interpretación, pues no existía ninguna evidencia explícita para hacer ambas aseveraciones²¹⁴.

Pronto, esta fecha y su autoría empezaron a ponerse en duda. Así, según Unsain, “Víctor Azcona asegura no haber intervenido en su filmación y pone en duda que lo hiciera su hermano”. Además, afirmó que la película tuvo que realizarse con posterioridad a 1924, año en el que se terminó el palomar del Arenal, que en el documental aparece ya construido²¹⁵. Por su parte, Zunzunegui ni siquiera citó la película, no solo entre las realizadas por Azcona, sino tampoco a lo largo de todo su libro *El cine en el País Vasco*. Sin embargo, ningún autor había citado lo extraño que

²¹³ En el AHFB, donde ha sido hallado el expediente, se encuentra toda la documentación del Ayuntamiento de Bilbao anterior a 1939. AHFB, Bilbao Fomento, 0019/631.

²¹⁴ LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Cine vasco ¿realidad o ficción?*, p. 157; y LÓPEZ ECHEVARRIETA, “Bilbao en el cine (1)”. Probablemente pensó esto porque junto a Bilbao, en el momento de localizarla, también estaban *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao* (1925) y *Entidades benéficas españolas* (1944), ambas claramente vinculadas a los Azcona, la primera a Víctor y Mauro, y la segunda a Enrique Azcona, como veremos. Sin embargo, más adelante, en 1994 López Echevarrieta no incluiría *Bilbao* entre las películas realizadas por los Azcona en su libro *El cine de los hermanos Azkona*. No obstante esta afirmación ha estado muy generalizada en la bibliografía del cine vasco.

²¹⁵ UNSAIN, *El cine y los vascos*, p. 108.

resulta que la película fuera dirigida por Mauro Azcona y montada en los Laboratorios Arroyo de Madrid, según da a entender la etiqueta que se encontró junto a la película. Mientras tanto, a la espera de que se averiguaran más datos sobre su autoría, Juan B. Heinink localizó la fecha de estreno de la película en 1927 en el Salón Olimpia²¹⁶.

El mencionado expediente del Ayuntamiento de Bilbao arroja mucha luz sobre el origen de esta película. Tramitado en 1926-1927, en él se recoge la solicitud de una subvención para realizar una película sobre Bilbao y exhibirla en América Latina. La carta, fechada en septiembre de 1926, estaba escrita por Fernando G. Luna (ingeniero) y Pedro González Blanco (abogado), los delegados oficiales de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, México y Perú. En la carta afirmaban que se proponían promocionar España en Latinoamérica mediante una gira, en la que serían exhibidos documentales de diversas partes del país ya que, según sus palabras, el cinematógrafo “permite ofrecer una visión que pudiéramos decir exacta de la realidad”²¹⁷. Y continúa la solicitud:

Estamos recorriendo España entera recogiendo en forma de películas que han de ser luego exhibidas en las repúblicas y poblaciones que se indican en la adjunta hoja [Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba, México, Guatemala, Salvador, Honduras, Nicaragua, Panamá, Costa Rica, Perú], las bellezas y las manifestaciones industriales más principales de cada Región. En todas las que llevamos visitadas, Galicia, Asturias, Vizcaya, Cataluña, Guipúzcoa, Castilla, y Andalucía, nuestra labor ha alcanzado un gran éxito habiéndonos prestado su concurso no solamente las Sociedades industriales de mayor renombre sino muchas entidades oficiales que como los Ayuntamientos de Madrid, Barcelona, Santander, Coruña, Lugo, Santiago, etc. Las Juntas de Obras de los Puertos de Bilbao, Gijón, Barcelona, Sevilla, el Canal de Isabel II, los Riegos del Guadalquivir, los Pantanos del Guadalcañín y del Chorro etc., etc., juzgaron que al hacerlo así realizaban una obra patriótica ya que como tal puede calificarse la de mostrar a los nacionales de aquellos países americanos y a nuestros hermanos allí establecidos, las bellezas arquitectónicas, los paisajes, los progresos industriales y urbanos etc., de estas distintas provincias y capitales.

Sería nuestro vivísimo deseo que la ciudad de Bilbao con sus vías, monumentos, edificios y aspectos más principales no faltara en este programa que de la vida nacional llevamos a América y que junto a las demás películas de las capitales de España y a las otras que del propio Bilbao impresionamos ya y vamos a impresionar (Altos Hornos de Vizcaya, Basconia S.A., Puerto de Bilbao, Compañía Euskalduna, Bodegas Bilbaínas, y Federico

²¹⁶ Información proporcionada por J. B. Heinink.

²¹⁷ Se trata de una afirmación muy común en la época que asociaba cine a verdad. PAZ y MONTERO, *El cine informativo*, pp. 10-13.

Echevarría S.A.) pudiéramos exhibir esta de la invicta villa que sería ciertamente una de las más interesantes y más admiradas²¹⁸.

Para realizar esta tarea, solicitaban –en concepto de gastos de realización y de la gira que proyectan hacer en América– una “ayuda que hemos estipulado en Ptas. 12 metro de película impresionada y en Ptas. 3,00 por metro de la copia o copias de la misma, si es que el interesado quisiera adquirir alguna o algunas”²¹⁹. Resulta sorprendente el tardío envío de esta carta al Ayuntamiento, teniendo en cuenta la posición destacada que Bilbao ocupaba en la jerarquía urbana e industrial española y más aún a sabiendas de que, como afirma el expediente, dos años antes ya realizaron una película para la JOPB: *Puerto de Bilbao* (1925). Sin embargo, los promotores del filme parecen haberla dejado de lado al principio, centrándose en otros espacios de la geografía española.

Aunque no se expresa en la carta, el fin de esta gira y de toda la estrategia propagandística desplegada por los organizadores de la Exposición no era tanto el de promocionar las diferentes partes de España en América, sino el de sumar la concurrencia de más países a la Exposición, pues, tras tres lustros de preparativos, aún contaba con la ausencia notable de algunos países y ni siquiera se tenían visos de que fuera a realizarse algún día. Primo de Rivera, muy interesado en que la Exposición tuviera lugar y sirviera de escaparate internacional de España, centralizó la gestión de la Exposición en el Gobierno, en perjuicio de las autoridades locales de Sevilla, para agilizar la realización de la Exposición. Fue así como, en octubre 1924, nombró a Pedro González Blanco Agente de Propaganda de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo²²⁰, y que ya en 1925 le vemos rondando películas en varios puntos de la geografía española o haciendo promoción de las mismas²²¹.

Entre septiembre y octubre de 1926 se deliberó la solicitud en el Ayuntamiento. La Comisión de Fomento se mostró muy interesada en ella, entendiendo que “puede ser de gran utilidad para los intereses locales la impresión de la referida cinta” y que sería “muy conveniente la adquisición de una copia de la cinta cinematográfica que se

²¹⁸ AHFB, Bilbao Fomento, 0019/631.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ GRACIANI GARCÍA, Amparo, *El Pabellón de Brasil en la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 23-24.

²²¹ En julio estuvo en Asturias (*La Voz de Asturias*, 28/VII/1925, p. 1) y en noviembre en La Coruña (*El Ordáz*, 24/XI/1925, p. 1). Lo mismo hizo al año siguiente “por el Norte de España impresionando cintas destinadas a la propaganda de la Exposición Iberoamericana de Sevilla” (*El Heraldo de Madrid*, 27/VII/1926, p. 4).

impresione para utilizarla en proyecciones escolares”, por lo que se podría destinar una partida de 8.000 pesetas del presupuesto. Sin embargo la Comisión de Hacienda se mostró más crítica. Admitía que la adquisición de una película para proyectarla en las escuelas favorecía los intereses de la villa, pero estimaba “que ello no compensa ni con mucho el crecido gasto que supone pues por una parte las Repúblicas en que va a exhibirse la película no son ni las más importantes del Continente Americano ni las que guardan mayores relaciones con esta Villa ya que faltan Argentina, Chile, Brasil, Bolivia, etc. y por otra la propaganda dado el carácter nacional o de conjunto de la misma y con miras a la exposición de Sevilla podrá acaso surtir efectos sensibles para ésta pero no para Bilbao”. Por ello, esta Comisión desestimó la concesión de la subvención. Para dilucidar definitivamente la cuestión se reunió la Comisión Municipal Permanente, exponiéndose las opiniones de las dos comisiones. Tras una votación, se decidió, por ocho votos (incluyendo el del alcalde Federico Moyúa) contra tres, conceder 6.000 pesetas de subvención, que fueron abonadas en noviembre y abril del año siguiente²²².

La película fue rodada en el verano de 1927, con toda probabilidad durante las fiestas de agosto, y fue proyectada sin ningún bombo cómo complemento cinematográfico los días 2, 4 y 5 de octubre en el Salón Olimpia con el título *Bilbao*²²³.

En el expediente, tras la concesión de la subvención, la siguiente y última referencia que tenemos a esta película es una carta del 11 de octubre de 1927 enviada desde Madrid por Fernando G. Luna a Antonio Barandiarán, presidente de la Comisión de Fomento. Decía así:

Según nos informa el Sr. Pou, llegado ayer a Madrid, el trozo a que V. aludía en su carta, relativo al servicio de incendios no fue incluido en la cinta porque por haber sido impresionado muy a última hora de la tarde y por consiguiente en pésimas condiciones de luz, salió algo deficiente y ha creído mejor suprimirlo, para que así quedara bien la cinta en su totalidad.

En cuanto al título equivocado, reitero a V. lo que en mi anterior le decía; basta con que me indique V. la forma en que deba ir redactado y yo lo mandaré hacer de nuevo, remitiéndoselo después a V. para que lo sustituyeran ahí por el antiguo.

²²² AHFB, Bilbao Fomento, 0019/631. Posiblemente la cantidad inicial a entregar 8.000 pesetas se rebajó para llegar a un cierto consenso con la Comisión de Hacienda.

²²³ *El Noticiero Bilbaíno*, 2/X/1927, p. 5, 4/X/1927, p. 5, 5/X/1927, p. 6.

Oportunamente recibirá V. noticias a medida que la cinta vaya proyectándose en América e igualmente comunicaré a V., si es que como creo llegará a proyectarse también en España, las capitales en que se exhiba²²⁴.



Bilbao. Cartel introductorio.

En esta carta se dan a entender varios hechos importantes. En primer lugar, que hubo más correspondencia entre el Ayuntamiento y G. Luna entre la concesión de la subvención y esta carta, que sin embargo no se ha conservado. En ella, ambos concretaron el título y, al menos en parte, el contenido de la película. En segundo lugar, posiblemente la queja del Ayuntamiento sobre el título se refiera a dos errores que pueden observarse en la copia conservada. Primero, el título “Bilbao” tiene tilde en la “a”, lo que supone un error ortográfico. Además, en el escudo de Bilbao se dibuja una torre aislada con almenas y sin giralda, y no se aprecia que se trate de una iglesia (como la de San Antón, que aparece en el escudo de la villa). El escudo que aparece en el filme es casi idéntico al grabado en la medalla dedicada “Al Ejército Libertador y defensores de la Invicta Bilbao. 2 de mayo de 1874”, en el que con toda probabilidad se inspiró el diseñador del título de *Bilbao*. Ciertamente han existido muchas pequeñas alteraciones del escudo de Bilbao a lo largo de la historia, pero este se ha mantenido en lo sustancial (puente, iglesia y ría): de hecho, aparte de la mencionada medalla, ninguna otra versión del escudo ha eliminado la iglesia para sustituirla por una torre defensiva²²⁵. Estas dos importantes erratas no habrían sido cometidas por un conocedor de la realidad bilbaína, lo que aleja aún más la implicación de los Azcona en el filme.

En tercer lugar, gracias a esta carta conocemos por primera vez el nombre de una persona del equipo técnico, el “Sr. Pou”: con completa seguridad, se refiere a Armando

²²⁴ AHFB, Bilbao Fomento, 0019/631.

²²⁵ GUEZALA AVRIVIER, Antonio de y GUIARD LARRAURI, Teófilo, *Escudo de Bilbao*, Biblioteca Vascongada Villar, Bilbao, 1966, p. 75.

Pou (1897-1930). De origen puertorriqueño, Pou fue uno de los directores de fotografía más valorados de España antes de la Guerra Civil, aventurándose como director en algunas películas en sus últimos años de vida²²⁶. Por la descripción realizada en la carta, podemos asegurar que Pou estuvo directamente implicado en las labores de laboratorio de la película en Madrid. De hecho, sabemos que por esas fechas Pou trabajaba para los laboratorios Arroyo²²⁷, los mismos que se citaban en la bobina de la película hallada por López Echevarrieta, lo que nos permite corroborar que la película fue revelada y montada allí. Por la descripción, cabe pensar que el propio Pou fuera el director de fotografía de esta película, e incluso es posible que fuera el director, dada la escasa complejidad que tenía una filmación de estas características. Sin embargo, un mes antes de la filmación de *Bilbao*, los días 6 y 24 de julio, se notificó en prensa que Armando Pou saldría en breve a la Guinea Española para impresionar dos documentales²²⁸. Esto hace poco probable (no imposible) que le diera tiempo a ir a Guinea, rodar allí y volver para rodar *Bilbao* durante las fiestas que tuvieron lugar entre los días 20 y 28 de agosto.

Por último, no tenemos constancia de que G. Luna enviara ninguna carta al Ayuntamiento sobre la proyección de la película en América. Tampoco encontramos referencias ni en la prensa ni en la documentación archivística de la Exposición Iberoamericana sobre dicha gira. De hecho, tampoco se conserva la documentación correspondiente a las gestiones de G. Luna sobre las películas de promoción de la Exposición²²⁹. De haberse conservado, hubiera facilitado mucho la investigación de *Bilbao* y *Puerto de Bilbao*, así como la de todas las películas que promovieron, cuya

²²⁶ LLINÁS, Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, 1989.

²²⁷ *Heraldo de Madrid*, 27/VII/1927, 7.

²²⁸ *La Vanguardia*, 6/VII/1927, p. 6; *Excelsior*, 24/VII/1927, p. 6; y FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “Las exposiciones del imperio”, en CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Joxe y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y medio, Madrid, 2001, pp. 65-74 (p. 70).

²²⁹ Nada localizamos en el Archivo General de la Administración (AGA) y en el Archivo Histórico Nacional, donde se encuentra toda la documentación relativa a los preparativos de la Exposición después de que la Dictadura de Primo centralizara los esfuerzos de su organización del Ayuntamiento de Sevilla a la administración central, convirtiéndolo en un proyecto de propaganda nacional y no exclusivamente sevillano. Preguntamos también en el Archivo Municipal de Sevilla donde se nos informó que no tienen ninguna documentación relativa a este tema. Por su parte los principales investigadores sobre el tema, en los capítulos referentes a la promoción exterior de la Exposición hablan del uso de folletos y fotografías, pero en ningún momento de cine, reflejo de que muy probablemente la documentación generada por G. Luna esté desaparecida. RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo, *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*, Instituto de la Cultura y las Artes, Sevilla, 2006, pp. 61-68; y GRACIANI, *El Pabellón*.

catalogación completa solo podremos conocer consultando los fondos de las instituciones a las que propusieron hacer películas²³⁰.

Quizás por estas dificultades para investigar este tema la bibliografía del cine español no ha hecho prácticamente ninguna mención a estos rodajes más que de forma subsidiaria²³¹. Sin embargo, han sido algo más investigadas las películas realizadas para ser proyectadas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, realizadas por el Patronato Nacional de Turismo desde 1928 y que formaban parte de una política propagandística dirigida desde el régimen, pero que en cualquier caso no tienen nada que ver con las iniciativas que hemos tratado²³².

Cuando *Bilbao* se estrenó, el 2 de octubre de 1927, la prensa la anunció cómo: “impresionada por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, en la que se ve todo lo más clásico que existe en la Invicta Villa”²³³. Por esta descripción, así como por la aparecida en la bobina que descubrió López Echevarrieta, cualquiera que no supiese el auténtico origen de esta película podría pensar que fue una iniciativa directa del Consistorio. Como acabamos de demostrar, no fue así, lo cual además tiene sentido en un momento en el que las instituciones públicas vascas no se planteaban tomar la

²³⁰ Así, a modo de sondeo y con el fin de buscar pistas que nos ayudaran a conocer mejor los proyectos documentales de G. Luna y González Blanco, hemos localizado en el Archivo Municipal de Donostia-San Sebastián (B76. H-03776-07) la petición de subvención correspondiente de G. Luna a dicho Ayuntamiento en agosto de 1925. El Consistorio concedió la subvención en septiembre y fue rodada en el verano del año siguiente. Por una descripción que hace el Ayuntamiento de su contenido sabemos que se corresponde perfectamente con una película conservada, de la que no se sabía nada y a la que la Filmoteca Vasca atribuyó el título “**San Sebastián y Lasarte años 1920**” (1926). El rodaje de esta película está mencionada veladamente en el expediente homólogo del Ayuntamiento de Bilbao. Tampoco en este expediente se hace mención a la gira americana en la que preseuntamente iba a proyectarse esta película.

²³¹ Fernández Colorado habla de la película *Hispania* (Montesinos y Carriles, 1928), concebida para difundir en el ámbito hispanoamericano los extraordinarios progresos políticos y sociales de la Madre Patria, que acabó exhibiéndose en países como Cuba, Argentina, Ecuador o Chile”. FERNÁNDEZ COLORADO, “Las exposiciones del imperio”.

²³² FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, 1997, “Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español (1927-1930)”, en *Tras el sueño. Actas del centenario. IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, AEHC/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 97-110; FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la Segunda República”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Madrid, 2001, nº 23, pp. 125-140; ELENA, Alberto, “Políticas cinematográficas coloniales: España, Francia y el Protectorado de Marruecos”, en RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando, FELIPE RODRÍGUEZ, Helena de Jesús de (eds.), *El Protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades*, CSIC, Madrid, 2002, p. 13-35 (p. 19); BLOT-WELLENS, Camille y SOTO, Begoña, “El Patronato Nacional de Turismo y su legado cinematográfico”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 56, 2005, pp. 112-113; y SOTO VÁZQUEZ, Begoña, “Imagen/es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas”, en DEL REY-REGUILLO, Antonia (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007, pp. 101-115.

²³³ *El Noticiero Bilbaíno*, 2/X/1927, p. 5.

iniciativa para realizar ellas directamente películas, con las que hacer publicidad o propaganda de sus actividades.

De *Bilbao* sólo se ha conservado una bobina de diez minutos y que finaliza con el rótulo “Fin de la primera parte”, por lo que al menos la película tenía una duración de dos bobinas, siendo poco probable que durase más. Desconocemos el contenido exacto de la parte desaparecida, aunque podemos deducirlo a través del expediente citado y del cartel anunciador de la película conservada, como explicaremos en breve.

Como ya hemos adelantado al hablar de sus errores, el documental comienza con un rótulo con el título, escrito sobre una banda de tela ondeante, sobre la que posan el escudo de la villa y seis chimeneas industriales humeantes. Es un diseño interesante, al tratar de mezclar la identidad tradicional (el escudo) con la nueva, plasmada en las chimeneas fabriles. Tras el título, se despliega una amplia introducción escrita sobre la historia, el presente y el futuro de Bilbao:

El 15 de Junio del año de gracia de mil y trescientos, firmó don Diego López de Haro, Señor de Vizcaya, la carta puebla de fundación de Bilbao. Día de horóscopo feliz para el diseminado caserío, que inició su rumbo para convertirse en la hermosa población actual. En el siglo XV ya comerciaba Bilbao con los puertos más prósperos. Ofrecía su mar a Castilla como un paso abierto para todos los caminos del mundo. Establecieron en Brujas su casa de Vizcaya y publicó las Ordenanzas de su Consulado, legislación que ha servido de ejemplo a incontables ciudades marítimas. Salían de sus gradas los mejores navíos mientras los viejos ferrones forjaban el hierro extraído de los montes paternalicios. Las discordias civiles del siglo XIX la sometieron a repetido asedio, que supo resistir, ganando dos veces el nombre de Invicta. Hoy es la gran ciudad moderna, llena de energía y entusiasmo, futura metrópoli industrial y marítima de España.

A lo largo del documental se suceden diferentes imágenes y panorámicas de distintas partes del término municipal de Bilbao, precedidas de intertítulos explicativos. Así, tras esta introducción, durante casi cuatro minutos y medio la cámara se detiene en diferentes puntos de la zona de El Arenal, en donde muestra, en este orden, el teatro Arriaga y la plaza a la que le da nombre, la iglesia de San Nicolás, el paseo del Arenal con su palomar y el puente de Isabel II. Tras finalizar en El Arenal, continúa su paseo por el resto de puentes de la ría, el puente de Hierro (más conocido como del Perrochico), el puente de la Merced con los “mercados viejos”, y el puente de San Antón junto a la parroquia que le da nombre. Y desde el minuto siete, segundo 34, hasta

el final realiza un plano general del Ayuntamiento y se detiene largamente en las regatas que se desarrollan en la ría, cuya meta estaba en el puente del Perrochico.

Respecto a la parte del filme que no se conserva, creemos que incluía una parte destacada de la actividad industrial de la comarca, a juzgar por lo que se describe en el expediente de subvención, en el sentido de que incluirían imágenes de Bilbao, que “impresionamos ya y vamos a impresionar (Altos Hornos de Vizcaya, Basconia S.A., Puerto de Bilbao, Compañía Euskalduna, Bodegas Bilbaínas, y Federico Echevarría S.A.)”. Esta hipótesis queda corroborada si observamos las chimeneas humeantes que se dibujan junto al título al inicio del filme, así como el cartel explicativo inicial, que destaca el carácter industrioso y moderno de Bilbao: partiendo de la historia comercial de la villa, destaca su “energía y entusiasmo” y el carácter de “futura metrópoli industrial”, que muy posiblemente se plasmó en las imágenes de la segunda bobina.

Antes de comenzar propiamente con el análisis del filme, hay que añadir una nota cronológica. Aunque no se menciona explícitamente en la cinta, la película fue rodada durante las fiestas de verano de Bilbao de 1927, que tuvieron lugar entre los días 20 y 28 de agosto. Lo sabemos gracias a que, en un plano, podemos observar a los mulilleros y *txistularis* en El Arenal, dirigiéndose hacia la plaza de toros con motivo de las corridas que tenían lugar en aquellas fiestas. En este y otros planos se observa que las sombras proyectadas en el suelo por los viandantes son muy pequeñas, reflejo de que esas imágenes fueron rodadas en verano, en las horas centrales de un día de esa estación, razón por la cual se ve a muchas personas con sombrillas para el sol y abanicos para paliar el calor²³⁴. Pero las pistas cronológicas más precisas nos las ofrecen las regatas que se ven al final de la bobina, y de la que hay fotografías en prensa, al igual que de los mulilleros, en el mismo sitio donde fueron filmados²³⁵.

En lo referente a la imagen de Bilbao, en este documental encontramos una buena parte de los ingredientes representativos de la ciudad que hemos visto hasta ahora, al que se le añaden algunos nuevos. Empezando por estos, es la segunda película tras *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos* de Gelabert que, por su título, parece querer ofrecer una imagen global de Bilbao, a diferencia de las películas que hemos visto hasta ahora, que ofrecen realidades muy específicas en lo social, geográfico y cronológico de

²³⁴ El calor sofocante fue descrito también por la prensa durante las fiestas.

²³⁵ *El Noticiero Bilbaíno*, 27/VIII/1927, p. 8, 28/VIII/1927, pp. 1 y 12; y *El Liberal*, 30/VIII/1927, p. 1.

la villa y su comarca, hecho que se explica por tratarse en su mayoría de noticias de actualidad, mucho más breves. Sin embargo, pese al título, *Bilbao* no pretendía ofrecer una visión global y completa de la villa sino, tal y como explicaba G. Luna, rodar “la ciudad de Bilbao con sus vías, monumentos, edificios y aspectos más principales”, en la línea de los rodajes que realizó sobre otras ciudades y regiones españolas, donde plasmó “las bellezas y manifestaciones industriales más principales”. Así, el contenido del documental es coherente con las pretensiones de sus realizadores, aunque no con un título que se pretende totalizador, y de la que se derivarán importantes ausencias, que analizaremos más adelante.

La segunda novedad es que, por primera vez, se hace una síntesis histórica de la villa desde sus orígenes hasta el presente. En ella se hace un repaso de los principales hitos históricos que permitieron a Bilbao existir y crecer y que formaron parte de la memoria jurídico-institucional y colectiva de la población. Este resumen comienza con la fundación de Bilbao en 1300, tras la concesión de la Carta Puebla, con la que Bilbao se constituyó como villa. Gracias a ella, sus habitantes consiguieron privilegios jurídicos y comerciales que la permitieron prosperar. Entre ellos, el más importante era que cualquier mercante pudiera navegar libremente por la ría hasta Bilbao sin que se le grabara ninguna carga. La villa se convirtió pronto en un importante puerto comercial, de la que la introducción da buena cuenta citando algunos hechos fundamentales de esta historia: 1) La creación de una casa de contratación en Brujas, la ciudad comercial por excelencia de Europa occidental y a donde llegaba la lana castellana a través de los puertos del cantábrico, liderados por Bilbao en volumen de tráfico. 2) La creación del Consulado en 1511, que ratificó este carácter comercial y que fue durante más de tres siglos, junto al Ayuntamiento, la institución más importante de la villa (tenía su sede en la Plaza Mayor, junto al Consistorio y a la iglesia de San Antón). Su importancia fue tal, que, tras su desaparición en 1829 el Ayuntamiento adoptó la bandera roja y blanca del Consulado como la suya propia, siendo la que ha llegado a nuestros días, misma bandera que ondearía después en la fachada de la burguesa Sociedad Bilbaína y cuyos colores serán usados también por el Athletic Club²³⁶.

²³⁶ Entre las diversas síntesis de historia de Bilbao cabe citar TUSELL GÓMEZ, *Bilbao a través de su historia*; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel y ORTEGA BERRUGUETE, Arturo (eds.), *Bilbao, Arte e Historia*; y UGARTE, Pedro, *Historia de Bilbao: de los orígenes a nuestros días*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1999.

En íntima relación con el carácter comercial de Bilbao (que “en el siglo XV ya comerciaba Bilbao con los puertos más prósperos”), se califica a la villa como “un paso abierto para todos los caminos del mundo”. Esta imagen de Bilbao como ciudad abierta sería una constante a lo largo de su historia y es consecuencia de su praxis comercial, que la llenó de productos y mercaderes de todas las zonas con las que comerciaba, principalmente de Centro-Europa.

La introducción cita también otras actividades por las que se hicieron famosos la ría y Vizcaya, como la producción de barcos –en los numerosos astilleros que había a lo largo de la ría– y la producción de acero en las ferrerías. Estas últimas se hicieron especialmente célebres gracias al hierro de gran calidad que empleaban, extraído de los montes que rodeaban la ría. Llegado el siglo XIX, el filme recuerda la resistencia en los asedios frente a los carlistas, aunque no menciona a estos ni hace *leña del árbol caído*, limitándose a referirse a dichas guerras, sin mayor polémica, cómo “las discordias civiles”. Sin duda, esto refleja bien el ambiente político de la Dictadura de Primo de Rivera, en la que se realizó el filme: dado que la mayor parte de los carlistas apoyaban a la Dictadura, por su carácter autoritario, pese a que esta siguiera teniendo como monarca al *liberal* Alfonso XIII, no merecía la pena recordar que quienes habían asediado infructuosamente la villa habían sido los carlistas; y que quienes celebraban anualmente esa resistencia invicta eran las izquierdas (liberales, republicanos, etc.).

La introducción finaliza haciendo una afirmación sobre el presente y el futuro de Bilbao. En cuanto al presente, la define como una “ciudad moderna, llena de energía y entusiasmo”. Este comentario es deudor, en primer lugar, de la idea de progreso económico reinante en el Bilbao de la época, que seguía viviendo su particular *Belle Époque*²³⁷; y en segundo lugar, de la imagen general que se tenía de Bilbao, que seguía siendo uno de los principales núcleos económicos de España. En cuanto al futuro, el filme señala que será “metrópoli industrial y marítima de España”. Es un comentario que puede matizarse, pues esa descripción servía ya para calificar el Bilbao del momento en que se rodó la cinta. Sin embargo, se quiere subrayar el notable futuro que le esperaba a Bilbao, deudor de la idea burguesa de progreso indefinido y su creencia en el crecimiento imparable de las fuerzas económicas bajo el abrigo del liberalismo²³⁸.

²³⁷ CAVA, María Jesús, *Bilbao en la 'Belle Époque'*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996.

²³⁸ NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1991, pp. 243-410. Pese a que la Primera Guerra Mundial había supuesto un mentís a esa idea del progreso constante en todos los aspectos,

Entre las ausencias del texto introductorio, hay que destacar la propia industrialización, de la que no dice nada y sin que la que no se entiende el presente de Bilbao, a la que califica de “ciudad moderna”. Sin embargo, es bastante probable que incluyera referencias concretas al proceso de industrialización en la bobina no conservada, como introducción a la parte industrial del filme.



Bilbao. Mercado junto a la iglesia de San Antón y la ría vista desde el monte Cobetas.

Tras finalizar esta introducción escrita, el documental comienza a mostrar imágenes del Arenal y los edificios que lo rodean, zona a la que califica como “centro comercial de la Villa” y que, como sabemos, ya había sido elegida por Obregón para rodar los primeros rodajes que se realizaron en Bilbao, por su centralidad en la configuración urbana. Su importancia se ve ratificada en *Bilbao* debido a que, de los diez minutos de la parte conservada, le dedica más de cuatro a esta zona, donde muestra al espectador los espacios y edificios más destacados: el teatro Arriaga, la iglesia de San Nicolás, la propia plaza del Arenal, la plaza Arriaga y el puente del Arenal. Este último es filmado desde muchos ángulos, lo que denota su importancia. Algunos de estos espacios aparecen filmados desde perspectivas que ya se habían convertido en emblemáticas para la villa, adquiriendo un carácter simbólico: el Ayuntamiento visto desde el puente del Arenal, con el ferrocarril Bilbao-Portugalete en la margen izquierda, los árboles del Arenal a la derecha y la ría llena de vapores y gabarras²³⁹; o la recta de la calle de la Estación (hoy calle Navarra) vista desde lo alto del edificio del Café

la recuperación económica y el progreso social de los felices veinte habían puesto de nuevo en primer plano esta idea, rota de nuevo con la crisis de 1929, los totalitarismos de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial.

²³⁹ Este mismo encuadre será muy usado durante el franquismo para introducir los noticiarios NO-DO sobre Bilbao.

Boulevard, perspectiva que permite ver también el hermoso edificio de la Sociedad Bilbaína. Todo ello sin olvidar que se trataba de una zona muy bulliciosa y que seguía siendo el puente más importante de Bilbao por su volumen de tráfico y situación estratégica, hecho que puede apreciarse fácilmente en el filme.

Entre los edificios del Arenal mostrados por la cámara, destaca por su pintoresquismo el palomar del Arenal (derruido en los años cuarenta porque las palomas molestaban a los vecinos y viandantes), que con su forma de castillo tenía como objetivo dar cabida a 400 palomas. La aparición de esta estructura, absolutamente anecdótica, se justifica por su reciente inauguración por el Ayuntamiento en 1925, lo que muestra el interés por mostrar los efectos de la acción municipal. Al fin y al cabo, era el Ayuntamiento quien subvencionaba la cinta y era lógico que se destacara positivamente su actividad. De hecho, por el expediente sabemos que el Consistorio quería incluir imágenes del parque de bomberos –otro símbolo de modernidad– pero, aunque fueron rodadas, quedaron descartadas por haber sido hechas con poca luz.

Cómo símbolo de la acción municipal y/o prosperidad de Bilbao, la película continúa mostrando el resto de puentes del municipio de Bilbao. 1) La Pasarela Giratoria de Hierro, popularmente conocido como el de perrochico, que era un puente privado y peatonal, que debe su nombre a que para pasar por él había que pagar una moneda que recibía el nombre de “perra chica”. Este puente se convirtió en un símbolo arquitectónico más de la villa²⁴⁰. 2) El puente de la Merced (conocido popularmente como del Mercado), que conectaba el Casco Viejo con el barrio de San Francisco, junto con los “mercados viejos”, que también muestra el filme, situado en la Plaza Vieja. 3) El puente de San Antón, junto con la iglesia que le da nombre. Esta es la primera vez que tenemos constancia de que una cámara filmó esta antigua y emblemática zona de Bilbao, que además de haber sido representada en gran cantidad de pinturas de época preindustrial, constituía el núcleo del escudo de la villa, con el puente, la iglesia y la ría. Sin embargo, como sabemos, el cine no prestó atención a este emblemático rincón hasta este momento debido a que, como ya hemos dicho, privilegiaba las zonas más bulliciosas y modernas de Bilbao, símbolos del Bilbao contemporáneo, frente a este emblema tradicional.

²⁴⁰ El puente fue volado durante la Guerra Civil pero a diferencia del resto de puentes de la ría no fue reconstruido, porque la construcción junto a él del puente de Buenos Aires (hoy puente del Ayuntamiento) en 1936 lo hacía innecesario.

La parte conservada del documental acaba con la filmación del Ayuntamiento, entidad financiadora del mismo, siendo la primera vez que lo vemos en la pantalla; así como de las regatas que tuvieron lugar durante las fiestas. Estas imágenes ratifican el gran interés mostrado por la cámara en los espacios urbanos que rodean la ría de Bilbao, que sirve de eje para rodar los diferentes planos de la película. Esto ratifica su importancia como eje coherente de la vida económica y social –y de los rodajes– de Bilbao, que hemos visto en documentales anteriores y que ya no será abandonado.



Bilbao. Regatas en la ría bajo el puente de Perrochico y subida de los mulilleros (con vestimenta blanca) por El Arenal.

Respecto a la parte no conservada del filme, tal y como avanzábamos antes, solo podemos afirmar que en ella se incluyeron imágenes de la industria. Tal y como se describe en el expediente, muy probablemente se mostraron en concreto las siguientes empresas: AHV (Baracaldo y Sestao), Basconia S.A. (siderúrgica de Basauri), Puerto de Bilbao (ría del Nervión), Compañía Euskalduna (astillero en Bilbao), Bodegas Bilbaínas (Bilbao-La Rioja), y Federico Echevarría S.A. (siderúrgica en Bilbao).

La mención de estas seis empresas es muy significativa, tanto por su importancia económica y simbólica para la villa como por su ubicación geográfica. Empezando por esto último, son un buen reflejo de la confusión Bilbao-comarca de la que hablábamos y de lo extendido del capital bilbaíno fuera de su plaza original. Solo dos de estas empresas (Compañía Euskalduna y Federico Echevarría S.A.) desarrollaban toda su actividad en el término municipal de Bilbao. AHV y la Basconia estaban fuera de Bilbao, en Sestao, Baracaldo y Basauri, mientras que el Puerto de Bilbao se extendía a lo largo de todos los municipios que bañaban la ría. Resulta interesante la mención de Bodegas Bilbaínas, que pese a ser una empresa fundada con capital y sede social

bilbaínas, tenía toda su producción en La Rioja. Así pues, cabe pensar que se incluyeran imágenes de las oficinas de las Bodegas en el barrio de San Francisco o incluso de sus campos de viñedos en Haro (La Rioja)²⁴¹. También estas bodegas aparecerán en el documental *Vizcaya, progreso y realidad* (1973), reflejo de que las inversiones bilbaínas iban mucho más allá de sus límites geográficos.

Por otro lado, de las seis empresas la mitad son siderúrgicas, una es un astillero, otra es el puerto y la última son unas bodegas. A excepción de las bodegas, el resto de sectores los hemos visto ampliamente representados en películas anteriores, aunque es la primera vez que vemos citadas de forma concreta empresas como la Basconia, Echevarría o la Compañía Euskalduna, que hasta este momento no habían aparecido expresamente en las pantallas, pese a su gran importancia económica. Más interesante nos resulta Bodegas Bilbaínas, ya que es la primera vez desde los orígenes del cine que vemos una gran empresa no vinculada a los sectores antes citados y la única de todas ellas que no tenía su producción en Vizcaya. Bodegas Bilbaínas es en este caso un reflejo de la relativa diversificación que se había producido a medida que avanzaba la consolidación industrial de la ría. Así, desde los últimos años del siglo XIX los capitales bilbaínos comenzaron a ser invertidos en otros sectores no vinculados al siderometalúrgico o al naviero, como era el alimenticio (la Harino Panadera de Bilbao, la fábrica de galletas Artiach, la Cervecería del Norte), el financiero (con la creación de numerosos bancos en la villa, que comenzaron a abrir sucursales por toda España en los años veinte), el eléctrico, etc. En general, todos ellos fueron sectores que nacieron gracias a los capitales bilbaínos, para alimentar la creciente demanda del área metropolitana de Bilbao, cuya principal fuente de riqueza seguía siendo el sector siderometalúrgico y naval. Sin embargo, pese a la creciente importancia de estos sectores en la economía vizcaína, en *Bilbao* se siguen primando aquellos vinculados a la industria siderometalúrgica y portuaria.

En general, en *Bilbao* se reproduce así una imagen estereotipada de la villa, que hemos visto de forma parcial en documentales anteriores. Se representa una ciudad moderna, bulliciosa, festiva e industrial, que cuenta con notables equipamientos urbanos y servicios. Al tratarse de un filme institucional y publicitario, se ofrece una imagen

²⁴¹ MONTERO, Manuel, *La modernización capitalista: ciclos económicos y desarrollo empresarial de Vizcaya entre 1891 y 1936 a través de la Bolsa de Bilbao*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2006, p. 176.

positiva, sin matices y sin crítica de la misma, donde sólo hay espacio para los aspectos más emblemáticos, buscando que resulte atractiva a los ojos del potencial espectador en Latinoamérica.

Pero esta imagen también se construye por las ausencias. Nada vemos los suburbios degradados, que no encajaban con la imagen emblemática de la ciudad industrial y burguesa. Ni tan siquiera del Bilbao histórico, reducido a la testimonial aparición de la iglesia de San Antón, que como sabemos fue abandonado del imaginario en pro de la construcción de una ciudad moderna. De hecho, en los años veinte seguía sufriendo el desprecio a través de, por ejemplo, imaginativos proyectos urbanísticos como el del arquitecto Secundino Zuazo, que pretendía derribar el casco antiguo casi por completo, para hacer una reordenación urbana acorde con los tiempos modernos²⁴². Además, la vida cotidiana queda excluida (más allá de mostrar el mercado de la Plaza Vieja y un acto festivo), a favor de una visión *macro* del Bilbao urbano e industrial. De hecho la parte de película conservada está formada exclusivamente por planos generales que, si bien contribuyen a ofrecer esa imagen *macro* de Bilbao, también se explican por lo poco evolucionado del lenguaje del cine documental en aquellos años en España.

Por último, tampoco se dice nada del contexto histórico en el que está rodado el filme, como si viviera en una suerte de modernidad atemporal (razón que explica la dificultad que los investigadores han tenido para datarlo), tal y como se resume en la frase de la introducción: “hoy es la gran ciudad moderna, llena de energía y entusiasmo”. No se hace, pues, ningún comentario del contexto político de la Dictadura primorriverista y de cómo esta había pretendido eliminar en toda España un pluralismo político que en Bilbao había gozado de excepcional riqueza hasta 1923: aparte de las derechas, concejales socialistas, comunistas, republicanos y nacionalistas habían estado presentes en el Consistorio y eran buen exponente de las diversas ideologías e identidades del Bilbao plural que la Dictadura quería erradicar.

2.4.2. Puerto de Bilbao (1925)

Dos años antes de *Bilbao* fue rodado *Puerto de Bilbao*, película financiada por la JOPB y de que desgraciadamente tenemos muy pocas fuentes. De hecho, se desconocía

²⁴²AZPIRI ALBÍSTEGUI, Ana, *Urbanismo en Bilbao 1900-1930*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2000, pp. 479-501.

por completo la existencia de esta película hasta que fue descubierta a principios de la década de 1990 en los fondos de la Autoridad Portuaria de Bilbao, estando depositada desde entonces en la Fílmoteca Vasca²⁴³. Sin embargo, aunque la película se ha conservado íntegramente, se desconocía por completo su autoría y año de realización. Así, al principio se fechó su rodaje en 1924 y su realización se asignó a los hermanos Azcona, siendo la primera afirmación errónea y la segunda muy dudosa (por no decir completamente errónea, pese a que no tenemos pruebas suficientes para desmentirlo, si bien tampoco existe ninguna evidencia expresa de que la hicieran los Azcona)²⁴⁴.

Respecto a la fecha, ningún investigador llamó la atención sobre su inverosimilitud, pues los Azcona comenzaron a realizar películas en 1925, año en el que ahora sabemos que fue realizada la película, al identificar la cronología de las obras que aparecen en *Puerto de Bilbao*²⁴⁵. Respecto a la autoría, se atribuyó el rodaje a los Azcona, posiblemente debido a que se relacionó este rodaje con el que hicieron para la JOPB en 1925, *Ciclón en el rompeolas*, aunque la descripción que realizó la bibliografía sobre el propósito, duración y contenido de esta película no encaja con la cinta conservada, excepto en una parte al final del filme en el que se ve un temporal que azota el rompeolas. De hecho, antes de su aparición, *Puerto de Bilbao* no había sido citado por sus presuntos autores en las entrevistas que concedieron a los investigadores del cine y solo citaban la realización de *Ciclón en el rompeolas*²⁴⁶.

Por nuestra parte, creemos que *Puerto de Bilbao* fue realizado para la Exposición Iberoamericana. Solo hemos podido llegar a esta conclusión por vías indirectas, ya que no hemos podido acceder a los fondos documentales de la Autoridad Portuaria de

²⁴³ Información proporcionada por Peio Aldazabal.

²⁴⁴ 35 *Festival Internacional de cine documental y cortometraje de Bilbao*. 1993, 1993; y LÓPEZ ECHEVARRIETA, *El cine de los hermanos Azkona*, p. 30.

²⁴⁵ Hemos podido datar la película gracias a que en la película se ven las obras de recalce de los muelles de la Sendeja y El Arenal, obras iniciadas y terminadas en 1925. Menos precisas nos parecen para datar las obras del muelle de Ripa, que comenzaron en 1924 y finalizaron en 1925. JUNTA DE OBRAS DEL PUERTO DE BILBAO, *Memoria que manifiesta el estado y progreso de las obras de mejora de la ría y puerto de Bilbao y relación de ingresos y gastos durante el año 1925*, 1926.

²⁴⁶ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 93-98; UNSAIN, *El cine y los vascos*, pp. 106-117; y LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Cine vasco: ¿realidad o ficción?*, pp. 143-215.

Bilbao²⁴⁷, y la documentación generada por G. Luna sobre estos proyectos documentales está desaparecida. La principal pista que tenemos es la carta que escribió G. Luna al Ayuntamiento de Bilbao para realizar el documental *Bilbao*, donde señala que anteriormente había realizado otros muchos rodajes por toda España, uno de ellos para la JOPB²⁴⁸. En este supuesto, la película muy probablemente no pudo ser rodada por los Azcona, ya que, hasta donde sabemos, las cintas que fueron rodadas para la Exposición por encargo de G. Luna fueron filmadas por operadores propios y montadas en Madrid.

Asimismo, creemos con bastante seguridad que para rodar estas imágenes se desplazó a Bilbao el propio Pedro González Blanco, del que sabemos estuvo haciendo una gira en las principales ciudades del norte de España para rodar algunos documentales para la Exposición o hacer promoción de los mismos²⁴⁹. En *La Voz de Asturias* se afirma en julio de 1925 que González Blanco “trae consigo uno de los mejores operadores españoles”, cuya identidad no se desvela. Posiblemente se trata del escasamente conocido operador Joaquín Soler Moreu²⁵⁰, cuyo nombre vemos vinculado al de González Blanco en una noticia suelta del mes anterior en *El Imparcial*: “Una nueva película sale a la palestra. Dos nombres juegan a su alrededor: Pedro González Blanco, como director artístico, y Joaquín Soler, como operador”²⁵¹, noticia que con toda seguridad se refiere, aunque no lo dice, a alguna de las películas que estaban rodando en España para promocionar la Exposición.

Pasando a su contenido, *Puerto de Bilbao* tiene una duración de 12 minutos y se divide claramente en tres partes: pasado, presente y futuro del puerto de Bilbao, con especial interés en el presente. Así, el documental comienza con el rotulo del título que da paso a la siguiente introducción escrita:

Primer puerto español por su tonelaje y por su flota. Las notabilísimas “Ordenanzas”, de Felipe II, contribuyeron a darle categoría universal. Desde finales del siglo XIX adquiere desarrollo fulminante; exporta 150 millones de toneladas de mineral de hierro, draga 20 millones de metros cúbicos, invierte en obras más de 100 millones de pesetas. // Hoy,

²⁴⁷ Tras reiterados intentos, no hemos podido consultar estos fondos. Y nos consta que otros investigadores tampoco han podido entrar aún en este archivo. Esta situación debería cambiar, a fin de que podamos conocer la historia de esta institución, tan importante para la historia de la ría de Bilbao.

²⁴⁸ Véase el epígrafe anterior en el que detalla toda la carta. AHFB, Bilbao Fomento, 0019/631.

²⁴⁹ Ver nota 221.

²⁵⁰ LLINÁS, *Directores de fotografía del cine español*, pp. 44-46.

²⁵¹ *El Imparcial*, 11/VI/1925, p. 6.

eliminada la terrible barra, al socaire del espléndido puerto exterior, arma sus 30 kilómetros de muelles, draga sus 500 hectáreas de fondeaderos; mejora sus terminales; penetra su hinterland hasta el núcleo central de España.

Seguidamente, la cámara hace un panorama general de la ría, desde el monte Archanda, pudiéndose ver Bilbao y la ría, desde Deusto y Olaveaga hasta el Casco Viejo. Desde este momento, hasta casi el final, la película describe y muestra paso a paso, desde el Casco Viejo de Bilbao hasta El Abra, los diferentes servicios e infraestructuras del puerto, así como las obras de mantenimiento y las ampliaciones del mismo. El documental finaliza describiendo y mostrando en unos dibujos los proyectos futuros de la JOPB en tres zonas de Bilbao: aguas arriba del puente del Arenal, almacenes de Uribitarte y en la vega de San Mamés.

Adelantándose dos años a *Bilbao*, este es el primer documental objeto de nuestro estudio en el que se incluyen referencias históricas explícitas, en este caso sobre una de las instituciones más importantes de la historia de la ría de Bilbao. A diferencia de *Bilbao*, donde la introducción escrita era netamente histórica, en la introducción de *Puerto de Bilbao* mezcla comentarios del presente y de la historia del puerto, siendo estos últimos soporte de aquellos. No obstante, los tres únicos hechos históricos descritos significaron un auténtico hito en la historia del puerto. En primer lugar, las referencias a “Las notabilísimas ‘Ordenanzas’, de Felipe II” que regularon a la actividad del Consulado de Bilbao y cuyas leyes fueron copiadas por muchas otras instituciones marítimas europeas: de ahí la cita de que “contribuyeron a darle categoría universal”²⁵². En segundo lugar, se dice que “desde el siglo XIX adquiere desarrollo fulminante”, aunque no contextualiza que ello fue causa y consecuencia de la industrialización de Vizcaya.

La tercera referencia tampoco aparece bien contextualizada: cuando señala que “hoy, eliminada la terrible barra”, se refiere a la barra de arena que existió a la entrada de la ría, conocida como la barra de Portugalete, que dificultó muchísimo la entrada de buques a la ría durante toda su historia, hasta que fue construido el muelle de Hierro por parte del ingeniero Evaristo de Churruga (1841-1917) en 1887. En ese momento, el puerto de Bilbao pasó de ser el más peligroso al más seguro de la Cornisa Cantábrica.

²⁵² CÁMARA OFICIAL DE COMERCIO, INDUSTRIA Y NAVEGACIÓN, *El puerto de Bilbao y su zona de influencia*, Eléxpuru Hermanos, Zamudio, 1970, p. 44; y DIVAR, Javier, *El Consulado de Bilbao y la extensión americana de sus ordenanzas de comercio (500 aniversario, 1511-2011)*, Dykninson, Madrid, 2007.

Las obras planificadas y ejecutadas por Churruga fueron vitales para el puerto y toda la actividad industrial bilbaína (particularmente la minería), ya que, como primer ingeniero de las obras del puerto de Bilbao, fue encargado de realizar el diseño del puerto interior y exterior, requisito previo para que la explotación minera, que vivía de las exportaciones marítimas, pudiera despegar definitivamente. En el documental se hace un reconocimiento a Churruga en el cuerpo del filme, mostrando un retrato suyo, precedido de un escueto texto explicativo donde aparece su nombre y profesión. No obstante, se echa en falta una explicación histórica de su figura, que justifique su importancia ante un espectador desconocedor de esa historia²⁵³.

Dejando a un lado estas breves referencias históricas, el documental habla mayoritariamente de la situación del puerto en el momento de la filmación. De hecho, la introducción escrita comienza diciendo que es el “primer puerto español por su tonelaje y por su flota”, dos aspectos por los que se hizo famoso Bilbao, además de por su industria. Ciertamente el de Bilbao era el puerto de España con más barcos matriculados (el 50% de la flota española) y el primero en volumen total de mercancías, aunque cabe matizar que, si se eliminaba el ingente tráfico de mineral de hierro y carbón, Bilbao quedaba en el segundo puesto en mercancía general, poco detrás del de Barcelona²⁵⁴. De hecho, desde 1900, año de mayor exportación de hierro de la historia de Bilbao, el tráfico minero fue decayendo paulatinamente, siendo sustituido poco a poco por mercancía común. Este tipo de comercio requería de muchos más muelles por tonelada que el minero y de infraestructuras más complejas y variadas que este, adaptadas a la gran variedad de mercancías manejadas. Esta es la razón de que en el documental se vean tantas obras de mejora de muelles y construcción de depósitos francos, adaptados a este nuevo tipo de tráfico, que durante esos años estaba experimentando un notable crecimiento, gracias a la favorable coyuntura económica general y al impulso que Primo de Rivera dio a las obras públicas en particular²⁵⁵.

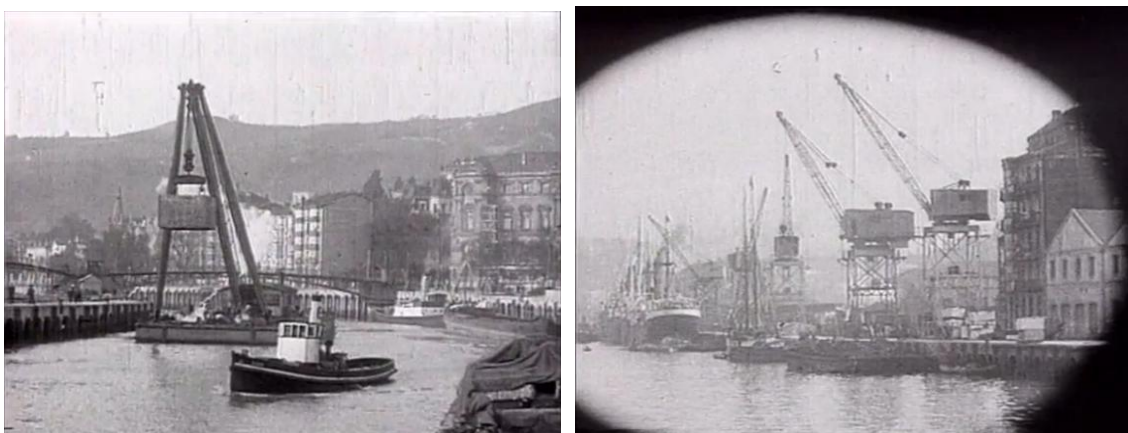
La descripción que hace de la situación del puerto de Bilbao es bastante prolífica para las limitaciones temporales y expresivas del filme. Se observa un gran interés por destacar todas las capacidades del puerto, en servicios e infraestructuras, acorde al fin

²⁵³ GARCÍA MERINO, Luis Vicente, “Ría, puerto exterior, superpuerto: tres etapas en la proyección de Bilbao hacia el mar”, *Lurralde: investigación y espacio*, nº 4, 1981, pp. 129-165.

²⁵⁴ JUNTA DE OBRAS DEL PUERTO DE BILBAO, *Memoria*, p. 5.

²⁵⁵ DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VIZCAYA, *Cinco años de nuevo régimen*. Bilbao, Imprenta Provincial, 1929, p. 47.

publicitario del filme. Ya en la introducción hace una descripción panorámica donde ofrece datos concretos de la amplitud del puerto en kilómetros de muelle, hectáreas de fondeaderos y volumen comercial. Esto se repite, con mayor precisión, durante el cuerpo del documental, describiendo y mostrando dichos servicios e infraestructuras: muelles construidos y en construcción, grúas de carga y descarga, cabria y grúa flotantes, embarcaderos de mineral, dragadoras en funcionamiento, almacenes en construcción, dársenas, un depósito franco construido y otro en construcción, etc. En esta exposición se detallan incluso las toneladas de peso de los barcos que pueden fondear en un muelle o las que pueden sostener una grúa determinada.



Puerto de Bilbao. Cabria flotante frente al muelle de Ripa donde a la derecha se aprecia el Ayuntamiento entrecortado; y grúas en el muelle de Uribitarte.

Todo este interés por mostrar cada detalle del puerto es un buen indicador de que nos encontramos ante un documental industrial publicitario, dirigido al potencial usuario de sus servicios, quizás a los países latinoamericanos, de confirmarse nuestra hipótesis de que esta película fue realizada para la gira que G. Luna iba a realizar por América. Además, el puerto había venido aumentando su comercio con esos países desde el cambio de siglo, por lo que parece probable pensar que siguiera interesado en mantener y aumentar el interés comercial de estos en el puerto de Bilbao. El comentario al final de la introducción de que el puerto “penetra su hinterland hasta el interior de España” corresponde con la realidad de la época, un mensaje que podía interesar tanto a los comerciantes nacionales como extranjeros al dar cuenta de las enormes posibilidades comerciales que tenía el puerto de Bilbao.

Aunque el documental tiene como propósito mostrar el puerto, también revela algunos espacios que, sin pertenecer al puerto, formaron parte inseparable de su entorno

paisajístico: el Puente Colgante, el Sporting Club y el Club Marítimo del Abra. Del Puente dice que es un “marco alegórico de hierro en la entrada de la Ría de Bilbao”, en clara alusión a su forma y a su ubicación geográfica, que como advertimos ha propiciado todo tipo de metáforas sobre esta comarca, gracias además a su imponente presencia en la entrada de la ría²⁵⁶. Y vuelven a aparecer los dos clubs burgueses ya citados en las pantallas²⁵⁷, a los que pertenecían la gran burguesía vasca y los miembros de la Junta Directiva de la JOPB y que, gracias a su prolífica actividad como organizadores de competiciones deportivas en El Abra, se ganaron un destacado puesto en la imagen visual del estuario de la ría. De ahí se entendería su inclusión en el documental, pese a que estos clubs no estaban ligados a la actividad portuaria, aunque sus actividades sí se desarrollaban en él.

En *Puerto de Bilbao* también podemos encontrar los primeros panoramas de la comarca de la ría de Bilbao, dos de Bilbao y uno de El Abra, todos ellos rodados desde los montes que la bordean y que han hecho que Bilbao se haya conocido hasta nuestros días popularmente como *El Bocho* (hoyo o agujero). Estos montes han ofrecido una mirada privilegiada de Bilbao, del que carecen las ciudades situadas en llanuras. Como ya sabemos, estos montes ya sirvieron como “miradores” para los pintores en época preindustrial, con el monte Miravilla encabezando la lista, por su situación ventajosa frente a los espacios más antiguos y emblemáticos del Casco Viejo bilbaíno. Sin embargo, en el transcurso del siglo XIX fueron siendo relegados por otros asociados a la modernidad. En el caso que nos ocupa, la formidable revolución industrial vino acompañada de la expansión del puerto de Bilbao de los límites de la antigua villa al conjunto de la ría que, como bien dice el documental, tenía 30 kilómetros de muelles, contando con sus dos orillas y el puerto exterior.

Ello obligaba a ampliar la vista del núcleo de Bilbao al conjunto de la comarca alrededor de la ría. Así, las tres panorámicas se ven en distintos momentos del documental, a medida este que va avanzando ría abajo. La primera está filmada desde el monte Archanda, en la que muestra todo Bilbao desde Deusto hasta el Casco Viejo; la segunda está rodada desde el monte Cobetas (en la carretera de Castrejana), en la que se ve toda la cuenca del Nervión desde la zona de Zorroza hasta Bilbao; la tercera se

²⁵⁶ Véase *Bilbao. SS.MM. Los Reyes de España en las regatas de el Abra* (1926).

²⁵⁷ Véase *Baile de niños en el Club Marítimo del Abra* (1905) y *Bilbao. SS.MM. Los Reyes de España en las regatas de el Abra* (1926).

realizó desde las faldas del monte Serantes y en ella se hace una panorámica de todo El Abra, donde se puede ver el puerto exterior y varios barcos. Todas ellas tienen en común que abandonan el antiguo “mirador” de Miravilla, desde donde solo se podía ver el muelle de la Plaza Mayor, principal zona portuaria del Bilbao preindustrial. Esta zona ya no aparece en ningún momento del documental, ni tan siquiera para mostrar los precedentes del nuevo puerto, que se había abandonado a favor de usar toda la ría como un gran muelle desde aguas abajo del puente del Arenal. Las dos primeras panorámicas tenían la ventaja, además, de que constituían un lugar privilegiado para ver desde lados opuestos la ría a su paso por Bilbao, particularmente la larga recta de casi dos kilómetros que va desde la curva de La Salve hasta la de Olaveaga, donde se situaba, entre diversos muelles e industrias, los astilleros Euskalduna. No por casualidad, estos dos miradores han sido muy utilizados por la cinematografía hasta nuestros días.

El documental finaliza mostrando tres proyectos portuarios de futuro: el “Plan de mejoramiento aguas arriba del puente de Isabel II”, el “Proyecto de almacenes de Uribitarte” y las “Habilitaciones de la Vega de San Mamés”. De todos estos proyectos solo llegó a realizarse parcialmente el de Uribitarte, pero con ellos el puerto ratifica sus intenciones de seguir invirtiendo en la mejora de las infraestructuras portuarias, como ya lo estaba haciendo en el momento de realizarse la película.

Hay que destacar por último que, pese a la centralidad que adquirieron el puerto y la ría en la vida económica, urbana y social de la comarca, el documental no pretende ofrecer en ningún momento una imagen global de esta, centrándose exclusivamente en el propio puerto, con la excepción del Puente Colgante, el Sporting Club y el Club Marítimo, todos ellos estrechamente ligados a la actividad portuaria. Así, la presencia de referencias o imágenes no portuarias es casual, secundaria o indirecta. Por citar tres ejemplos: la industria aparece de forma secundaria, como cuando se ven los altos hornos de Sestao en el fondo de un plano, en el que en realidad lo que se quiere es mostrar la dársena de la Benedicta; asimismo, en un plano en el que se quiere mostrar una cabria flotante frente al muelle de Ripa, aparece el Ayuntamiento de Bilbao cortado por la mitad, de modo que la cámara puede encuadrar perfectamente a la cabria; también la alusión a la actividad minera es indirecta, al mostrarse un cargadero de mineral, sin hacer mención a la importancia de la minería en Vizcaya. En cualquier caso, pese a tratarse de un documental publicitario que se centra exclusivamente en el puerto, su centralidad en la vida económica y social de Bilbao, hacen que inevitablemente se

mezclen sus características con las de su entorno físico. Así, se acaba ofreciendo una imagen de Bilbao como un espacio moderno, industrial y abierto al futuro, con la ría como eje de su vida económica y social, que se repetirá en otros documentales posteriores.

2.5. Otras filmaciones en Bilbao y el País Vasco

Otras películas documentales y de actualidad fueron rodadas puntualmente durante la Dictadura de Primo de Rivera en el área metropolitana de Bilbao o en sus inmediaciones. Así, en septiembre de 1923 un caricaturista que se hacía llamar *Arafel*, del que apenas tenemos referencias, rodó en una de sus giras una película en Durango, con el fin de ser proyectada en esta misma ciudad días después: "**Durango. Salida de misa mayor y de los obreros del trabajo**", fue rodada los días 30 de septiembre y 2 de octubre y proyectada el día 6 de este mes en el Teatro-Cine Tavira. La proyección de estas películas causó una cierta decepción, ya que salió tan deficiente que los durangueses que fueron a verla apenas pudieron reconocerse en las pantallas, y que pretendía ser uno de los principales atractivos de la proyección²⁵⁸. Su temática y el carácter de operador ambulante de *Arafel* nos recuerda a los primeros rodajes y exhibiciones de la historia del cine, negocio que conviviría aún durante muchas décadas con las filmaciones profesionales y con las proyecciones en cines permanentes.

Asimismo, el 10 de marzo de 1925 fue proyectada en Portugalete, durante una velada cinematográfico-musical, *Fiesta de los remeros de Santurce*. Se trataba de una película a beneficio de los pescadores de Santurce, que fue proyectada junto con el drama costumbrista rodado en Fuenterrabía *Alma vasca* (1924)²⁵⁹. Se trata al mismo tiempo del primer rodaje cinematográfico realizado íntegramente en Santurce, vinculado además a las actividades marítimas, por las que era famoso este municipio pesquero y que volverá a llamar la atención de las cámaras en diversas ocasiones más adelante. Y el 20 de abril del mismo año se rodó el partido de vuelta de la *Semifinal del partido Celta Arenas*, disputado en la campa de Ategorri de Erandio, en el que el equipo de casa venció por 1-0, clasificándose para la final. Fue proyectada dos días después en el

²⁵⁸ *El Noticiero Bilbaíno*, 3/X/1923, p. 5, 9/X/1923, p. 4.

²⁵⁹ *Euzkadi*, 12/II/1924, p. 5; y *El Noticiero Bilbaíno*, 9/III/1925, p. 5.

Teatro Buenos Aires²⁶⁰, pero no tenemos más datos de estos breves documentos, que hasta este momento eran completamente desconocidos y que hemos localizado en nuestra investigación.

Por último, en los años veinte se llevó a cabo en el País Vasco una iniciativa muy interesante de cine etnográfico. En su primer congreso, la Sociedad de Estudios Vascos (*Eusko Ikaskuntza*), creada en 1918, decidió fomentar “la impresión de cintas cinematográficas en las que se consignen los bailes existentes en varias regiones del País, por el interés que ofrece su estudio y observación”²⁶¹.

Así, entre 1923 y 1928 Manuel Inchausti (1900-1948), un filipino de ascendencia vasca, rodó la serie *Eusko Ikusgaiak* (“Noticieros vascos”), de los que se han conservado ocho. Todos ellos tienen el título en euskera, castellano y francés, primando el euskera en el tamaño de los tipos y orden de exposición:

EUSKO DANTZAK. Bailes vascos. Dances basques. 1. (1923)

EUSKO DANTZAK. Bailes vascos. Dances basques. 2.

EUSKALERIAREN EKANDUAK. Usos y costumbres. Moeurs du Pays.

EUSKALERIAREN EKANDUAK. Usos y costumbres. Moeurs du Pays (1924)

EUSKOTAR JATORAK “ARGIAK” EKARITAKOAK. Tipos de vascos presentados por “Argia”. Tipos basques présentés para “Argia”

JOLASKETAK. Juegos y deportes. Sports et jeux

EUSKALERIKO NEKAZARITZA ETA ABELGORIEN ERAKUSKETA. Exposición de Ganadería y Horticultura en San Sebastián. Exposición de Bétail et d’ Agriculture a Saint Sebastien (17-23 de septiembre de 1923)

“**Danzas vascas**” (título atribuido)

Estas películas fueron exhibidas en sesiones privadas en la Sociedad de Estudios Vascos y otras instituciones de investigación o cultura, vascas y españolas. Pese a su escasa calidad cinematográfica, todos los investigadores coinciden en señalar su enorme valor documental y etnográfico. Ciertamente todas ellas tienen la intención de recoger en imágenes los usos y costumbres del mundo rural vasco, en franco retroceso frente al avance del mundo moderno, que nunca es mostrado por la cámara. Ello hace que Bilbao esté completamente ausente de los *Eusko Ikusgaiak*, aunque incluso las imágenes de San Sebastián recogen una feria de ganado y agricultura: es decir, la presencia del mundo rural, como curiosidad, dentro del contexto de una ciudad, para que sus

²⁶⁰ *El Noticiero Bilbaíno*, 21/IV/1925, pp. 1 y 10, 22/IV/1922, p. 4.

²⁶¹ *I Congreso de Estudios Vascos*, Bilbao, 1919, p. 861.

habitantes puedan descubrir los productos procedentes de ese mundo aparte. Al igual que las vistas de la casa Hispana Film sobre Guernica, los bailes regionales o la prueba de bueyes, los *Eusko Ikusgaiak* supusieron un precedente de una serie de películas que, en los años treinta y durante muchísimo tiempo, identifican lo vasco con el mundo rural y las tradiciones folclóricas²⁶².

²⁶² UNSAIN, *El cine y los vascos*, pp. 87-88; y ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 82-83.

CAPÍTULO III

LA CIUDAD AUSENTE. ENFOQUES VASQUISTAS Y NACIONALISTAS (1930-1936)

3.1. La II República y la implantación del cine sonoro

La II República fue un período muy convulso para la sociedad española y vasca, en la que confluyeron una grave crisis económica con el intento de modificar profundamente la política y el modelo de Estado de la Restauración. Además, ello sucedió en un contexto mundial de polarización social, crisis de las democracias y ascenso de los regímenes autoritarios y fascistas. La crisis económica, consecuencia del crack del 29, aunque llegó tardíamente a España, golpeó muy duramente a las zonas más industriales y más dependientes de la economía globalizada, como Bilbao, donde aumentó el paro obrero, lo que devino en un aumento de la conflictividad laboral y social.

Por otro lado, la proclamación de la II República el 14 de abril de 1931 cambió radicalmente el sistema jurídico-político español. Por un lado, en diciembre de 1931 fue aprobada por la mayoría republicano-socialista la nueva Constitución, que reconocía una amplia declaración de derechos y libertades, mostraba una gran preocupación por los temas sociales y realizó una nueva división de poderes, en la que se primó el poder legislativo sobre los demás. Entre su articulado más polémico estuvo, en primer lugar, la proclamación de un Estado laicista, la supresión de la Compañía de Jesús y la prohibición de la enseñanza a las congregaciones religiosas, lo que provocó un enorme rechazo por parte de las derechas durante toda la República. El segundo gran frente abierto con las derechas fue el de su oposición al reconocimiento que otorgaba la Constitución a la creación de Regiones autónomas, para aquellos territorios que lo desearan y lograran superar las difíciles condiciones que se preveían para que los respectivos Estatutos fueran aprobados por las Cortes.

Además de a estos, y al contexto de crisis económica, la República debió enfrentarse a otros problemas. En primer lugar, está el de la enorme fragmentación

política del parlamento, en el que concurrieron una gran variedad de fuerzas de izquierdas, de derechas y los partidos nacionalistas vascos y catalanes. Ello propició una escasa estabilidad y continuidad de los gobiernos: en 1931 ganó la conjunción republicano-socialista, que desplegó un amplio programa de reformas al calor de la Constitución, que intentó ser rectificado por la fuerza por el golpe fracasado de Sanjurjo en 1932; la victoria del centro de las derechas en 1933 fue seguida de un programa de contrarreformas del Gobierno anterior, que trató ser frenado por la fracasada revolución de octubre de 1934; finalmente, la alianza de la mayor parte de las izquierdas en torno al Frente Popular propició su victoria en febrero de 1936 y que aceleró los preparativos de un pronunciamiento militar por parte de un ejército mayoritariamente conservador y con una notable tradición golpista. El fracaso de este golpe desembocó en la Guerra Civil en la que la República pervivió tres años más, pero con unas características y un contexto que la diferencian claramente de este período²⁶³.

En el País Vasco tres fueron las principales cuestiones que preocuparon a la sociedad en aquellos años, siendo a la vez causa de las principales discordias políticas: la crisis económica, que afectaba gravemente a las zonas industriales de Vizcaya y Guipúzcoa; el problema religioso, en el que la laicización del Estado fue muy mal vista por una mayoría social vasca católica; y por último la consecución de un Estatuto de autonomía para el País Vasco. La II República fue además la época de extensión a todo el País Vasco de la triangulación política que había nacido en Bilbao a finales del siglo XIX: izquierdas, derechas y nacionalistas vascos, si bien los equilibrios eran desiguales según los territorios. El PNV irrumpió con gran fuerza en este período, hasta el punto de conseguir ser el partido político más votado en 1933. Los *jeltzales* comenzaron esta etapa aliados con las derechas españolas, por su oposición a las medidas laicistas de la República. Sin embargo, las discrepancias con aquellas en la cuestión autonómica acabaron separándolos, llevando al nacionalismo a la centralidad del tablero político vasco. Progresivamente, el PNV (que se moderó en la práctica pese a mantener oficialmente la doctrina sabiniana) se fue acercando a sus tradicionales enemigos, las izquierdas, para lograr su principal objetivo: el Estatuto de autonomía, que le fue concedido a Cataluña en 1932 pero que en el País Vasco tuvo que esperar mucho más, debido a diferentes circunstancias políticas. Finalmente se aprobó en plena Guerra Civil,

²⁶³ MARTÍNEZ, Jesús A., “La Segunda República (1931-1936)”, en BAHAMONDE, Ángel (coord.), *Historia de España siglo XX. 1875-1939*, Cátedra, Madrid, 2005 (1ª ed. 2000), pp. 541-636.

en octubre de 1936, aunque ya estaba en fase de tramitación exitosa desde antes de estallar el conflicto²⁶⁴.

En Bilbao, la triangulación política se tradujo en un predominio de la Conjunción republicano-socialista y el nacionalismo vasco, con una presencia minoritaria de las derechas (principalmente monárquicos alfonsinos vinculados a los grandes intereses industriales), que se habían visto arrinconadas paulatinamente desde 1900 en lo político, no así en lo económico. Así, el triángulo político en Bilbao no era equilátero sino isósceles. Sin embargo esta triangulación era imperfecta, ya que dentro de cada sector había diferentes subsectores políticos, que contribuyeron a enriquecer notablemente la pluralidad política bilbaína.

También en Bilbao la II República fue un período muy convulso. Por un lado, la crisis económica afectó muy duramente a la industria, provocando un enorme desempleo, conflictos laborales, algunas huelgas importantes y una considerable tensión social hasta 1934, momento en el que empezó una cierta recuperación económica, pese a ser un año con un verano y otoño social y políticamente muy conflictivos. La conflictividad religiosa se tradujo en los intentos por parte del Ayuntamiento de Bilbao, controlado por los republicano-socialistas, por crear la Universidad pública vasca en la sede de la Universidad de Deusto, tras su incautación a los jesuitas en 1932. O en 1933, cuando la mayoría republicano-socialista en el Ayuntamiento de la villa aprobó la demolición del monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Ambas propuestas contaron con la oposición frontal de los nacionalistas vascos y los monárquicos y, por diversos motivos, no llegaron a ponerse en práctica. El proceso estatutario también se vivió con intensidad, lo que, sumado a los otros conflictos y a la violencia ejercida por los grupos juveniles de choque de los diferentes partidos (extendidos en toda España y en casi todos los grupos, salvo pequeños partidos de centro), provocó una notable cantidad de muertos en los picos de conflictividad. Estos conflictos no impidieron que a partir de 1934 el PNV se acercara a las izquierdas, a la par que se intensificaba su alejamiento de las derechas, tal y como hemos señalado²⁶⁵.

²⁶⁴ GRANJA, José Luis de, “La II República y la Guerra Civil”, en GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (2ª ed.), pp. 57-115.

²⁶⁵ GRANJA SAINZ, José Luis de la, “Bilbao en la II República y la Guerra Civil (1931-1937)”, en TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia* (ed.), Fundación BBVA, Bilbao, 2004, pp. 131-153.

El cine también vivía un período de importantes cambios, particularmente por las consecuencias que tuvo la invención del cine sonoro en Estados Unidos en 1927, que comenzó a implantarse en España pocos años después, en el período que va entre el final de la Dictadura de Primo y la II República. Su invención provocó una auténtica revolución, por los cambios que supuso tanto para el lenguaje cinematográfico como para la propia industria, que tuvo que transformarse totalmente, desde la producción a la exhibición. Todo ello también provocó rechazos, ya que muchas personas y compañías se vieron muy perjudicadas, al no saber adaptarse al salto artístico o tener escasos recursos económicos para afrontar este cambio estético e industrial. De hecho, la inicial ventaja con la que partía la industria norteamericana hizo que los primeros años de la introducción del cine sonoro en España fueran también los de la *invasión* de películas de aquel país, con el consiguiente desmoronamiento de la industria española (incluyendo lo poco que existía en el País Vasco). Sin embargo, mientras la industria española logró recuperarse, las escasas iniciativas aparecidas en el País Vasco en los años veinte quedaron definitivamente enterradas. Ciertamente, cabe mencionar que surgieron dos productoras en Bilbao, Meyler Films y Lapeyra Films, aunque las pocas películas que promovieron eran de ficción y fueron rodadas fuera de Bilbao. Por el contrario, la introducción del sonoro fue muy bien recibida por los espectadores, que inundaron las salas de todo el mundo, propiciando la definitiva consolidación del cine como entretenimiento de masas. La apertura de nuevas salas de cine fue una constante desde este período hasta los años 60-70, época en la que la aparición del televisor hizo retroceder paulatinamente a las salas de cine²⁶⁶.

Con este panorama, en la II República nos encontramos escasas muestras del cine documental sobre Bilbao, que podemos agrupar en dos bloques: los documentales vasquistas *Au Pays des Basques* (1930) y *Sinfonía vasca* (1936); y los nacionalistas vascos *Aberri Eguna en Bilbao* (1932) y *Euzkadi* (1933). Debemos destacar también aquí la realización de los Reportajes Mezquíriz en 1935, que eran unos noticiarios que se proyectaron regularmente en el Teatro Trueba, pero su condición de noticiarios nos obliga a sacarlos de nuestro análisis. Por último, también hay que mencionar a un operador de cine francés, Edouard Balsiguer, que en 1934, con la ayuda del Patronato

²⁶⁶ CAPARRÓS LERA, *Historia crítica*, pp. 51-52; GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Lumen, Barcelona, 1977; CAPARRÓS LERA, José María, *Arte y política en el cine de la república (1931-1939)*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1981; y ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 124-125.

Nacional de Turismo, pretendió realizar una gran gira por toda España y rodar una serie de documentales sobre el país, en el que se incluía también su paso por Bilbao. Sin embargo, este proyecto nunca llegó a realizarse²⁶⁷.

3.2. *Au Pays des Basques* (1930)

Aunque se trata de una película francesa, por lo que en principio debería quedar fuera de nuestro objeto de estudio, incluimos excepcionalmente el análisis de *Au Pays des Basques* por la importancia que ha tenido en la historia del cine vasco. Se trata de la primera película sonora realizada en el País Vasco, la primera en la que se escucha el euskera y, aunque es el segundo documental realizado que tenía una vocación de ofrecer una visión global del País Vasco (recordemos “*Costumbres vascas*” en 1919), sí es el primero de este tipo que se conserva. Todo ello, sumado a la belleza de sus tomas, ha propiciado que muchos de sus planos hayan sido reutilizados hasta nuestros días como imágenes de archivo en innumerables documentales sobre el País Vasco. Pero lo que más nos interesa del filme es la visión que se ofrece de *lo vasco*, que forma parte de una visión ampliamente reproducida desde el siglo XIX en multitud de soportes, incluido – cuando hizo acto de aparición– el cine²⁶⁸. Además, en este caso no se trata de analizar tanto lo que se ve el filme sino lo que no se ve, es decir, la modernidad en general y el mundo urbano en particular, ausencia que como veremos ha formado una parte muy importante en buena parte de las representaciones sobre *lo vasco* a favor del mundo tradicional y rural. Y es que, como afirma Pierre Sorlin, a veces las ausencias a la hora de analizar el cine son tan importantes como las presencias²⁶⁹.

La película está inspirada en el libro *Les Pays des Basques* del escritor católico Gaëtan Bernoville, publicado en 1930. Este mismo año se rodó la película, que fue dirigida por Maurice Champreux para Gaumont y se estrenó en París en 1931. *Au Pays*

²⁶⁷ El Patronato mandó una carta a la Diputación de Vizcaya solicitando colaboración institucional para la realización de dichos rodajes, pues pretendía pasar por Bilbao, Bermeo y Durango. La Diputación contestó la carta aconsejando otros lugares donde podía impresionar en la provincia (AHFB, Inventario, Educación y Cultura, C. 1218, Ex. 15). Sin embargo desconocemos las razones por las que este documental nunca llegó a realizarse. Este operador no aparece citado en la bibliografía cinematográfica que hemos consultado, ni hay más datos sobre el proyecto.

²⁶⁸ UNSAIN, *Cine y los vascos*, p. 119; CERDÁN, Josetxo, “El cine sonoro y la Segunda República”, en PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 87-116 (pp. 100-102); LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (215). Nueva luz sobre el primer film vasco sonoro”, *Bilbao*, n° 294, junio 2014, p. 35; y Filmoteca Vasca, dossier de *Au Pays des Basques*.

²⁶⁹ SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 205.

des Basques fue publicitada de la siguiente forma: “De Mauleón a Bilbao, de Biarritz a Saint-Jean-Pied-de-Port, se trata de una sucesión de paisajes, de sonidos, de cantos, de juegos (pelota), de danzas (Fandango), de trabajos de campo y de montaña”²⁷⁰. Al igual que el libro de Bernoville, el filme se centra en el mundo rural vasco y sus tradiciones, enmarcado en una realidad atemporal. Pese a la mención a Bilbao en el anuncio que acabamos de transcribir, se obvia casi totalmente el mundo urbano y la modernidad, muy desarrollados en aquella época, que incluso habían empezado a transformar la vida tradicional del campo, que se encontraba en retroceso.

El contenido, tanto del libro como de la película, responde a un estereotipo romántico en el que se resaltan valores positivos en torno al carácter devoto, trabajador y respetuoso con la tradición de los vascos. Como ya hemos adelantado, 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 *Au Pays des Basques* 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 y sus Fueros, al que se sumaban rasgos etno-culturales, como la lengua o el folklore. Otro rasgo de esta identidad decimonónica fue la de su *double patriotisme*, vasco y español²⁷¹, aunque en la película sólo se muestran los aspectos culturales propiamente vascos, dejando a un lado los que podríamos identificar como españoles o franceses. Por ejemplo, la película comienza con el mapa de las siete provincias de Vasconia (el *Zazpiak Bat*²⁷²), que se despliega entre las fronteras española y francesa, que no son señaladas en el mapa. Sin embargo pese a esta separación, no se trata de un documental nacionalista, sino netamente vasquista, en la que la ausencia de referencias a España y Francia se debe a una razón de eficacia retórica del documental, con el fin de acotar el objeto cinematográfico. Asimismo, en este tipo de documentales siempre se busca lo más característico, lo que diferencia o identifica –aunque sea de modo tópico– al área retratada, pues otros aspectos (ciudades, casas modernas, fábricas, etc.) serían muy semejantes a las zonas donde vivían los posibles espectadores.

²⁷⁰ *Cinematographie Française*, 31/I/1931.

²⁷¹ RUBIO, *La identidad vasca*.

²⁷² PABLO, Santiago de, “Zazpiak bat/Laurak bat”, en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 746-761.

Asimismo, los viajeros extranjeros que visitaron los territorios vascos en el siglo XIX 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 ellas son deudores tanto *Au Pays des Basques* como otros filmes vascos, españoles o extranjeros, anteriores y posteriores, que se han acercado a lo vasco en estas mismas coordenadas, si bien con algunas diferencias de matiz entre ellas que -como iremos viendo- responden a las diferencias culturales y políticas de sus creadores²⁷³.

Volviendo al contenido de la película, resulta muy interesante su relación, o mejor dicho, su no relación con la modernidad y el mundo urbano. Ciertamente, se pueden observar algunos panoramas de la bahía de San Sebastián y de la costa de Biarritz, pero la cámara nunca se acerca lo suficiente como para que el espectador conozca el interior de esas dos ciudades, tan alejadas del estereotipo vasco que presenta el filme. Nada que ver con el tratamiento que hace del mundo rural y tradicional, que nos es mostrado con gran detalle. Así, San Sebastián y Biarritz quedan como meras postales paisajísticas, despojadas de su carácter netamente urbano y moderno.

Esta ausencia del mundo urbano vuelve a quedar patente en el mapa de las siete provincias que se muestra al inicio del filme. La única localidad que se menciona en el mapa es Guernica, pequeña villa vizcaína donde se ubica el Árbol, símbolo de los Fueros vascos, del carácter ancestral del pueblo vasco y de su especial vinculación a la tierra. Este gran peso simbólico se acrecentó especialmente desde el siglo XIX, en el contexto de desaparición de los Fueros, aunque cada grupo político lo interpretara a veces de manera diferente²⁷⁴. Para cuando se estrenó *Au Pays des Basques*, La palabra Guernica se había convertido en un recurso mnemónico de lo vasco, lo que explica que Champreux decidiera que fuera la única localidad citada en el mapa. Del mismo modo,

²⁷³ Por citar algunas, *Eusko Ikusgayak* (1923-28, Manuel Inchausti), *El mayorazgo de Basterreche* (1928, Mauro Azcona), la francesa *Au Pays des Basques*, *Euzkadi* (1933, Teodoro Hernandorena), la alemana *Im Lande der Basken* (1944, Herbert Brieger), *Ama Lur* (1968, Basterretxea y Larruquert). Cfr. PABLO, Santiago de, *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Center for Basque Studies, Reno, 2012; PABLO, Santiago de y BARRENETXEA, Igor, “Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero”, *Historia y política*, n° 15, 2006, pp. 171-190; y PABLO, Santiago de y SANDOVAL, “*Im Lande der Basken* (1944). El País Vasco visto por el cine nazi”, *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, n° 29, 2008, pp. 157-200.

²⁷⁴ RIVERA, Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 91-117; LUENGO TEIXIDOR, Félix y DELGADO CENDAGORTAGALARZA, Ander, “El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos”, *Historia y política*, n° 15, pp. 23-44; y MEES, “Gernika”, pp. 407-429.

es significativo que el filme se detenga en la villa foral, mostrando el Árbol bajo el que hay un coro cantando el *Gernikako Arbola* (“El árbol de Gernika”), himno fuerista compuesto por Iparraguirre en 1853, en pleno auge del fuerismo. Contrastando con la presencia de Guernica, en este mapa no aparece ninguna otra localidad, ni siquiera Bilbao que, pese a ocupar el primer puesto en la jerarquía urbana vasca en lo demográfico, económico, político y, en cierto modo, en lo cultural, no tenía el peso simbólico de la villa foral. Además, su carácter urbano y moderno no encajaba con la visión de lo vasco que quería mostrar el documental.



Au Pays des Basques. Las siete provincias vascas con sus respectivos escudos. La única población señalada: Guernica.

Tras su estreno en París, la película tardó más de un año en proyectarse en el País Vasco. Lo hizo en el Teatro Trueba de Bilbao el 23 de marzo de 1932, siendo anunciada ampliamente desde días antes en casi todos los periódicos, con los títulos *En el País Vasco* y *Alma vasca*²⁷⁵. Tuvo un notable éxito y se mantuvo en cartelera cinco días, los dos últimos a petición del público²⁷⁶. Desgraciadamente la prensa no hizo críticas de esta película, lo que nos impide conocer la opinión de los diferentes diarios bilbaínos, vinculados a diferentes opciones políticas. Destaca la gran ausencia del diario *Euzkadi*, siempre interesado en conocer la forma en que se estaba representado *lo vasco* desde dentro y fuera del territorio. Sin embargo, el diario del PNV no hizo ni una sola mención a la película. No la anunció siquiera en la cartelera, ya que por aquellos años el diario no hacía publicidad de las actividades del Trueba. Podría tratarse de una mera discrepancia empresarial, pero también es posible que el PNV no estuviera de acuerdo con la visión exclusivamente folclorista, sin ninguna alusión política, que aparece en el documental.

²⁷⁵ No hay que confundirla con el drama homónimo de 1925. *El Noticiero Bilbaíno*, 19/II/1932, pp. 4 y 6.

²⁷⁶ *El Noticiero Bilbaíno*, 27/II/1932, p. 6.

3.3. Los filmes nacionalistas: *Aberri Eguna en Bilbao* (1932) y *Euzkadi* (1933)

El PNV fue uno de los partidos políticos en España que más impulso dio al cine como instrumento propagandístico. Desde su fundación en 1895 empleó todos los recursos posibles para la expansión del ideal sabiniano. Llegada la República, ensayados ya los medios tradicionales (mítines, prensa, teatro, cartel, etc.), el cine se presentaba como uno de los medios que desde hacía tiempo había venido revolucionando ya no solo la comunicación, sino el ocio y el imaginario colectivo. En este período, ideólogos como Federico Belausteguigoitia o José Ariztimuño (*Aitzol*) dieron fe de la importancia que el cine podía tener como instrumento para la expansión tanto del nacionalismo vasco como del euskera²⁷⁷.

Así durante la II República fueron filmadas cinco películas por el PNV o afiliados al mismo: *Aberri Eguna en Bilbao* (1932, anónimo), *Euzkadi* (1933, Teodoro Hernandorena), *Aberri Eguna en Gasteiz* (1934, Víctor Madinabeitia), la amateur “*Aberri Eguna en Iruñea*” (1935, Agustín Ugartechea) y una más sobre esta misma fiesta, de la que tenemos muy pocas referencias, pero que probablemente fue rodada en formato profesional²⁷⁸. Esta última y *Euzkadi* son las únicas que no se conservan. Aunque ya vimos que *Fiesta vasca* (1913) recogía por primera vez un acto nacionalista, esta fue realizada por razones meramente cinematográficas y donde se buscaba lo más pintoresco de la fiesta. Ahora, en la II República, por primera vez los actos nacionalistas fueron rodados por nacionalistas y con una intención claramente política. De estas películas nos interesan *Aberri Eguna en Bilbao* y *Euzkadi*, pues son las que hacen referencia a la capital vizcaína.

Aberri Eguna en Bilbao (1932) fue rodada con motivo de la celebración del primer *Aberri Eguna* (Día de la Patria Vasca) de la historia, que se celebró el domingo de Pascua de ese año, convirtiéndose a partir de ese momento en una fecha clave del calendario ritual nacionalista. Esta fiesta se celebró (tal y como sigue haciéndose en la actualidad) el Domingo de Pascua, día en el que supuestamente se conmemoraba el

²⁷⁷ TÁPIZ, José María, *El PNV durante la II República: organización interna, implantación territorial y bases sociales*, Fundación Sabino Arana-Sabino Arana Kultur Elkargoa, Bilbao, 2001, p. 390.

²⁷⁸ *Euzkadi*, 7/VI/1936, p. 8, 4/VII/1935, p. 1; y ELEZCANO ROQUEÑI, Andoni, “El cine y la celebración de la nación vasca. Las filmaciones del *Aberri Eguna* durante la II República”, *Historia Contemporánea*, n° 48, 2014, pp. 283-314 (p. 296).

cincuenta aniversario del *descubrimiento* de la patria vasca por Sabino Arana. Así, en un mismo día podía conmemorarse una doble resurrección, la de Jesucristo y la de la patria vasca, lo que le daba un carácter religioso a la fiesta, en consonancia con la confesionalidad del PNV²⁷⁹.

El propio origen de la festividad del *Aberri Eguna* justificaba por sí solo la celebración de la misma en Bilbao, pues algunos espacios de la capital vizcaína fueron convertidos en lugares de memoria para los *jeltzales*. Fue aquí donde nació Sabino Arana, concretamente en Abando. Su casa, la *Casa de Albia*, en la que nació y donde se produjo su “revelación” nacionalista de 1882, fue convertida en la sede central del PNV y “rebautizada” como *Sabin Etxea* (Casa de Sabino). Fue también en Bilbao donde Sabino Arana comenzó su andadura política y donde fundó el PNV, convirtiéndose en uno de los principales feudos peneuvistas desde sus orígenes²⁸⁰.

Aberri Eguna en Bilbao es un documental mudo de ocho minutos de duración, cuya autoría desconocemos, aunque su contenido delata claramente que fue patrocinado por el PNV. En el mismo, la cámara va mostrando, de forma lineal, los principales acontecimientos transcurridos el 27 de marzo de 1932 durante aquel primer *Aberri Eguna*. La cámara, situada en los alrededores del puente del Arenal, empieza mostrando cómo van llegando numerosos nacionalistas andando, en tren y en barco a Bilbao y se van dirigiendo paulatinamente hacia Abando, donde se celebraría el acto central del día, el desfile nacionalista. Antes de dirigirse a este, el *cameraman* se detiene en *Sabin Etxea*, haciendo una panorámica de la misma. Posteriormente, durante varios minutos, la cámara, situada estratégicamente en la Plaza Elíptica, filma el desfile a su paso por la Gran Vía, por el que pasan numerosos dirigentes del PNV y cientos de nacionalistas miembros de las diferentes organizaciones adheridas al partido, seguidos de la gran masa de simpatizantes, que cerró la parada. La película finaliza con unas breves tomas de un desfile folclórico en un lugar indeterminado.

Este filme es un buen testimonio del ambiente festivo y reivindicativo que se respiraba en la celebración, así como del importante apoyo social del que gozaba el PNV en la II República, momento en el que alcanzaría las cotas de apoyo social más significativas desde sus orígenes. De hecho, durante su transcurso se observa una gran

²⁷⁹ GRANJA, José Luis de la, “El culto a Sabino Arana: la doble resurrección y el origen histórico del Aberri Eguna en la II República”, *Historia y Política*, nº 15, 2006, pp. 65-116.

²⁸⁰ *Ibidem*.

cantidad de gente en casi todos sus planos. Según la prensa nacionalista, unas 65.000 personas llegaron desde todos los rincones del País Vasco, siendo la mayor concentración realizada hasta el momento por este movimiento político²⁸¹.

La ausencia casi total de concesiones artísticas, técnicas (las imágenes se suceden de forma lineal sin ninguna labor de postproducción) y explicativas (carece de intertítulos), así como su tardía proyección al público (no se hizo hasta 1934, junto con otras películas nacionalistas, como veremos), es prueba a nuestro juicio de que el filme tuvo la primitiva finalidad de ser simple testimonio documental del primer Día de la Patria, a la espera de que en un futuro pudiera ser empleado por la propaganda del partido, como así acabó resultando.

Muy diferente a la anterior película es *Euzkadi*²⁸², un largometraje documental sonoro de 90 minutos, dirigido por el líder peneuvista Teodoro Hernandorena, dentista y presidente de *Euzko Gaztedi* (Juventud Vasca) y del *Gipuzko Buru Batzar* (GBB o Consejo Regional de Guipúzcoa del partido). Originalmente Hernandorena contrató a dos operadores catalanes para que rodaran los actos del *Aberri Eguna* de San Sebastián de 1933. Al principio (como pasó con *Aberri Eguna en Bilbao*), la idea era que sus imágenes sirvieran de documento de archivo sobre la fiesta. Fue posteriormente cuando Hernandorena pensó en emplear a los mismos operadores para filmar imágenes de las siete provincias vascas en general y de las actividades del movimiento nacionalista en particular, y sonorizarlo, convirtiéndose así en el film *Euzkadi*, que ha pasado a la historia por ser el primer largometraje documental de propaganda de un partido político realizado en España. Por desgracia, esta película no se conserva, víctima, presuntamente, de su destrucción en 1936 por los franquistas, tras la toma de San Sebastián. Afortunadamente la película ha quedado bastante bien documentada gracias a la amplia cobertura que le dio la prensa nacionalista con motivo de su estreno y al testimonio de Hernandorena, recogido por Santos Zunzunegui en los años ochenta. Hay que destacar que *Euzkadi* fue íntegramente promovida y financiada por Hernandorena, mientras que el PNV solo se vinculó a la misma al final, cuando el GBB (del que pasó a ser presidente Hernandorena) financió la distribución de la película.

²⁸¹ ELEZCANO, “El cine y la celebración”.

²⁸² ZUNZUNEGUI, Santos, *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena 1933-1983*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1983; ZUNZUNEGUI, *Cine en el País Vasco*, pp. 118-124; y ELEZCANO, “El cine y la celebración”.

Antes de comentar su contenido, el mismo título de la película es sintomático de la cosmovisión política de su creador, que eligió la palabra *Euzkadi* para describir al territorio vasco, frente a otros muchos usados históricamente y en aquel momento para referirse a este mismo territorio (Euskal Herria, Vasconia, País Vasco, Provincias Vascongadas, etc.). Euzkadi fue un nombre creado *ex novo* por Sabino Arana en su afán por diferenciar su proyecto político independentista del resto de los grupos políticos vascos, cuyo vasquismo no iba más allá del regionalismo²⁸³. En 1933, usar esta palabra era sinónimo de ser nacionalista, aunque desde la Guerra Civil comenzó a modificarse su original identificación: tras crearse el Gobierno de Euzkadi, en el que participaron todos los partidos políticos vascos leales a la República, la palabra Euzkadi (más tarde Euskadi) pasó a identificarse con el territorio y no sólo con el nacionalismo²⁸⁴.

Según las descripciones de la época, la película comienza con el plano de un *lauburu* que, a medida que va desapareciendo, va dejando al descubierto el mapa de las siete provincias vascas. El documental continúa desarrollándose en cinco partes: 1ª Vistas y paisajes del país: San Sebastián, villas costeras y caseríos; 2ª Juegos, deportes y danzas tradicionales; 3ª La Cultura: con vistas de las universidades de Oñate y Deusto, los museos de San Telmo, Zuloaga y Basque (de Bayona), Santuario de Loyola, Sociedad de Estudios Vascos, Fundación Alonso Idiákez, Monasterio de Leyre, Seminario de Bergara y Castillos de Xabier y Olite; 4ª El patriotismo vasco: con vistas de la Mesa Juradera de la Campa de Arriaga, Casa de Juntas de Gernika, cárceles de Larrinaga (Bilbao) y Ondarreta (San Sebastián), gira de los políticos catalanes en Euzkadi, incluyendo una ofrenda floral en la tumba de Sabino Arana, actos del día de San Ignacio en Bilbao, actos del Aberri Eguna en San Sebastián y los mítines pronunciados; y como apéndice, el Estatuto Vasco, que fue incluido al final con motivo del referéndum por el Estatuto de autonomía de noviembre de ese año, del que el PNV fue su principal impulsor.

La película en general ofrece una cosmovisión de *lo vasco* similar a la de *Au Pays des Basques* (rural y tradicional), si bien dando el salto del vasquismo costumbrista al nacionalismo político. Para ello, junto a elementos comunes (Loyola, Guernica, las danzas vascas, los caseríos, etc.), añade nuevos símbolos específicos del imaginario

²⁸³ CORCUERA ATIENZA, *La patria*; y GRANJA, José Luis de la, “La doctrina fundacional del nacionalismo vasco: el aranismo”, en AVILÉS, Juan (coord.), *Historia, política y cultura. Homenaje a Javier Tusell*, UNED, Madrid, 2009, vol. I, pp. 147-181.

²⁸⁴ MEES, Ludger, “Euzkadi/Euskal Herria”, en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 294-319.

nacionalista (el lauburu, Sabino Arana y su tumba en Sukarrieta, el *Aberri Eguna*, etc.), así como una descripción de la actividad política del PNV contemporánea a su realización, que le da el carácter de documental propiamente propagandístico²⁸⁵.

Pese a que, dentro de lo que cabe, el mundo urbano en *Euzkadi* es mostrado en bastantes ocasiones, este aparece claramente en un segundo plano. Por las descripciones que tenemos, se muestra como un mero marco espacial donde se desarrollan algunas actividades nacionalistas (actos del *Aberri Eguna* en San Sebastián) o que tienen un notable simbolismo para los nacionalistas: cárceles de Ondarreta y Larrínaga, donde había estado preso Sabino Arana y donde hubo en el primer bienio republicano un buen número de presos peneuvistas; la Universidad de Deusto, de la Compañía de Jesús, por cuyo fundador, san Ignacio de Loyola, sentían gran admiración los nacionalistas y donde se formaron muchos de sus líderes²⁸⁶; actos del día de San Ignacio en Bilbao, con la presencia destacada de la basílica de la Virgen de Begoña, patrona de Vizcaya desde 1903; o el museo de San Telmo en San Sebastián, abierto un año antes, en el que se muestra la evolución de la sociedad vasca. Se hace por tanto una selección muy limitada e interesada de aquellos aspectos del mundo urbano que quieren ser mostrados, sin pretender en ningún momento ofrecer una visión global del mismo.

Este ninguneo del mundo urbano tiene su origen en la doctrina que Sabino Arana imprimó al PNV que, en su rechazo de la modernidad, creó un nacionalismo tradicionalista y ruralista, antiliberal y antiindustrialista. Como sucede con otros movimientos políticos tradicionalistas, este antimodernismo teórico era compatible con un uso instrumental de medios modernos para difundir su ideología, incluyendo el cine. En cualquier caso, pese a la paulatina moderación política del PNV en la práctica (iniciada ya durante los últimos años de vida su fundador), los principios aranistas del partido continuaron inmutables hasta los años treinta y la figura de Sabino Arana fue mitificada y *santificada*. Podemos observar un buen ejemplo del predominio ruralista

²⁸⁵ Sobre estos símbolos: PABLO, Santiago de, "Lauburu", en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 579-592. El lauburu es hoy un símbolo vasquista, sin contenido político, pero entonces estaba vinculado al nacionalismo vasco. Tal vez se usó en el filme todavía el lauburu rectangular, similar a la cruz gamada nazi, en vez del actual, redondeado, aunque en esa época el símbolo estaba ya cambiando de forma, con el fin de distinguirse de la cruz gamada nazi.

²⁸⁶ Durante la etapa republicana, la Universidad de Deusto tuvo que disimular jurídicamente su dependencia de los jesuitas, al haber sido estos disueltos en España por la Constitución de 1931. Para la situación de esta universidad en la etapa republicana, véase el capítulo correspondiente de SÁENZ DE SANTAMARÍA, Carmelo, *Historia de la Universidad de Deusto*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

del PNV en un temario de “problemas económico-sociales” que expuso el diario *Euzkadi* en 1934²⁸⁷ y que se estructuraba en tres grandes apartados: Agricultura, Pesca y por último Industria y Comercio. Este último ocupaba una parte desproporcionalmente pequeña en comparación con el enorme peso económico que la industria y el comercio tenían en Vizcaya y Guipúzcoa, siendo sectores muy golpeados por la crisis de los treinta, con el consiguiente enorme aumento del paro obrero. Según De la Granja, “esta neta primacía otorgada al sector primario sobre el secundario y el terciario podía ser reflejo de la ideología ruralista del primer nacionalismo vasco, subsistente todavía en los años treinta”²⁸⁸.

Además, pese a que el centro del movimiento nacionalista en esta época seguía siendo Vizcaya (y Bilbao), *Euzkadi* da mucha más importancia a Guipúzcoa y a San Sebastián que a la cuna vizcaína del nacionalismo vasco. Sin duda, esto es debido a que el origen de la producción del filme fue estrictamente guipuzcoano, lo que influyó en la elección de los temas. Por otra parte, la visión de Bilbao se escapa por completo de la reflejada hasta ese momento en otros documentales: no hay lugares típicos (ni el Arenal, ni la ría, ni el puente colgante), ni deportes (regatas, el Athletic) ni la idea de ciudad marítima e industrial (fábricas, barcos, etc.). Es un Bilbao pasada por el tamiz de la simbología nacionalista y católica: la basílica de Begoña, la Universidad de Deusto (símbolos ambos asumidos también por otros sectores católicos de la época, como los carlistas), la cárcel de Larrínaga y los actos del 31 de julio, exclusivos del PNV. Esta peculiar visión de Bilbao explica que algunos de estos lugares (como Larrínaga y Deusto) aparezcan por primera vez en el cine en este filme.

Euzkadi fue estrenada en diciembre de 1933 en San Sebastián, pasando a continuación durante varios meses a proyectarse en Bilbao y por los pueblos más importantes del País Vasco y Navarra. En abril de 1934, comenzó a proyectarse como *Euzkadi II*, una versión “corregida y ampliada”, en la que se añadieron al filme original la proyección de *Aberri Eguna en Bilbao*, *Vistas del Aberri Eguna en Gasteiz* y *Viaje de Euzko-Abesbatza a Barcelona*. Este añadido seguramente no se hizo modificando la versión original, sino proyectando las otras películas *en bruto*, como meros complementos de esta antes de su proyección. Según Santiago de Pablo, “la película fue

²⁸⁷ *Euzkadi*, 16/VI/1934, pp. 1-3.

²⁸⁸ GRANJA, José Luis de la, “El aranismo, ideología dominante del Partido Nacionalista Vasco en los años treinta: Acta de la Asamblea de Bergara”, en *II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Historia de Euskal Herria*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1988, Vol. 5, pp. 459-473 (p. 424).

al parecer proyectada también en Filipinas, aunque fracasó el intento de estrenarla en Argentina, Uruguay y, probablemente, en México”²⁸⁹.

El éxito de *Euzkadi* en las salas no dejó de ser un éxito limitado. Y es que la película, más que responder a una política propagandística calculada del PNV orientada a conquistar nuevas conciencias, parece más una creación que reflejaba las inquietudes personales de Hernandorena, sin mayor propósito que el de elevar los corazones de los que ya eran nacionalistas. De hecho, esta película (así como *Euzkadi II*) solo se exhibió donde el PNV estaba más implantado, en proyecciones organizadas por las Juntas Municipales del partido de las localidades por las que pasaba el filme. Un buen indicador del carácter más peneuvista que nacionalista de *Euzkadi*, es que solo la prensa afín al PNV la publicitó, instando incluso a sus afiliados a verla cuando se proyectara en su localidad o cerca de ella. Muy distinta fue la actitud del periódico *Tierra Vasca*, el órgano de Acción Nacionalista Vasca (ANV), la escisión a la izquierda del PNV en 1930, de ideología no aranista, aconfesional, republicana y autonomista²⁹⁰. Este diario, al igual que hicieran los periódicos no nacionalistas, no dio un tratamiento especial al filme, más allá de anunciarlo en *Cartelera*, como si de una película más se tratara²⁹¹.

3.4. *Sinfonía vasca* (1936)

La última película realizada en el País Vasco antes de la Guerra Civil fue *Sinfonía vasca* (1936), dirigida por el alemán Adolf Trotz y producida por la madrileña Producciones Hispánicas. Esta película ha sido una gran desconocida hasta hace poco por la bibliografía del cine vasco, debido a la escasez de fuentes sobre ella y al hecho de que estuviera desaparecida desde principios de la década de 1980 hasta que la localizamos en el marco de esta tesis doctoral en 2013.

La película desapareció cuando Altos Hornos de Vizcaya, que conservaba la única copia que se conocía de la película, se la regaló al *lehendakari* Carlos Garaikoetxea, con motivo de su visita a la empresa, y no ha vuelto a saberse nada más de esa copia. Esta desaparición coincidió cronológicamente con los primeros estudios sobre el cine vasco.

²⁸⁹ PABLO, *Tierra*, p. 17.

²⁹⁰ GRANJA SAINZ, José Luis de la y FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, “Los nacionalistas heterodoxos en la Euskadi del siglo XX”, *Alcores*, nº 13, 2012, pp. 165-186.

²⁹¹ ELEZCANO, “El cine y la celebración”, pp. 311-313.

Sin embargo, el hecho de que esa copia -que antes de perderse pudo exhibirse en algunos festivales- no incluyera los títulos de crédito, dio lugar a muchas especulaciones sobre su autoría, año de realización, contenido y sentido político, hasta el punto de que se dijo que había sido realizada por nacionalistas vascos²⁹².

Desde su desaparición, *Sinfonía vasca* permaneció viva en la memoria de los historiadores e investigadores del cine vasco, que comenzaron a aportar más luz sobre la película, al de poco de desaparecer. Así, en 1985, Santos Zunzunegui y José María Unsain dieron a conocer el año y autoría de la película²⁹³. A estas investigaciones se sumaron de forma destacada en las décadas sucesivas Josetxo Cerdán, Santiago de Pablo y Juan B. Heinink, que desmintieron explícitamente la pretendida filiación nacionalista de la película, para situarla en el espectro de las derechas españolas²⁹⁴. Sin embargo, sus avances en la investigación se vieron limitados por los infructuosos intentos por localizar la cinta.

Afortunadamente, el hallazgo en 2013 de otra copia de *Sinfonía vasca* en la Filmoteca Española ha acabado con buena parte del *enigma* que existía en torno a este documental. El análisis de esta copia, así como la localización de nuevas fuentes complementarias, nos permitió publicar ese mismo año en la revista *Sancho el Sabio* los resultados de una investigación sobre el filme. Hoy, aunque aún faltan cosas por saber, las cuestiones fundamentales sobre el origen, finalidad, contenido e impacto de esta película son ya conocidas²⁹⁵.

Sinfonía vasca fue realizada por Producciones Hispánicas, empresa fundada poco antes en la capital de España por los madrileños Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes, responsables también del guión de este documental. Ambos demostrarían pronto su filiación política, realizando películas para la causa franquista en la guerra. La película le fue encargada a Adolf Trotz, un reputado cineasta alemán que se asentó en España tras huir de los nazis, que rodó con la colaboración de su compatriota Frederik Fuglsang, encargado de la fotografía. Como asistente de dirección encontramos al

²⁹² LÓPEZ EHECHARRIETA, *Cine vasco*, p. 89; *Egin*, 5/XII/1978, p. 15.

²⁹³ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 126-127; y UNSAIN, *Los vascos y el cine*, pp. 130-131.

²⁹⁴ CERDÁN, “El cine sonoro”, en PABLO, *Los cineastas*, pp. 108-110; y PABLO, *Tierra*, pp. 18-19, 54-57 y 175-176.

²⁹⁵ ELEZCANO ROQUEÑI, Andoni, “*Sinfonía vasca* (1936), un documental con historia. De película comercial a instrumento político”, *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 36, 2013, pp. 61-93. En este artículo se pueden encontrar todas las fuentes usadas para la elaboración de este epígrafe.

vallisoletano José María Alonso-Pesquera. La música fue compuesta por el joven compositor navarro Jesús García Leoz, que sin embargo desarrolló toda su actividad profesional en Madrid, misma ciudad donde fue montada y sonorizada en los laboratorios Madrid Films, con la música de la Orquesta Filarmónica de Madrid y los coros del Hogar Vasco de esta ciudad.

En el apartado organizativo-financiero, hay que destacar la presencia de dos vizcaínos. El productor fue el abogado sestoarra José Luis Duro, que pasó de su republicanismo al comenzar la República a realizar películas para el bando sublevado durante la guerra. El único socio capitalista conocido de Producciones Hispánicas fue el monárquico Tomás de Zubiría y Somonte, primogénito del Conde de Zubiría y, destacado miembro de la gran burguesía industrial de Neguri. La participación de Zubiría parece muy relacionada con la decisión de que la primera película de la productora se realizara en el País Vasco y con la destacable aparición en el filme de Altos Hornos de Vizcaya, de la que él era su principal accionista.

Poco sabemos sobre el rodaje de *Sinfonía vasca*, aunque posiblemente fue filmada entre el 20 de marzo y el 23 de abril de 1936. Una reunión entre Duro y el presidente de la Gestora de la Diputación de Vizcaya, en febrero de ese año, seguramente esté detrás de una solicitud de subvención o de permisos de rodaje para una película filmada casi íntegramente en Vizcaya.

A modo de poema cinematográfico, y con un título y estilo que recuerdan a las sinfonías cinematográficas realizadas en los años veinte y treinta del siglo XX en Europa y Estados Unidos, *Sinfonía vasca* ofrece una rápida panorámica del País Vasco, en el que se suceden imágenes, agrupadas por temas, de la vida y paisajes vascos, sin locución ni intertítulos, donde es la música la que guía al espectador por cada una de sus partes: iglesias, castillos, ritos y creencias, el árbol de Guernica, Santuario de Loyola, *baserris* (caseríos), agricultura y pesca, Altos Hornos de Vizcaya, Puente Colgante y deportes y danzas tradicionales. Se ofrece una imagen positiva, idílica, bucólica y atemporal de un pueblo vasco trabajador, amable, tranquilo y respetuoso con las creencias y costumbres de sus antepasados. En general hay una clara preponderancia de lo rural y tradicional, muy poco de la modernidad (representado a través de la industria y el Puente Colgante), y prácticamente nada del mundo urbano, contribuyendo a forjar una imagen de un pueblo vasco aislado, apenas influido por el paso del tiempo y con

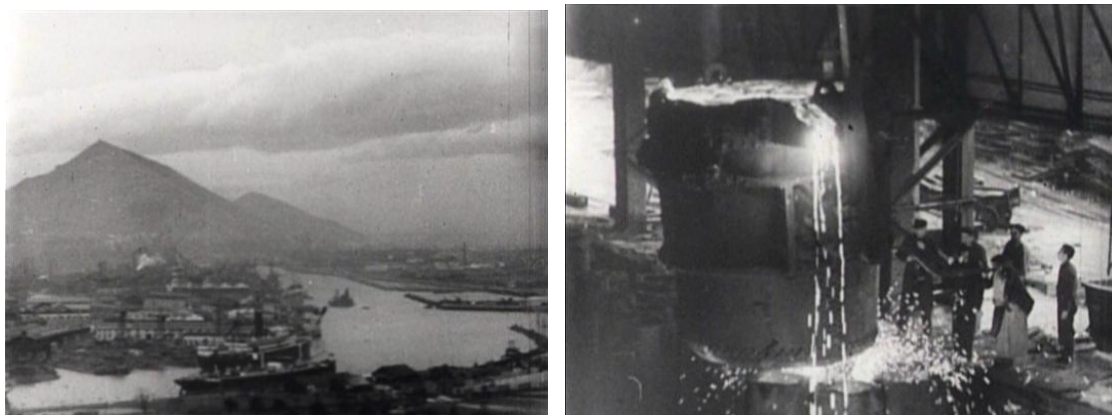
una fuerte identidad propia. Hay que destacar también que es una de las primeras películas en las que se escuchó hablar en euskera, después de *Au Pays des Basques* y *Euzkadi*, en coros y una frase que se escucha en Guernica.

La imagen que en *Sinfonía vasca* se ofrece del País Vasco se enlaza nuevamente con la representación de *lo vasco* creada por el fuerismo en el siglo XIX, de la que eran deudoras, con los matices ya explicados, *Au Pays des Basques* y *Euzkadi*. Se trataba también de la primera película realizada por la productora, que nació poco antes, por lo que con toda probabilidad la película tendría la finalidad de capitalizar la empresa con una película comercial que gustara a un público amplio, para embarcarse después en su principal proyecto, *Santa Rogelia*, que iba a ser dirigida por Trotz, aunque no pudo finalizarlo al estallar la Guerra Civil. Así, la película fue realizada por derechistas españoles (Obregón, Goyanes, Alonso-Pesquera y Zubiría) y efectivamente en el filme pueden observarse algunos matices que, aunque pasan inadvertidos, lo sitúan en las coordenadas de las derechas españolas y lejos del nacionalismo vasco de carácter político²⁹⁶. Sin embargo, el propósito comercial del filme condicionó la creación de una imagen típica y estereotipada del País Vasco, que sabían que generaba amplios consensos, al presentarla también exenta de matices, de debate o conflicto. Se buscaba más la aceptación del público (vasco, español y extranjero) que el interés por documentar el País Vasco en su complejidad geográfica, social, económica y sobre todo político-identitaria, susceptible de generar polémicas en la conflictiva coyuntura de la II República. Por tanto, aunque la película tiene un enorme valor documental, una visión de conjunto nos sitúa ante un País Vasco más imaginario que real, que nos dice más acerca de la cosmovisión de lo vasco de sus creadores y del público al que iba dirigido que sobre el País Vasco contemporáneo a su realización.

Respecto a lo que nos interesa, resulta muy interesante el tratamiento que *Sinfonía vasca* hace de la modernidad y el mundo urbano y la relación que estos tienen

²⁹⁶ En la escena que abre el filme pueden verse los escudos de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya colgando de unas trompetas ceremoniales. Se trata de los escudos oficiales de las provincias en la década de 1930 y no de las versiones de los mismos defendidas (y utilizadas) por el nacionalismo vasco, hasta el punto de haberse convertido en oficiales en los dos territorios costeros controlados políticamente por partidos nacionalistas desde la Transición hasta nuestros días. 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 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. PABLO, “Zazpiak bat/Laurak bat”.

con el mundo rural y tradicional. El único momento de la película en el que se ve la modernidad es en el cuerpo central del filme, que muestra durante tres minutos y medio diversos planos del trabajo con el hierro en el interior de Altos Hornos de Vizcaya y vistas artísticas del Puente Colgante, todo ello precedido de una amplia panorámica de la ría y Altos Hornos de Vizcaya vistos desde los montes que rodean Erandio. Este es el único momento de la película en el que se puede ver el mundo urbano, en el que no llega a penetrar propiamente, recordando así a las panorámicas de San Sebastián y Biarritz en *Au Pays des Basques*. Esta imagen desde Erandio también se convertirá en otro clásico de las vistas cinematográficas de la ría de Bilbao. Por un lado, desde ella pueden observarse por completo los tres kilómetros y medio ininterrumpidos de potencia industrial de las vegas de Sestao y Baracaldo (y que por su importancia ya habían acaparado gran atención por las cámaras) y, por otro, desde esta vista puede observarse en su totalidad la larga recta de la ría, de más de tres kilómetros, situada frente a la vega de Sestao. En este plano puede verse también el monte Serantes al fondo, que con su forma de pirámide (cuando es vista desde ría adentro) ya se había convertido en otro notable componente paisajístico visual de la ría, recogido ampliamente en las obras pictóricas, aunque no lo encontraremos tanto en las películas, debido al menor simbolismo que tenía frente a otros iconos, como el Puente Colgante.



Sinfonía vasca. La industriosa ría de Bilbao, la vega de Sestao y el monte Serantes al fondo; y la colada en Altos Hornos de Vizcaya.

De hecho, el municipio de Bilbao como tal no aparece en este filme, aunque sí sendos aspectos de la ría y su comarca. En efecto, aunque no penetra en el mundo urbano, *Sinfonía vasca* sí muestra dos manifestaciones que son consecuencia del desarrollo y de la modernidad, la febril actividad de Altos Hornos de Vizcaya y el Puente Colgante, lo que la diferencia de otros documentales semejantes, como *Au Pays*

des Basques. Ambos son escogidos por su gran valor simbólico y el enorme juego artístico que proporcionaron a Trotz tanto las vigas y cables entrecruzados del puente, como los contrastes de luz que ofrecía la colada del hierro en los altos hornos. La presencia de AHV se justifica en primer lugar por el hecho de que uno de sus propietarios fue el que financió la película, si bien en ningún momento aparece explícitamente el nombre de la empresa siderúrgica, lo que lo aleja de un documental publicitario. Además, las imágenes en el interior de AHV muestran un gran interés en recoger el trabajo humano. En consonancia con el resto del documental, donde hay muchos planos del trabajo en el campo y en el mar, se enlaza así con la visión tradicional que ha mostrado a los vascos como un pueblo eminentemente trabajador y que ya hemos visto en otros documentales. Por otro lado, la actividad siderúrgica podía ser relacionada con el trabajo tradicional de las ferrerías, a la que aludíamos más arriba, que desaparecieron por la competencia de los altos hornos a mediados del siglo XIX.

Todos estos testimonios de la modernidad en el País Vasco se desarrollan a lo largo de tres minutos y medio, un 20 % del filme, lo que no hace justicia a la consolidación de la industrialización en Vizcaya y Guipúzcoa en aquella época (Álava y Navarra seguían siendo provincias eminentemente rurales) o a la amplia presencia del mundo urbano, donde vivía el 40% de la población vasca. No obstante, como ya hemos adelantado, se trata de un fenómeno habitual en el cine documental sobre regiones o ciudades, que tiende a mostrar al espectador lo más *típico* de la identidad local, cayendo a veces incluso en el tópico estereotipado.

En este sentido, puede interpretarse que *Sinfonía vasca* al menos intenta romper esa identificación absoluta de lo vasco con lo rural y tradicional, que presentaba por ejemplo *Au Pays des Basques*. Sin embargo, 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 apartado 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.

Sinfonía vasca fue estrenada el 29 de mayo de 1936 en el Teatro Trueba de Bilbao, permaneciendo en cartelera varios días, y antes del inicio de la guerra fue pasada también por San Sebastián y Vitoria. La película gustó ampliamente a la crítica, sobre todo a la prensa de derechas, como *La Gaceta del Norte*, *El Pueblo Vasco* o *El Pensamiento Alavés*, que resaltaron su gran calidad técnica, artística y moral. Sin embargo, el diario nacionalista donostiarra *El Día*, aun mostrando su agrado hacia el filme, consideró que se había rodado de una forma “un tanto atropellada y artificiosa”, resaltando que de haber tenido “asesoramiento indígena inteligente ‘Sinfonía vasca’ hubiera podido ser una cosa mucho más superior y perfecta”. No obstante, concluía subrayando 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 ver *Sinfonía vasca*”,²⁹⁷.

Pero la historia de este documental estaba lejos de finalizar con su estreno. Su carácter netamente comercial y apolítico no fue óbice para que fuera empleado en su integridad con propósitos políticos tan opuestos como los republicanos y franquistas durante la Guerra Civil, así como por el PNV en el exilio. Los republicanos la usaron en la Exposición Internacional de París de 1937, en la que la imagen tradicionalista y católica de los vascos podía compensar la *mala prensa* que la República se había ganado entre las fuerzas conservadoras extranjeras, que la veían como revolucionaria y anticlerical. La misma Producciones Hispánicas, que continuó trabajando, realizando películas para el bando franquista, usó de forma íntegra las imágenes de *Sinfonía vasca* como introductorias del documental bélico *Marcha triunfal* (1938), que por desgracia no se conserva y que analizaremos en el siguiente capítulo. El PNV, pese a mostrar ciertas críticas hacia la película tras su estreno, la reutilizó en el exilio: en 1951 compró los derechos de exhibición del filme para proyectarlo en las casas vascas de América Latina. Incluso una copia de *Sinfonía vasca* pasó la censura franquista sin problemas en

²⁹⁷ La negrita es nuestra. *El día*, 30/V/1936, p. 8.

1952, siendo después exhibida en España por dos distribuidoras de ámbito estatal. Por último, durante la Transición, en el contexto de recuperación de las señas de identidad vascas, la película fue proyectada en 1978, tanto en el Certamen de Cine Documental y Cortometrajes de Bilbao como en el “certamen” rival y alternativo *Bilboko Zinema Topaketak* (este último vinculado a la izquierda *abertzale*), contexto en el que se afirmó que la película era nacionalista.

Todos estos usos y acogidas que tuvo la película son una prueba inconfundible, no solo de la ambigüedad y polivalencia de *Sinfonía vasca*, sino también del amplio consenso que generaban dentro y fuera del País Vasco (y en diferentes familias ideológicas) la visión que del País Vasco se ofrece en ella, con el correspondiente tratamiento que realiza de la modernidad y el mundo urbano, siempre en un segundo plano frente a la imagen *canónica* de lo vasco: las montañas, las danzas, Guernica, etc.

CAPÍTULO IV

DE EUZKADI AL NUEVO ESTADO (1936-1939)

4.1. Un conflicto diferente

El 18 de julio de 1936 una parte importante del ejército español se alzó contra la legitimidad republicana. El golpe de Estado fracasó en la mayor parte del país, incluyendo las principales regiones urbanas e industriales (Madrid, Barcelona, Bilbao o Valencia). Por ello, descartada una victoria rápida, el bando sublevado liderado desde octubre de 1936 por el general Franco se dispuso para una guerra larga, que ganó gracias al apoyo de Alemania e Italia y a la pasividad de los países democráticos, temerosos de provocar otro conflicto internacional.

En Vasconia la sublevación sólo triunfó en casi Álava y en Navarra, donde los carlistas eran mayoritarios. Vizcaya y Guipúzcoa permanecieron fieles a la República, quedando –junto a Santander y Oviedo– toda la cornisa cantábrica aislada del grueso del territorio republicano. La presencia del PNV en el centro del tablero político hizo que la guerra en el País Vasco se desarrollara por derroteros algo diferentes. Mientras que las izquierdas y las derechas tenían claros sus posicionamientos, el PNV apoyó a la República pero solo se implicó decididamente en su defensa armada cuando aquella aceleró el proceso de tramitación del Estatuto de autonomía, creándose el Gobierno de Euzkadi el 7 de octubre de 1936. Para entonces, la mayor parte de Guipúzcoa había sido conquistada por los rebeldes.

El carismático líder del PNV José Antonio Aguirre fue elegido *lehendakari* (presidente) del Gobierno Vasco, cuyo dominio solo se extendía por los territorios que no habían sido ocupados por los sublevados: Vizcaya y parte de Álava y Guipúzcoa. Aguirre presidió un Gobierno de concentración en el que estaban representadas todas las fuerzas políticas vascas contrarias a la sublevación salvo la CNT: PNV, PSOE, Izquierda Republicana, Unión Republicana, Partido Comunista (PCE) y ANV. En este ejecutivo, el PNV se hizo con la mayoría y las carteras más importantes, lo que dio un tinte completamente *jeltzale* al Gobierno. Además, el aislamiento del frente norte y la

indefinición del texto estatutario fueron aprovechados por el PNV para crear una estructura cuasi estatal, que no hubiera podido desarrollarse en otras circunstancias.

Frente a las políticas revolucionarias desarrolladas en la zona republicana, el Gobierno Vasco bajo el liderazgo peneuvista desarrolló unas políticas más conservadoras, encaminadas a impedir que se produjera una revolución social, y trató de frenar –aunque no siempre lo consiguió– el asesinato extrajudicial de los presos políticos y la persecución religiosa que se produjo en el resto del territorio republicano. Todo ello ayudó a forjar la imagen del “oasis vasco” –según palabras de José Luis de la Granja–, que se suma a la excepcionalidad de que el País Vasco fue el único lugar donde había católicos en ambos bandos²⁹⁸.

El 31 de marzo de 1937, las tropas de Franco comenzaron su asalto contra Vizcaya. Uno de los hechos más destacados durante el avance de las tropas franquistas fue el bombardeo de Guernica por la aviación alemana al servicio de Franco el 26 de abril de 1937, que destruyó la villa foral casi por completo. Este hecho provocó una gran polémica internacional y Guernica se convirtió rápidamente en un símbolo internacional de los horrores de la guerra y de la crueldad del fascismo. Por el contrario, las autoridades franquistas negaron el bombardeo, atribuyéndolo a la presunta política de *tierra quemada* que estaba llevando a cabo el Gobierno de Euzkadi. Por su lado, el nacionalismo vasco capitalizó el bombardeo como un ataque al pueblo vasco, en consonancia con su interpretación de la Guerra Civil como una lucha entre Euzkadi y España²⁹⁹.

La guerra en el territorio vasco terminó con la conquista de Bilbao, siendo inútil la apresurada construcción del *Cinturón de hierro*, alrededor de los montes que rodeaban la villa. Su deficiente e incompleta construcción, sumada a que el ingeniero que lo diseñó se pasó al bando franquista, al que facilitó los planos del mismo, hizo que las defensas fueran penetradas con relativa facilidad. Finalmente, el 19 de junio Bilbao cayó en manos de las tropas franquistas. Justo antes, el Gobierno de Euzkadi voló todos los puentes sobre la ría para tratar de retrasar el avance franquista pero, contraviniendo las órdenes de la República, no destruyó el grueso de la potencia industrial de la zona.

²⁹⁸ GRANJA, José Luis de la, “El nacimiento de Euzkadi: el Estatuto de 1936 y el primer Gobierno Vasco”, *Historia Contemporánea*, n° 35, 2007, pp. 427-450.

²⁹⁹ SOUTHWORTH, Herbert R., *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, Comares, Granada, 2013 (1ª ed. 1977); y MEES, “Gernika”.

El Gobierno Vasco se retiró primero a Santander, luego a Barcelona y, acabada la guerra, a París, donde ya contaba antes con una Delegación.

Bilbao, por su importancia política, demográfica, industrial y portuaria, y por ser un nudo de comunicaciones terrestres y marítimas, tuvo una importancia crucial durante el tiempo que duró la guerra en el País Vasco. Bilbao se convirtió en sede del Gobierno de Euzkadi y vivió relativamente al margen de los combates, al estar lejos del frente hasta el final, pese a lo que sufrió unos cuantos bombardeos aéreos. También Bilbao fue el destino de las decenas de miles de refugiados que llegaban de Guipúzcoa y –según avanzaban las tropas franquistas– del resto de Vizcaya. En la primavera de 1937, varios miles de niños fueron embarcados hacia otros países, para librarles de los horrores de la guerra. Al puerto de Bilbao también arribaron los escasos suministros que consiguieron romper el bloqueo de la flota franquista. Bilbao fue igualmente una plaza muy codiciada por los franquistas, debido a su importante industria y al entusiasta apoyo que les brindaba su gran burguesía industrial³⁰⁰.

A medida que las tropas franquistas fueron controlando el territorio vasco, fue implantándose el *Nuevo Estado*. En primer término procedieron a llevar a cabo una dura represión de quienes se les habían opuesto: nacionalistas y sobre todo izquierdistas sufrieron multas, incautaciones de bienes, inhabilitaciones laborales, encarcelamientos, destierros y en algunos casos condenas a muerte. Las libertades políticas fueron suprimidas y se implantó una estricta censura. A pesar de la oposición del carlismo, la cultura vasca sufrió una fuerte represión, como consecuencia de la asociación que el franquismo hizo entre esta y el nacionalismo vasco. Particularmente se atacó el euskera: aunque no se prohibió, se persiguió su uso público y quedó reducido a duras penas al ámbito privado. Tras la conquista de Bilbao, el Estatuto vasco dejó de existir y fueron suprimidos los Conciertos Económicos de Vizcaya y Guipúzcoa, pese a las protestas de muchos poderes locales franquistas.

La organización del *Nuevo Estado* fue el resultado de la amalgama de intereses de aquellos sectores que más decididamente se habían implicado en la sublevación y la guerra: militares, falangistas, carlistas, sectores conservadores, poderes económicos y la

³⁰⁰ SEBASTIÁN GARCÍA, Lorenzo, “Bilbao, capital de Euzkadi (1936-1937). Memoria histórica, arquitectónica y simbólica”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 18, 2007, pp. 151-167; y ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier, “Los ‘niños de la guerra’ o las huellas del exilio infantil en el espacio público”, *Historia social*, nº 76, 2013, pp. 107-124.

mayor parte de la Iglesia. Todo ello bajo el liderazgo indiscutible de Franco, que fue el verdadero cohesionador de esas fuerzas –a veces contradictorias– que se unieron para luchar contra un enemigo común, pero cuyas diferencias el dictador trató de resolver con mayor o menor fortuna hasta su muerte en 1975. El apoyo de la Alemania nazi y la Italia fascista durante la guerra contribuyó a la fascistización del régimen, en la que el culto a la figura de Franco fue su mayor exponente. De este modo se creó un Estado antiliberal, anticomunista, nacionalista español (radicalmente centralista y antinacionalista vasco y catalán), nacionalcatólico y tradicionalista, que iría evolucionando según avanzaba la dictadura.

Asimismo se creó un partido único, Falange Española Tradicionalista (FET) y de las JONS, que era el único mecanismo de participación en la vida pública. Aunque era resultado de la fusión de carlistas y falangistas, sectores de ambos partidos, y especialmente los tradicionalistas, mostraron reparos ante la unificación, lo que a corto y largo plazo produjo decepciones y disensiones entre el carlismo y el régimen. En el País Vasco, como en el resto de España, los sectores que apoyaron la sublevación se hicieron con el control de la estructura administrativa, con la particularidad de que aquí el carlismo tuvo una presencia mucho más fuerte que el falangismo. Así, las diputaciones quedaron en poder de los carlistas, mientras la Falange y los monárquicos alfonsinos solían reservarse los puestos de vicepresidentes o al frente de la Jefatura Provincial del partido único.

En Bilbao los acontecimientos se desarrollaron de forma similar a las de cualquier zona conquistada. Tras la represión y la instauración de nuevas estructuras de poder, se procedió a reparar los puentes minados y a poner rápidamente en marcha todo el potencial industrial de la ría a favor de la victoria *nacional* durante los casi dos años de guerra restantes, con el apoyo entusiasta de los grandes empresarios vascos. Las fábricas que, antes de la conquista de la villa, habían funcionado a medio gas, vieron crecer en este período extraordinariamente su producción, lo que supuso importantes beneficios económicos para la gran burguesía bilbaína, ya en pleno conflicto bélico. El calendario quedó alterado, al suprimirse la fiesta liberal del 2 de mayo, que fue cayendo en el olvido (hasta el punto de que no fue restaurada, tras la muerte de Franco). Por el

contrario, aparecieron otras efemérides ligadas al *alzamiento nacional*, entre las que destacó la celebración cada 19 de junio de la fiesta de la “liberación de Bilbao”³⁰¹.

En el contexto bélico, la propaganda fue un arma utilizada sistemáticamente por ambos bandos. También las principales potencias internacionales informaron o hicieron propaganda del bando al que apoyaban, sirviendo de ensayo para la Segunda Guerra Mundial. En el campo cinematográfico se produjeron muchísimas películas sobre el conflicto español entre 1936 y 1939³⁰². Algunas de ellas –realizadas tanto por el Gobierno de Euzkadi como por el bando franquista– abordan la guerra en suelo vasco³⁰³.

4.2. La ciudad mártir. La visión del Gobierno Vasco

En el bando republicano, el Gobierno de Euzkadi fue el único que realizó documentales monográficos sobre la guerra en el País Vasco. Aunque el texto estatutario solo concedía al Gobierno autónomo, en materia de comunicación, las competencias sobre la prensa, radiodifusión y espectáculos públicos, la excepcional situación de aislamiento del territorio controlado por este Gobierno le permitió ejercer una política activa en la realización de películas propagandísticas. Esta labor la realizó la Secretaría del Departamento de Presidencia, al mando del peneuvista Bruno Mendiguren, convirtiendo la propaganda del Gobierno en un altavoz de los intereses del PNV. De él dependía el Gabinete Cinematográfico, al que solamente le dio tiempo a realizar dos breves películas antes de la ocupación de Bilbao, recogidas en la serie “Documentales vascos”. Esta escasez productiva se debió fundamentalmente a la nula infraestructura cinematográfica previa a la guerra en el territorio y a las estrecheces que

³⁰¹ GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel y GARMENDIA, José María, *La Guerra Civil en el País Vasco: política y economía*, Universidad del País Vasco, Leioa, 1988; GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel y GARMENDIA, José María, *La posguerra en el País Vasco: política, acumulación, miseria*, Kriselu, Donostia, 1988; y UGARTE, Javier, *La nueva Covadonga insurgente. Orígenes sociales y culturales de la sublevación de 1936 en Navarra y el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

³⁰² Aunque hoy habría que completarlo, el conjunto de películas producidas sobre la guerra fueron recogidas en un denso *Catálogo* bibliográfico publicado en 1996. AMO, Álvaro del (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996.

³⁰³ Otras instituciones republicanas –como los noticiarios de Laya Films– mencionaron en sus reportajes el caso vasco, pero estas obras apenas tienen trascendencia para la imagen de Bilbao construida durante la guerra. Fundamentamos este capítulo principalmente en las investigaciones de Santiago de Pablo publicadas en *Tierra sin paz* (2006), en la que se recogen detalladamente todos los hechos sabidos de la producción cinematográfica sobre el País Vasco y cuyo contenido apenas se ha visto alterado desde entonces por nuevas investigaciones.

imponía el aislamiento³⁰⁴. Estos dos documentales fueron *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* y *Semana Santa en Bilbao*, ambos rodados en marzo de 1937, de cuatro y dos minutos de duración respectivamente. Sin duda, los dos fueron realizados por una misma persona, que pudo ser Leopoldo del Cerro (un realizador del que apenas se sabe nada) y fueron montados y sonorizados en Madrid



Entierro del benemérito sacerdote... Honras fúnebres a José María de Corta a la salida del funeral y en El Arenal.

Entierro del benemérito sacerdote... muestra las honras fúnebres de un jefe de capellanes del Ejército Vasco, José María de Corta, que falleció en el frente de Asturias el 17 de marzo, realizándose su funeral al día siguiente en Bilbao. El documental se esfuerza por mostrar la normalidad religiosa imperante en el País Vasco, y en concreto en su capital. Para ello muestra explícitamente una gran cantidad de sacerdotes vestidos con traje clerical, el *lehendakari* y los miembros de su Gobierno asistiendo al funeral y una enorme multitud de personas presenciando el recorrido fúnebre. Además, en el documental se ofrece una visión nacionalista del conflicto, interpretándolo como una invasión española del País Vasco, obviando a los vascos que luchaban en el bando contrario. De hecho, resalta que Corta sacrificó su vida por “amor a Euzkadi”, expresando así la compatibilidad entre la identidad nacionalista vasca y la fe católica. El tono moderado de la locución y la serena actitud de las personas que presencian el acto se diferencian radicalmente del tono exacerbado que suele mostrarse en la mayoría de los documentales propagandísticos franquistas y republicanos. Esa calma, que contribuye a forjar la imagen de excepcionalidad de conflicto en el País Vasco, se vio

³⁰⁴ PABLO, *Tierra*, pp. 79-85.

favorecida por el contexto de calma en el que fue rodada, dos semanas antes de que los franquistas iniciaran la definitiva ofensiva sobre el frente vasco.

En unas coordenadas muy similares al anterior se mueve el documental *Semana Santa en Bilbao*, rodado el 26 de marzo, día de viernes santo. En él se ven los oficios religiosos durante la semana santa en Bilbao, en la que se vuelve a insistir en la libertad de culto imperante en la ciudad y por extensión “en todo el territorio adicto a la República”, donde en realidad la situación religiosa era muy diferente. Se pretende así explícitamente contradecir “las insidias y falsedades que día tras día vienen lanzando la radio y la prensa facciosa sobre el pretendido ateísmo del pueblo vasco”. Rodado íntegramente en exteriores, el documental muestra las fachadas de varias iglesias y a numerosos curas y personas que transitan por la calle en un clima de aparente normalidad. Solo la locución da a entender abiertamente que se vive en un contexto bélico, ofreciendo la imagen de “oasis vasco”, a falta de unos días para el inicio de la ofensiva franquista en el frente vasco.

Pese a que la República era oficialmente laica y estos documentales estaban muy lejos de la propaganda revolucionaria que se realizó en el resto de la España republicana, esta imagen era muy positiva para este bando, al ofrecer una imagen de normalidad y libertad de culto en el territorio leal. Esta propaganda iba especialmente dirigida a las fuerzas conservadoras de los países occidentales, temerosos de apoyar a una República revolucionaria y donde se había producido una fuerte persecución religiosa. Así se entiende que, como ya hemos dicho, la República usara también las imágenes de *Sinfonía vasca* en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, documental en el que se ofrecía una imagen positiva, tranquila y católica del País Vasco en el convulso contexto previo a la guerra. En ambos documentales destaca la identificación entre la Euzkadi autónoma y Bilbao, sinécdoque visual del “oasis vasco” que la propaganda nacionalista vasca quería difundir a nivel internacional³⁰⁵.

³⁰⁵ PABLO, *Tierra*, pp. 81 y 94-100; y ELEZCANO, “Sinfonía vasca”, pp. 72-73.



Semana Santa en Bilbao. Feligreses dirigiéndose a la iglesia y un cura con sotana y bonete, en plena calle, charlando tranquilamente con unas personas.

Ya antes de la caída de Bilbao, el Gobierno Vasco desplazó buena parte de sus esfuerzos cinematográficos a París, lo que le permitió seguir realizando películas desde allí. En marzo de 1937 encargó al arquitecto y cineasta bilbaíno Nemesio Sobrevila la dirección de la propaganda cinematográfica vasca. La ejerció en París, con la ayuda del cineasta aragonés José María Beltrán; actuando como enlace entre los servicios de propaganda del Gobierno Vasco y el de la República estaba el miembro del PNV Eduardo Díaz de Mendivil. Ellos fueron los personajes clave de las realizaciones cinematográficas del Gobierno de Euzkadi hasta 1938. En este arco cronológico el Gobierno Vasco produjo tres películas, todas ellas bajo la dirección de Sobrevila: *Guernika* (1937), *Elai Alai* (1938) y *Euzko Deya* (1938). El escaso número de filmaciones realizadas en el territorio vasco antes de la caída de Bilbao obligó a Sobrevila a reutilizar en estos tres documentales las mismas imágenes, incluyendo fragmentos de películas rodadas durante la guerra (la serie “Documentales vascos”) o previas a la misma (*Au Pays des Basques*).

De todas las películas realizadas por el Gobierno Vasco, *Guernika* es sin duda la de mayor calidad cinematográfica, la que más repercusión alcanzó y en la que mejor se refleja la visión que sobre el País Vasco y la Guerra Civil tenía el PNV. De 22 minutos de duración, la película comienza con una visión idílica del pueblo vasco, que se ve súbitamente interrumpida con la guerra, para concluir con imágenes de los niños vascos saliendo al exterior y de sus diversos campamentos en el extranjero, en petición de solidaridad internacional.

El documental empieza con una introducción rotulada en la que se afirma que la película no tiene intención bélica y es una muestra de agradecimiento a todas aquellas personas que han prestado su ayuda a las “víctimas inocentes” del conflicto. Comienza el filme propiamente dicho con unas escenas contextualizadoras del País Vasco, sacadas íntegramente de *Au Pays des Basques*. Se ven en primer lugar escenas de la vida rural vasca, mientras la locución afirma que el País Vasco “ha conservado a través de los siglos sus características raciales, un idioma milenario, amor a la independencia individual y colectiva, devoción a la familia y una fe religiosa sin intransigencias sectarias; una juventud laboriosa de costumbres sanas y sencillas”. Todo ello va seguido de unos planos de la actividad pesquera en Ondárroa y de la vida en el interior de un caserío. Las únicas imágenes urbanas de esta parte son las de una panorámica de la bahía de San Sebastián vista desde el monte Igueldo. Se sintetiza, pues, la cosmovisión que el PNV tenía del País Vasco como un territorio independiente y aislado, poblado por campesinos y pescadores, que apenas habría cambiado con el paso del tiempo y en el que se asocia el catolicismo con el carácter vasco. La realidad urbana apenas es mostrada: únicamente en el mencionado plano en el que, desde lejos, se ve San Sebastián. Esto encaja con la cosmovisión de *lo vasco* que tenía el PNV, aunque también es cierto que ese plano es el único que *Au Pays des Basques* incluía del mundo urbano, por lo que, como dice De Pablo, “ni siquiera queriendo hubiera podido Sobrevila incluir planos de la industria vasca”³⁰⁶.

La irrupción súbita de la guerra rompe con este idílico retrato. Comienzan a verse así imágenes de un desfile de *gudaris* (soldados vascos) y un par de breves planos de combates, que constituyen las únicas imágenes propiamente bélicas del filme. Paralelamente la locución dice: “si los vascos, enemigos de la violencia, se armaron y defienden la República, es porque no han querido ser sometidos a un régimen imperialista y opresor”. Continúa el documental con una larga sucesión de escenas de refugiados huyendo con sus pertenencias por las carreteras a la capital vizcaína, el entierro de Corta, los efectos de los bombardeos sobre Bilbao, la destrucción de Guernica, la embarcación de niños en el puerto de Bilbao con destino al extranjero y la estancia de estos en campamentos de refugiados en Francia, Bélgica e Inglaterra. Todas estas escenas ofrecen al espectador la imagen de un pueblo pacífico y *mártir* que, en

³⁰⁶ PABLO, *Tierra*, p. 135.

consonancia con lo dicho por la locución, se ha visto obligado a defenderse por la fuerza de las circunstancias.

Entre estas imágenes nos interesan las del bombardeo de Bilbao, que se han convertido en unas de las más famosas de la guerra en el País Vasco. Se trata de diversas tomas de personas corriendo en El Arenal para dirigirse a los improvisados refugios antiaéreos, situados en sótanos de viviendas, un túnel de ferrocarril y una cueva. Todo ello va acompañado de una banda sonora (música y ruido de sirenas) que ayuda a imaginarse la dureza de la situación para la población civil. La locución añade: “Los que en Bilbao quisieron encontrar un refugio ven todos los días, a todas horas, constantemente, cómo se ciernen sobre la capital los aviones extranjeros, que arrasaron sus aldeas y caseríos”. A continuación se ven unos planos de la Gran Vía y de la calle de la Estación completamente vacías, seguidos de escenas de la vida de la población en los refugios: “y la población, exhausta con la amenaza constante de su destrucción, abandona sus hogares y vive en refugios, túneles, cuevas”. Esta escena acaba con un emotivo plano de unos bebés, destacando la voz en off el contraste con las muertes provocadas por los bombardeos enemigos: “y en este infierno de muerte, se asoman a la vida estos recién nacidos”. Estas escenas ofrecen una imagen de Bilbao como una ciudad mártir, sin defensas, aplastada por los bombardeos y donde la población civil se llevaba la peor parte. Este hecho se corresponde bastante con la realidad, habida cuenta de los escasos recursos militares de los que dispuso el Gobierno Vasco, muy particularmente de aviación, dejando el cielo desprotegido ante los ataques aéreos. También por primera vez nos encontramos en un documental que se use el sinónimo de “la capital” para referirse a Bilbao, único momento del filme en el que se hace referencia a la importancia que tenía Bilbao como centro administrativo del Gobierno Vasco³⁰⁷.

³⁰⁷ PABLO, *Tierra*, pp. 100-146.



Guernika. Personas corriendo en El Arenal hacia los refugios al escuchar la sirena antibombardeos y niño embarcando para ser evacuado.

Sin embargo, pese a la importancia material que tuvo Bilbao antes y durante la guerra, como el principal núcleo urbano e industrial del País Vasco y como sede del Gobierno Vasco, estos hechos apenas son destacados, en comparación con el mayor interés propagandístico que para el PNV tenían los dramáticos efectos que la guerra tuvo para la población civil vasca, con independencia del lugar. Incluso la misma ciudad de Bilbao es eclipsada por otro núcleo urbano, Guernica a la que, por su mayor simbolismo de *lo vasco*, ya habían prestado una gran atención las cámaras de *Au Pays des Basques* (1930), *Euzkadi* (1933) y *Sinfonía vasca* (1936). Ahora, Guernica volvía a cobrar un nuevo protagonismo, tras su destrucción en el bombardeo del 26 de abril, al convertirse también en símbolo internacional de los horrores de la guerra y de la crueldad del fascismo y, para el nacionalismo, de la opresión del pueblo vasco, razón por la cual la película lleva su nombre.

El segundo documental dirigido por Sobrevila para el Gobierno Vasco fue *Elai-Alai* (“Alegres golondrinas”). Se trata de un filme de 23 minutos de duración, al que da nombre un grupo de danzas infantil homónimo de Guernica, que huyó a Francia a raíz de la guerra, realizando diversas actuaciones propagandísticas por encargo del Gobierno Vasco. Es un documental de montaje en el que todas sus imágenes son de archivo, exceptuando las que se ven del grupo *Elai-Alai*, siendo esta casi la única parte del filme de la que se ha conservado la pista de sonido. La película se divide en tres partes: en la primera (de seis minutos) se muestran diversas vistas del País Vasco anterior a la guerra; la segunda (de doce minutos) constituye la parte más importante del filme y en ella se ven las danzas de *Elai-Alai* en un estudio de grabación, sobre un decorado de

paisaje rural; la película finaliza con unas imágenes de Guernica tras el bombardeo que fueron filmadas por el *jeltzale* Agustín Ugartechea y que no pudieron ser incluidas en *Guernika* debido a diversos problemas técnicos durante su revelado por la casa alemana AGFA³⁰⁸.

Los títulos de crédito iniciales están impresos sobre un dibujo que representa el árbol de Guernica y una golondrina, a la que le sigue un cartel introductorio que, mientras se escucha el *Agur jaunak*, habla del exilio de las “pobres alegres golondrinas” que tuvieron que “emigrar en busca de cielos más clementes y abandonaron su dulce patria”, por lo que también en esta película el tema de los refugiados adquiere un carácter central. A continuación se muestran diversas imágenes contextuales del País Vasco prebélico, deteniéndose en la comarca de Bilbao, donde se ve el Ayuntamiento, así como varios planos de chimeneas y diversa maquinaria industrial en funcionamiento en AHV, el astillero La Naval, la dársena de Sestao y el Puente Colgante. Estas imágenes contrastan con el carácter casi exclusivamente rural de *Guernika*, aunque no tarda en volver a ese mundo rural, más acorde con la cosmovisión nacionalista, a través de numerosas imágenes campesinas y pesqueras. Se aprovecha también para mostrar, junto a unos campesinos trabajando la *laya*, el Santuario de Loyola, lugar natal de san Ignacio, santo, como sabemos, muy venerado por el PNV.

La aparición de las imágenes urbanas e industriales de *Elai-Alai*, si bien contrastan con el carácter casi exclusivamente rural de *Guernika*, tiene grandes líneas de continuidad con otras filmaciones que hemos visto hasta ahora. Al igual que en *Au Pays des Basques*, el mundo urbano es visto desde lejos y no penetra en el conjunto de la geografía vasca; o bien, la modernidad se reduce a la actividad industrial de la margen izquierda de la ría, como símbolo del carácter trabajador del pueblo vasco, y del Puente Colgante (similares a las de *Sinfonía vasca*). Por desgracia, a día de hoy no se ha conservado la banda sonora de esta parte del filme, que nos daría más pistas sobre el papel que jugaban en este documental las imágenes del mundo urbano y la modernidad en general, y de la comarca de Bilbao en particular, y su relación con el entorno rural.

La parte más importante del filme la constituyen las danzas tradicionales vascas interpretadas por los niños de *Elai Alai* en un decorado de ambientación rural. Estas imágenes, en las que se ofrece una visión nacionalista de los vascos como un pueblo

³⁰⁸ PABLO, *Tierra*, pp. 107-119.

aislado, preservador de sus tradiciones y pacífico, van seguidas, ya en la parte final, por escenas del bombardeo de Guernica y de los niños vascos siendo embarcados en el puerto de Bilbao. Se recalca así de nuevo la visión que el PNV tenía del conflicto, como un pueblo vasco pacífico, desarmado (a diferencia de *Guernika*, no aparece aquí ningún plano estrictamente bélico), inocente (representado particularmente a través de los niños) y víctima de los ataques de potencias extranjeras³⁰⁹.

La última película propagandística elaborada por Sobrevila fue *Euzko Deya*, que partió inicialmente de la modificación del filme *Guernika* para realizar un documental distinto y con otro título. Al parecer, era un documental de montaje, en el que se incluían muchas imágenes de *Guernika* y *Elai-Alai*, así como algunas nuevas adquiridas por Mendivil en España. A diferencia de estas dos, *Euzko Deya* pretendía ofrecer una visión global de la guerra en el País Vasco, pero en la misma línea propagandística que aquellas. Sin embargo, esta película no tuvo una vida propia, pues nada más terminarse Sobrevila intentó ampliarla, dándole el nuevo título de *Euzkadi y la Guerra en España*. Solo se conserva en la Cinémathèque Française un negativo de sonido de la primera versión, que no hemos podido consultar. Asimismo, existe un anteproyecto de la ampliación de la película, donde se explica lo que se pretendía³¹⁰:

Aparecería primeramente el Sr. Presidente [J. A. Aguirre] o en su defecto el ministro Sr. Irujo y empezará la explicación del film. Empezará por un resumen histórico de Euzkadi pasando desde la explicación verbal del orador a la imagen de Euzkadi para situarlo geográficamente sobre un mapa. De aquí pasaremos al paisaje geográfico con las vistas de poblaciones y caseríos de mar y montaña de Euzkadi, introduciendo elementos líricos sobre la vida del País (Industria, minería, pesca, marina, deportes, religión, folklore), seguirá el speaker [sic] trasladando al espectador de esta visión lírica del País Vasco anterior a la guerra, a los trágicos comienzos de esta.

Efectivamente, este esquema del filme que se pretendía llevar a cabo es coherente con la propaganda diseñada por el Gobierno Vasco y que hemos visto en documentales anteriores. Así, tiene un gran interés en mostrar el respeto por las costumbres y la religión en el País Vasco, así como despertar la solidaridad internacional y que hemos visto en todas las películas que realizó. En ella vuelve a hacerse también una introducción geográfica del País Vasco similar a la de *Elai-Alai*, en la que el mundo

³⁰⁹ PABLO, *Tierra*, pp. 146-157.

³¹⁰ AN, 1/299-1.

urbano queda muy de lado, no así la industria, a la que se suman las minas, como reflejo del carácter trabajador de los vascos³¹¹.

4.3. Bilbao es de España. La visión franquista

El bando franquista también realizó unas pocas películas sobre el conflicto en el País Vasco. Esta escasez se debió principalmente a que, al estallar la guerra, la mayor parte de la industria cinematográfica española, radicada en Madrid y Barcelona, quedó en manos republicanas. Pese a todo, realizaron entre 1937 y 1938 cinco películas sobre la conquista de Vizcaya: *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, *Bilbao para España*, *Los conquistadores del norte*, *Liberación del Norte de España* y *Marcha triunfal*, si bien estas dos últimas no se conservan. Todas ellas narran los avances en el frente vasco en la primavera de 1937, concluyendo la mayoría con la conquista de Bilbao. A diferencia de las películas realizadas por el Gobierno Vasco, en las que todas responden a la cosmovisión del PNV, lo que les permitió mantener una gran coherencia argumental, las películas realizadas por el franquismo en este escenario estuvieron realizadas por diferentes productoras y diferentes *familias* políticas franquistas, lo que dará lugar a algunas variaciones en los discursos.

La imagen que del País Vasco y Bilbao se esgrime en estos documentales es de gran importancia porque en ellos están reflejados el origen de buena parte los discursos que justificaban la guerra y el nuevo régimen, así como el corpus simbólico y del calendario ritual franquistas, que se desplegarán durante el resto de la dictadura en España, el País Vasco y Bilbao.

Frente de Vizcaya y 18 de julio (1937) tiene una duración de 45 minutos, y fue producido por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS y dirigido por Miguel Pereyra. Tal y como se intuye por el título la película, esta se divide en dos partes bien diferenciadas, de la que nos interesa la primera, centrada en el avance franquista en Vizcaya, que tiene un contenido claramente carlista. La segunda parte se corresponde con la celebración del primer aniversario del alzamiento del 18 de julio en Salamanca y tenía un contenido abiertamente falangista. Esta segunda parte fue incluida de forma artificiosa, con el fin de suavizar la primera parte, adaptando así el conjunto del filme a

³¹¹ PABLO, *Tierra*, pp. 158-169.

los nuevos tiempos, en los que el carlismo y la Falange quedaron fusionados en el partido único, productor oficial de la película cuando esta se terminó.

El documental está realizado en un tono exacerbado y a medida que se muestra el avance franquista en Vizcaya se dedica a verter descalificativos contra las izquierdas y el nacionalismo vasco, a los que acusar de perpetrar una política de *tierra quemada* a ultranza, incluyendo la destrucción de Guernica. Sobre el PNV en particular lo acusa de traición, al aliarse con los comunistas, “destructores de iglesias”, en defensa de la República laicista, con el único fin de conseguir el Estatuto. También le culpa de apropiarse falsamente de las tradiciones vascas para expandir su ideario, a la par que muestra a soldados franquistas jugando a pelota o custodiando el árbol de Guernica, “queriendo dar a entender que el nuevo régimen no iba a ser contrario a la cultura vasca, sino sólo al separatismo”, como dice De Pablo³¹². El locutor también sobrevalora constante y desproporcionalmente la calidad de las defensas republicanas y de la difícil orografía vasca para, a continuación, ensalzar la gloria de sus soldados, al sobrepasar las pretendidamente inexpugnables posiciones republicanas. Esta parte del documental acaba con la toma de Bilbao, donde puede apreciarse que las tropas de Franco son recibidas con una cierta frialdad por sus habitantes, exceptuando una recepción oficial en la estación de ferrocarril.

Respecto al proceso de conquista de Bilbao, se vuelven a repetir algunas de las características generales del documental. El narrador exagera la calidad de las defensas del *Cinturón de hierro*, al que califica como la “Línea Maginot de la Vasconia Roja”, en referencia a la densa línea defensiva repleta de búnkeres que construyó Francia en la frontera con Alemania tras el ascenso de Hitler al poder en 1933. Sin embargo, como sabemos, las defensas del *Cinturón* eran deficientes, pues no llegaron a construirse en su totalidad y el ingeniero que las construyó se pasó al bando franquista. Estas defensas en torno a Bilbao, de presunta gran calidad, sólo habrían podido ser rebasadas por un ejército atacante de gran valor, que procedió a la “ocupación en tan corto tiempo de tantos y tan difíciles objetivos”.

Una vez conquistado Bilbao, el narrador afirma que solamente “la rapidez con que operaron nuestras fuerzas impidió que se llevaran a cabo las mismas salvajadas de otras partes, no se pudo evitar que fueran volados los puentes, sin más finalidad que la de

³¹² PABLO, *Tierra*, p. 44.

destruir”. En realidad, el Ejército vasco realizó estas voladuras con el fin de decelerar el avance franquista y favorecer la retirada de las fuerzas republicanas a Santander, siendo los únicos destrozos de importancia que llevaron a cabo en su retirada. Por supuesto, el documental no habla de la actitud del PNV, al negarse a acatar las órdenes de destrucción de la industria vasca por parte del Gobierno republicano, custodiándola de posibles saqueos hasta el mismo momento de la entrada de las tropas franquistas en Bilbao y otros municipios de la ría. Y tampoco habla de la liberación de dos mil presos políticos antes de su entrada en la villa. De hecho, la destrucción de los puentes supuso un daño relativamente limitado al funcionamiento del complejo industrial bilbaíno, siendo reconstruidos entre diciembre de 1937 y 1941. Por su parte, mientras el puente del Arenal esperaba su reparación, completada en 1940, fue sustituido rápidamente por un puente de gabarras, que es profusamente mostrado por las cámaras, al igual que las zonas más céntricas de la villa: el Arenal y la Gran Vía.



Frente de Vizcaya y 18 de Julio. Puente de Deusto destruido y puente de gabarras provisional junto al destruido puente de El Arenal.

Otro asunto muy importante en este documental (que como hemos adelantado es de carácter carlista) es el de la conexión retórica que establece entre los combatientes franquistas (concretamente las Brigadas navarras) que conquistaron Bilbao y los frustrados asedios carlistas durante el siglo XIX contra la villa. Ello se enlaza con un discurso más amplio por parte de los carlistas en el que la Guerra Civil y las Guerras Carlistas quedaban ligadas por una misma tradición contrarrevolucionaria, en defensa de las tradiciones y el catolicismo. En este sentido, se enlazan explícitamente las figuras de Mola y Tomás de Zumalacárregui (brillante general carlista que fue herido de muerte en 1835, durante el asedio a Bilbao durante la Primera Guerra Carlista): “Bilbao sufrió

dos asedios carlistas, pero lo que no pudieron aquellos conseguir por las traiciones de algunos de sus jefes, lo han conseguido sus hijos y descendientes, defensores de los mismos ideales de grandeza de España, acaudillados por Franco. [...] Al igual que Zumalacárregui en la primera guerra, en ésta encontró muerte el general Mola, durante el sitio que iba poniendo Bilbao”. Indirectamente, esto supone un reconocimiento del carácter liberal de la villa en el siglo XIX, haciendo ver, aún sin decirlo explícitamente, que había dejado de ser “invicta”³¹³.

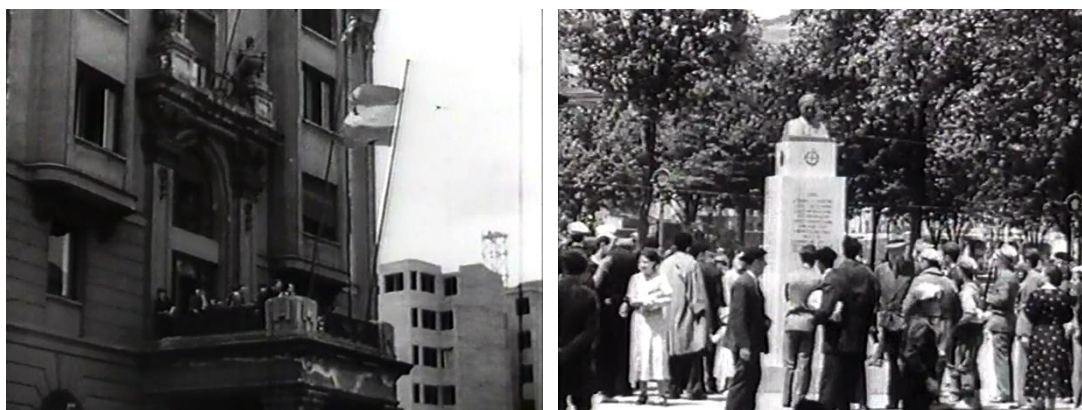
Bilbao para España (1937) fue producido por CIFESA y dirigido por Fernando Delgado. A lo largo de sus 25 minutos muestra el avance de las tropas franquistas por Vizcaya hasta la conquista de Bilbao. Su propaganda es netamente franquista, sin adscribirse a ninguna de las familias políticas de la misma, por lo que no encontraremos aquí las referencias a las Guerras Carlistas ni las pinceladas vasquistas de la anterior película. Su tono propagandístico es mucho más sosegado, encubierto y eficaz que *Frente de Vizcaya*, disminuyendo la cantidad y dureza de los descalificativos hacia las izquierdas y los nacionalistas, pese a que continúa atribuyéndoles toda serie de destrozos en su retirada. Además, frente al carácter casi exclusivamente bélico de *Frente de Vizcaya*, *Bilbao para España* tiene además un estilo humanitario más marcado, en la que muestran a presuntos heridos republicanos abandonados a su suerte y que son curados por los franquistas, así como el retorno a sus casas de las personas que las habían abandonado por la guerra y la asistencia a la población civil que pretendía ser evacuada, “hacinados sobre cubierta como las bestias” por los republicanos y que ahora eran bien atendidos por la España franquista en el puerto de Pasajes, aspecto que ocupa buena parte del filme. También se muestra en varias ocasiones el notable apoyo popular del que presuntamente gozaron los sublevados a su paso, representados a través de unos milicianos asturianos que se pasan al bando franquista en Amorebieta y de una concentración frente al Ayuntamiento de Bilbao celebrando su *liberación*.

Al igual que *Frente de Vizcaya*, el filme vuelve a exagerar las capacidades de los soldados franquistas, que han sido capaces de asaltar las formidables defensas republicanas, particularmente del *Cinturón de hierro*: “¿Cómo se ha podido conquistar fortaleza semejante? La contestación está ante nuestros ojos, puesto que los soldados de

³¹³ LÓPEZ DE MATURANA, Virginia, “Tomás Zumalacárregui” y “Guerras carlistas”, en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 468-481 y 762-775.

España han pasado por aquí. Valor, entusiasmo, un ideal, fe en el mando, formidables jefes y España ante todo, ha sido el lema que ha guiado a nuestros bravos soldados en el asalto a este famoso *Cinturón*”, a la par que muestran una gran cantidad de búnkeres y trincheras del *Cinturón*.

Una vez tomado Bilbao, se muestran tropas franquistas desplazándose por la Gran Vía y, después, el Hotel Carlton, sede del Gobierno de Euzkadi, “desde cuyo balcón, el cabecilla Aguirre, se dirigía a sus gobernados para engañarlos miserablemente”. También se intenta mostrar el pretendido apoyo popular que alcanzó la *liberación*, con una concentración de civiles y militares frente al Ayuntamiento de Bilbao, en cuyo balcón principal pueden verse muchas personas realizando el saludo fascista, y a continuación un desfile de una banda de música del ejército. Se subraya en este documental de nuevo la destrucción de los puentes de la ría por parte de los republicanos, en su afán de “destruir por destruir”, mostrando a continuación también el puente de gabarras construido entre El Arenal y el muelle de Ripa, con las consiguientes colas que se produjeron para pasar por el mismo.



Bilbao para España. Bandera española ondeando en la balconada del Hotel Carlton y estatua al general Mola en El Arenal.

Asimismo, el filme refleja el ambiente tranquilo y alegre que reina entre las tropas franquistas acampadas, literalmente, en el centro de Bilbao, donde preparan en plena calle sus comidas en sus cocinas de campaña y donde algunos interpretan danzas populares. También se muestra la escultura que se puso en honor al general Mola nada más conquistar Bilbao en el mismo Arenal, aunque esta vez no se enlaza su gesta con la

de Zumalacárregui ni con las Guerras Carlistas³¹⁴. El documental finaliza mostrando las tropas en movimiento en su marcha hacia Santander, dando a entender que la conquista de Bilbao es una etapa más de la guerra, a la par que el locutor dice sus últimas palabras: “Bilbao es de España. Honor a la memoria de Mola. Viva Franco. Arriba España”. El inicio de esta frase y el propio título de la película enlazan con el discurso maniqueo predominante en el franquismo, por el que España estaba llevando a cabo una lucha contra la *Antiespaña* (integrada por las izquierdas y los nacionalismos) y a la que había pertenecido Bilbao hasta su *liberación*, volviendo a formar parte así de la verdadera España³¹⁵.

Los conquistadores del norte (1938) fue producida por FET y de las JONS y, aunque se desconoce quién fue su realizador, se sabe que la película fue impresionada por los cámaras Ricardo Torres y Miguel Mezquíriz. A lo largo de todo el filme puede observarse la fusión entre el carlismo y la Falange, a diferencia de *Frente de Vizcaya*, en la que está claramente dividida en una primera parte exclusivamente carlista y una segunda manifiestamente falangista. *Los conquistadores del norte* narra el avance franquista por el frente norte desde Bilbao hacia Asturias, finalizando con la jura de la bandera de cadetes en Bilbao y el homenaje a las Brigadas de Navarra en San Sebastián en noviembre de 1937. En ella vuelven a hacerse alusión a la visión maniquea del conflicto como una guerra entre España y la *Antiespaña*, a la par que muestra a un enemigo despiadado, frente a un bando franquista humanitario con los prisioneros y la población a la que asiste a través de sus enfermeras y gracias a la abundancia de alimentos que, dice, poseía el bando sublevado. En el desfile de San Sebastián se observan incluso a fascistas desfilando junto a *txistularis* y personas con vestimenta regional vasca, en una pretensión de apropiarse del vasquismo y, fundamentalmente, alejarlo del nacionalismo vasco.

También aparece aquí por primera vez un discurso reconciliador con la mayor parte de las personas que lucharon en el bando republicano. Se trata ahora de diferenciar claramente entre la “maldad intrínseca” de los líderes republicanos y un pueblo de buena voluntad que había sido engañado por aquellos. Este intento de suavizar la visión

³¹⁴ Sobre la escultura del general Mola y la construcción de la memoria en el espacio urbano de Bilbao véase: ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier, “La memoria de la Guerra Civil en el espacio urbano bilbaíno”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 18, 2007, pp. 399-439.

³¹⁵ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M., *¡Fuera el invasor!: nacionalismos y movilización bélica durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006.

maniquea de la España vs. *Antiespaña* de la propaganda franquista aparece de nuevo al final del documental, durante el acto de la jura de la bandera de cadetes en Bilbao, donde se quiere hacer ver que aquí también había buenos españoles, con frases como “vive España en Bilbao”, lugar donde también “vuela la enseña de la patria”.

El documental también habla del trato que el Gobierno Vasco y el bando franquista ofrecieron a la población civil. Sobre Bilbao afirma que, en los meses en que mandó el “contubernio rojo-separatista”, el Gobierno Vasco se dedicó a evacuar por mar a gente de Bilbao para tener menos bocas que alimentar, lo que no tiene nada que ver con la abundancia alimenticia del bando franquista. Con este comentario, el filme interpreta el hecho real del regreso de muchos de los que habían salido de Bilbao, no a que el frente se había alejado, sino a que habían llegado los franquistas. Se muestran así escenas conmovedoras de rostros de muchos niños y ancianos, para los que lo peor de la guerra ya había pasado, enfermeras curando a heridos, etc. Escenas muy diferentes y más eficaces propagandísticamente que *Frente de Vizcaya*, mucho más agresivo y que se centraba mucho más en la épica de la guerra y casi nada en la supuesta mejora que experimentaron los civiles al pasar a ser gobernados por los sublevados.

En el desfile de San Sebastián se hace referencia a que la primera fase de la campaña del norte finalizó con la “conquista de Bilbao” por las Brigadas navarras tras atravesar el “famoso *Cinturón* de hierro [...], con el cual, la efímera República de Euzkadi creyó hacer inexpugnable la capital”. Por un lado, eleva la entidad del territorio controlado por el Gobierno Vasco, al calificarlo de *República*, pese a que nunca llegó a ser calificado oficialmente así. Por otro lado, vuelve a exagerar la capacidad defensiva del *Cinturón* y, por último, comete el lapso de calificar la toma de Bilbao como una *conquista* y no como una *liberación*, en coherencia con la propaganda franquista, tal y como se decía de todos los territorios que iba conquistando³¹⁶. De hecho, en las ciudades más importantes de España, incluyendo a Bilbao, tendría lugar hasta el final de la dictadura la *fiesta de la liberación*, que se convirtió en una de las más importantes del calendario ritual franquista³¹⁷.

³¹⁶ En no pocas ocasiones se empleó la palabra “conquista” para referirse a la toma de Bilbao. Entre ellas la del conocido y discurso de José María de Areilza, primer alcalde franquista tras la toma de Bilbao, en el que la llegó a usar hasta en cuatro ocasiones: “La razón de la sangre derramada por Vizcaya es otra vez un trozo de España por pura y simple conquista militar” (AREILZA, José María de, “Homenaje al Glorioso Ejército y Milicias Nacionales”, Teatro Coliseo Albia, Bilbao, 8/XII/1937).

³¹⁷ PABLO, *Tierra*, pp. 62-67.

Respecto a los documentales no conservados, citamos en primer lugar *Liberación del Norte de España* (1937), realizado por Miguel Mezquíriz para sus Reportajes Mezquíriz. De ella sólo sabemos que mostraba la conquista de Bilbao, Santander y Asturias por las tropas franquistas y que fue estrenada en el Teatro Trueba de Bilbao en noviembre de 1937, sin que se realizaran más proyecciones fuera de esta ciudad, ya que era de consumo local³¹⁸.

La última película del bando franquista durante la guerra sobre el País Vasco fue *Marcha Triunfal* (1938), realizada por Producciones Hispánicas que, recordemos, también fue responsable de la producción de *Sinfonía vasca* (1936). Su nuevo filme fue escrito y dirigido por Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes, fundadores de la productora. Se sabía relativamente poco del contenido de esta película hasta que recientemente localizamos una descripción de la misma en el diario *ABC*³¹⁹.

Marcha triunfal tenía una duración de 45 minutos y se dividía en dos partes completamente distintas. Una primera en la que casi con seguridad se incluyó de forma íntegra el documental *Sinfonía vasca*³²⁰, de 16 minutos, en el que, como hemos descrito más arriba, se ofrecía la imagen de un pueblo vasco amable, tranquilo, trabajador y respetuoso con las creencias y costumbres de sus antepasados. Esta imagen idílica, como hemos señalado, gustó mucho a las derechas vascas y contribuía a dar una imagen vasquista a este filme franquista. Sin embargo, en el contexto de su utilización en la Guerra Civil, consideramos que el documental no tenía como principal propósito hacer alarde del vasquismo, sino que fueron incluidas para *reciclar* las imágenes de *Sinfonía vasca*, pues servían perfectamente de introducción para la segunda parte del filme sobre la guerra en el País Vasco. Esta segunda parte narraba el avance de las tropas franquistas desde Irún hasta Bilbao, incluyendo la destrucción de Guernica, en la que vuelve a caer en los lugares comunes de la propaganda franquista: “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”, rezaba la descripción del *ABC*. Según esta fuente, además de las acciones militares propias de un filme bélico, también se debían ver las labores de asistencia a la población civil y las tareas de reconstrucción. La película acaba con un desfile triunfal en San Sebastián (quizás el

³¹⁸ PABLO, *Tierra*, p. 54.

³¹⁹ *ABC* [Sevilla], 27/V/1938, p. 6.

³²⁰ ELEZCANO, “Sinfonía vasca”, pp. 73-74.

homenaje a las Brigadas de Navarra de noviembre de 1937, ya mostrado en *Los conquistadores del norte*), en medio del regocijo de sus habitantes. Resulta muy interesante la siguiente crítica que realizó *ABC*, destacando de modo negativo “que no se ve al enemigo, y tácitamente parece que se acepta el argumento de que carecía de aviación, siendo así que, frente a nuestras escuadrillas, pudo poner entre cuarenta y cincuenta aparatos”. Se trata de un buen testimonio explícito de la clara intención del bando franquista de exagerar las fuerzas enemigas para así elevar la gloria de los vencedores, aunque el documental diera en este caso una visión opuesta.

En lo que se refiere a Bilbao, esta fuente indica que se hacía hincapié en dos grandes aspectos. Primeramente, las destrucciones llevadas a cabo por los republicanos en su retirada, mostrando –al igual que los documentales anteriores– la voladura de los puentes sobre la ría. Y a continuación, la inmediata labor de reconstrucción, tanto material como humana. Así, de Altos Hornos de Vizcaya se indica que había sido abandonada y que se puso de inmediato en marcha de nuevo; se menciona también el reparto de alimentos entre la población civil y, como momento más emotivo, el recuento de dos hermanos que se abrazan y que habían sido separados por la guerra. Con esto, el documental enlaza con el carácter más humanitario que se pretendía dar a la guerra por parte del bando franquista y que vimos en *Bilbao para España* y *Los conquistadores del norte*³²¹.

De los documentales franquistas, *Marcha triunfal* es el único que hace mención explícita a la puesta en marcha de la industria vasca, concretamente de AHV³²², cuya presencia no sólo se justifica por ser el principal símbolo de la potencia industrial vizcaína, sino muy posiblemente como deuda de gratitud con Tomás de Zubiría y Somonte, el único socio capitalista conocido de Producciones Hispánicas y que murió asesinado en un barco-prisión el 25 de septiembre de 1936 por milicianos izquierdistas. Diría años más tarde Joaquín Goyanes: “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”³²³. Además, la puesta en marcha de AHV y de toda la industria vasca fue un hecho muy destacado, que contó con

³²¹ PABLO, *Tierra*, 54-57; FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La Guerra de España y el cine*, Editoria Nacional, Madrid, 1972, pp. 228-230 y 877-878; y AN, *Información Confidencial*, 1, 1939.

³²² Desconocemos si se usaron las imágenes de AHV mostradas en *Sinfonía vasca* o rodaron nuevas tomas para esta parte del film.

³²³ *Radiocinema*, 30/VI/1940, p. 44.

el entusiasta apoyo de la gran burguesía vizcaína, mayoritariamente favorable al bando sublevado y que en pocos meses reorientó toda la producción hacia la industria de guerra³²⁴.

³²⁴ GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel, *El País Vasco en la República, la Guerra Civil y el franquismo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990, pp. 69-76; y GONZÁLEZ PORTILLA y GARMENDÍA, *La Guerra*, pp. 101-107.

CAPÍTULO V

TIEMPO DE POSGUERRA, AÑOS DE RECONSTRUCCIÓN (1939-1959)

5.1. La larga posguerra

Con sus particularidades, la historia de Bilbao entre 1937/1939 y 1975 fue pareja a los enormes cambios políticos, económicos, sociales y culturales acaecidos en España. El 1 de abril de 1939 finalizó la Guerra Civil. El *Nuevo Estado* se implantó en los territorios españoles que faltaban por ocupar y se continuó con el proceso de homogeneización política, social, económica y cultural iniciado durante la guerra en las provincias que ya ocupaba el bando vencedor, como era el caso de Vizcaya. Aunque la dictadura de Franco duró casi cuatro décadas, desde 1936/1939 a 1975, hay que distinguir claramente dos grandes períodos históricos: el primer franquismo, de corte autárquico (1939-1959), y el segundo franquismo del desarrollismo (1959-1975). Entre estas dos fases, que como veremos tampoco fueron homogéneas, hubo grandes diferencias, no solo en términos económicos, sino en la política interior y exterior, en lo social, cultural y urbano.

El primer objetivo del régimen fue consolidarse y sobrevivir en el cambiante mapa político internacional que siguió al final de la guerra española. Suelen distinguirse así tres etapas durante el primer franquismo: entre 1939 y 1945 continuó con el proceso de fascistización iniciado durante la guerra, favorecido por el auge de las potencias del Eje durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, que contaron con el apoyo de España, aunque sin intervenir directamente en la guerra. Entre 1945 y 1950 España vivió la mayor época de aislamiento de su historia reciente, debido a que fue el único régimen de Europa que, habiendo apoyado a las potencias del Eje, sobrevivió a su derrota. Ello condenó a España al aislamiento internacional y le fue vetada la entrada en la recién creada Organización de Naciones Unidas. Esta coyuntura perjudicó severamente a la economía española y debilitó políticamente al régimen, que se vio obligado a cambiar para mejorar su imagen internacional. Detuvo el proceso de fascistización y creó un régimen nacionalcatólico, aumentando el poder político y

cultural de la Iglesia en detrimento de la Falange. Pero sobre todo hizo valer su anticomunismo para ganarse el apoyo de Estados Unidos y de los demás países occidentales. Estos cambios, sumados al favorable contexto internacional en los años cincuenta, favorecieron la progresiva aceptación de España en el concierto de naciones.

El inicio de la Guerra Fría a finales de los años cuarenta centró los intereses de Estados Unidos en la búsqueda de aliados y esferas de influencia contra el bloque soviético. De este modo, España aceptó en los Pactos de Madrid de 1953 la instalación de tres bases norteamericanas a cambio de ayuda económica y militar. Ese mismo año tuvo lugar la firma del concordato con la Santa Sede, con el que se reforzó el carácter católico de España y supuso otro espaldarazo internacional clave, en un proceso que culminó en 1955 con la entrada de España en la Organización de Naciones Unidas como miembro de pleno derecho. Fue en estos años cuando los opositores al régimen en el interior y en el exilio perdieron las esperanzas de un temprano derrumbamiento del régimen.

En el interior, pese al fin de la Guerra Civil en 1939, la represión contra la oposición continuó, esta vez mediante el la Ley de Responsabilidades Políticas, que condenó con penas económicas a aquellos que habían apoyado la legalidad republicana entre 1931 y 1936, a los que se les acusaba de haber contribuido a forjar la *rebelión militar* que, paradójicamente, había supuesto para los sublevados la defensa de la República en el conflicto bélico. Esta ley fue abolida en 1969, amnistiándose los delitos políticos anteriores a 1939.

La autarquía económica y el aislamiento internacional alargaron la recesión de posguerra. La precariedad económica y la escasa productividad del campo obligaron a perpetuar el racionamiento de comida de los años bélicos hasta 1952. El hambre sufrido por la mayor parte de la población fue aprovechado por muchos para lucrarse en el mercado negro, al que accedían mayoritariamente las clases más pudientes³²⁵.

En el País Vasco la situación general de España presentaba algunas particularidades. La dura represión política de la oposición (los nacionalistas y las

³²⁵ La bibliografía sobre el franquismo, especialmente en su primera etapa, es amplísima. Pueden verse por ejemplo, TUSELL, Javier, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005; MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*, Síntesis, Madrid, 2000; y BOX, Zira, *España año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Alianza, Madrid, 2010; y SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (ed.), “El primer franquismo (1936-1959)”, *Ayer*, nº 33, 1999.

izquierdas) continuó pero de forma desigual ya que, dado el carácter católico del PNV, muchos carlistas favorecieron la integración de estos en el régimen, pese a que esta política de *sanación* no fuera bien vista por otros sectores del franquismo. De hecho, no consiguió el aumento del apoyo social al régimen en el País Vasco. La supresión de los Concierdos Económicos para Vizcaya y Guipúzcoa se perpetuó durante el resto de la dictadura, pese a la protesta de las instituciones vascas, de la gran burguesía y de los carlistas. Además, continuó la represión contra la cultura vasca iniciada durante la guerra, particularmente contra el euskera, que aunque no fue prohibido, se persiguió ampliamente su uso en las esferas públicas, reduciéndose a duras penas al ámbito privado. Sin embargo, el folclore vasco fue respetado, incluso *fagocitado*, por el régimen, en aras de la visión folclorista –propia de un *sano regionalismo* aceptable– que el régimen franquista, políticamente unitario, reservaba a las diversas regiones de España³²⁶.

Económicamente, las industrias de Vizcaya y Guipúzcoa vieron mermada su productividad debido al desabastecimiento provocado por el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el aislamiento de posguerra y la escasez de alimentación que sufrió especialmente la clase trabajadora. Sin embargo fue una época de grandes beneficios empresariales, gracias a la congelación de los salarios y la subida de los precios, así como a las políticas de reconstrucción y de sustitución de importaciones. Ello favoreció a la industria vasca, que se había mantenido prácticamente intacta tras la guerra y que seguía siendo uno de los pocos núcleos fabriles de España y el primero en producción siderometalúrgica. Además, la enorme brecha existente entre los precios oficiales y los precios clandestinos permitió que la gran burguesía especuladora cosechara enormes beneficios en el mercado negro. Un claro ejemplo es el de AHV, que aumentó sus ventas un 357% entre 1941 y 1951, pero su producción solo creció un 10%, lo que indica que estaba vendiendo una parte importante de su fabricación en el mercado negro³²⁷.

³²⁶ PABLO, Santiago de, “La dictadura franquista y el exilio”, en GRANJA, José Luis de la, PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002), pp. 89-115; AIZPURU MURUA, Mikel Xabier, “Nacionalismo vasco, separatismo y regionalismos en el Consejo Nacional del Movimiento”, *Revista de Estudios Políticos*, nº 164, 2014, pp. 87-113.

³²⁷ GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel y GARMENDIA, José María, *La posguerra en el País Vasco: política, acumulación, miseria*, Kriselu, Donostia, 1988, p. 41.

En la metrópoli de Bilbao, pese a los cambios políticos acaecidos en España, se mantuvo la estructura territorial y urbanística anterior a la guerra; incluso fue intensa con la constante llegada de inmigrantes, que se hizo especialmente preocupante desde los años cincuenta a los años setenta. En los años cuarenta se introdujo sin embargo una novedad. En 1943 se creó el Plan de Ordenación Comarcal en el que, por primera vez, se realizó un plan de ordenación de la metrópoli de Bilbao en su conjunto y no de soluciones parciales, como se habían producido hasta ese momento. Ello fue el prelude de la creación en 1945 de la Corporación Administrativa del Gran Bilbao, en el que estaban integrados todos los municipios de la ría de Bilbao y el Alto Nervión, la zona minera y el valle de Asúa. En este organismo, los intereses de Bilbao estaban sobrerrepresentados, apuntalándose de este modo la primacía de la villa sobre su comarca. Sin embargo, el espectacular crecimiento demográfico y económico de Bilbao a partir de la década de 1950 desbordó completamente el Plan de Ordenación, lo que provocó un crecimiento incontrolado, surgiendo un auténtico cinturón de chabolas en los montes que rodean Bilbao³²⁸.

Pese a la represión, hubo dos grandes contestaciones al régimen, aprovechando su período de mayor debilidad internacional. En 1947 el Gobierno Vasco en el exilio organizó una huelga general que duró varios días y que fue secundada por 30.000 obreros. El movimiento tuvo un sentido directamente político, pues pretendía sobre todo minar la imagen exterior del régimen. También en 1946 se produjo en Bilbao un acto de resistencia simbólica orquestado por el PNV: la voladura de la estatua del general Mola en el Arenal. En 1951 se convocó otra huelga multitudinaria más, en la que los objetivos políticos de sus convocantes (el Gobierno Vasco y los sindicatos clandestinos) se unieron a la contestación contra las precarias condiciones de vida en el interior. Sin embargo, estos exitosos actos no lograron minar un régimen que fue apuntalado por el reconocimiento internacional en los años cincuenta. Fueron más bien el canto del cisne de la resistencia antifranquista de posguerra³²⁹.

El contexto económico regresivo y el proceso de homogeneización política y cultural tuvieron profundas consecuencias en el cine español a todos los niveles. El proteccionismo económico del régimen favoreció la creación de la primera política

³²⁸ GONZÁLEZ PORTILLA, *La consolidación de la metrópoli. Vol. II*, pp. 25-42 y 48-49.

³²⁹ MONTERO GARCÍA, Manuel, "Bilbao en el franquismo y la transición", en TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia* (ed.), Fundación BBVA, Bilbao, 2004, pp. 177-197; y PABLO, Santiago de, "La Dictadura franquista y exilio", pp. 89-115.

cinematográfica, prácticamente inexistente antes de la guerra, que se fundamentó en la represión, la protección y la promoción de películas. Represión, a través la creación de una censura, tanto de guiones previos como de las películas, mediante criterios ideológicos y morales en los que la Iglesia jugó un importante papel. La protección que, como afirmó Caparrós Lera, “corresponde al permanente autoritarismo paternalista del franquismo, manifestado por su preferencia por coartar y debilitar las capacidades autónomas –en este caso de la industria cinematográfica– para así forzar su dependencia de las subvenciones y ayudas de diverso tipo”³³⁰.

Por último, la promoción mediante “un complejo entramado de organismos estatales, cuyas modificaciones y transformaciones corresponderían a los cambios de la política general”³³¹. Una de las grandes novedades en este sentido fue la creación en 1942 del Noticiero Cinematográfico Español “NO-DO”, primeramente como noticiero cinematográfico de exhibición obligatoria en los cines y, más adelante como productora de documentales. También se impulsó la creación en Madrid en 1947 del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que a partir de 1962 pasaría a llamarse Escuela Oficial de Cine, en la que se formaron una gran cantidad de cineastas, muchos de los cuales dieron sus primeros pasos en el NO-DO, y que darían lugar a la renovación del cine español a finales de los años cincuenta, coincidiendo con el inicio del aperturismo del régimen.

Con todo, la producción cinematográfica en el primer franquismo fue muy pobre cuantitativa y cualitativamente, y sobre todo estuvo muy mediatizada por el régimen. La recentralización de la industria cinematográfica en Madrid impidió, salvo en parte en Barcelona, la creación de una producción cinematográfica en otras regiones, como el País Vasco. Sin embargo, fue en los años cincuenta cuando comenzó a surgir, todavía de modo embrionario, una importante cantera de cineastas vascos que empezarán a despuntar en los años sesenta y setenta, aunque se vieron obligados a marchar a Madrid por la imposibilidad de realizar cine en el País Vasco.

³³⁰ CAPARRÓS LERA, *Historia crítica del cine español*, p. 188.

³³¹ *Ibidem*.

5.2. Bilbao, en la vanguardia de España. La visión de la propaganda

Según Álvaro Matud, en la inmediata posguerra se realizaron muy pocas películas propagandísticas en el conjunto del Estado, debido, por un lado, al notable descenso de los recursos oficiales destinados al cine propagandístico respecto de la guerra. Sin embargo, “esta falta de interés por la producción de cine propagandístico era compatible con una creciente actividad legislativa dirigida a establecer un férreo sistema de control sobre ella”³³². Pese a todo, en el caso que nos ocupa fueron producidos dos documentales propagandísticos sobre la reconstrucción material, moral y *nacional* en Bilbao y Vizcaya: *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* (1939) y *Hierro en Vizcaya* (1940). Si bien la primera tiene un carácter más abiertamente propagandístico que la segunda, ambas son un buen reflejo del discurso que sobre Bilbao y Vizcaya elaboró el franquismo durante la posguerra y buena parte de la dictadura.

Bilbao en el segundo aniversario de su liberación (1939), ampliamente conocida por el título atribuido “**Franco en Bilbao**”³³³, fue realizada por la Jefatura de Propaganda de Vizcaya, con la colaboración del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC). Dirigida muy probablemente por Miguel Mezquíriz³³⁴, fue rodada en 1939 y estrenada en Bilbao el 24 de febrero de 1940 y se siguió proyectando hasta finales de mes en la ciudad³³⁵. Según el diario *Hierro*, estaba prevista su exhibición en el resto de España, en Portugal, en París “donde tanto español equivocado verá su grave error” y en América³³⁶, aunque no hemos podido confirmar estos extremos. La película se divide claramente en dos partes. Una primera, de seis minutos, puramente bélica, narra a través de imágenes de archivo el avance de las tropas franquistas por el frente de Vizcaya hasta la toma de Bilbao y recuerda a las filmaciones realizadas por el bando franquista vistas en el anterior capítulo. Y una segunda parte, de

³³² MATUD, Álvaro, “El cine documental franquista: introducción a la producción de documentales de NO-DO”, en *I Congreso Internacional de Historia y Cine. 5, 6, 7 y 8 de Septiembre de 2007*, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, Getafe, 2008, pp. 516-527.

³³³ Ante la ausencia de título en la película conservada, la Filmoteca Vasca le atribuyó el título de “Franco en Bilbao”, hasta que Juan Bernardo Heinink localizó el título original en el expediente de censura. PABLO, *Tierra*, p. 48-49.

³³⁴ PABLO, *Tierra*, p. 49.

³³⁵ *La Gaceta del Norte*, 24/II/1940, p. 2, 25/II/1940, p. 3, 27/II/1940, p. 7, 28/II/1940, p. 2 y 29/II/1940, p. 2.

³³⁶ *Hierro*, 26/II/1940, p. 3.

20 minutos, recoge diferentes momentos de la visita de Franco a Bilbao con motivo del segundo aniversario de la conquista de la villa, el 19 de junio de 1939.

Tal y como señala De Pablo, “el hecho de que su autoría no correspondiera [como las anteriores películas sobre la guerra] a instituciones ajenas al País Vasco hace que el filme trate de desterrar la imagen de Vizcaya como provincia desafecta al Movimiento y que tenga cierto toque local vasquista, perceptible ya en la música del *Oriamendi*, el himno carlista, con la que se inicia”³³⁷. Aunque la primera parte del documental adquiere el tono exaltado de las películas bélicas franquistas analizadas, suaviza el discurso negativo del territorio conquistado (al igual que se hizo *Los conquistadores del norte*), en el cual se pretende subrayar que “no todos fueron traidores en Vizcaya”. En esta línea dice sobre Bilbao que “miles de corazones se elevan en la ciudad triste rogando por el triunfo de las armas del caudillo”. La palabra “triste” hace referencia a la hegemonía política de las izquierdas y el nacionalismo en la capital vizcaína, a la que también califica de “villa oprimida”³³⁸.

Por otro lado, en el documental, aunque aparecen unas imágenes del general Mola con Franco, se ningunea completamente al primero a favor del segundo cuando se dice, en contra de la realidad histórica, que el *Generalísimo* “dirige personalmente las operaciones”, obviando a Mola, del que solo se comenta que ha “caído en el cumplimiento del deber cuando las banderas victoriosas se encontraban mirando a la villa”. La película también obvia la destrucción de Guernica, de la que no se hace mención alguna, en el marco de una estrategia por parte del franquismo –que continuará hasta el final del régimen– de olvidar ese controvertido suceso, en el que cada vez resultaba más difícil sostener el discurso visto en los documentales franquistas de la guerra, en los que se mencionaba solo para atribuir falsamente su destrucción a los republicanos en retirada. Cabe destacar que la mayor parte de las imágenes bélicas empleadas para narrar el avance por el frente vizcaíno no se corresponden con Vizcaya, sino con el frente Mediterráneo, a juzgar por lo árido de los paisajes mostrados, razón que solo se explica por la necesidad de buscar imágenes con un mayor impacto visual, como pueden ser cazas volando en formación y tanques en pleno avance³³⁹.

³³⁷ PABLO, *Tierra*, p. 49.

³³⁸ PABLO, *Tierra*, p. 50.

³³⁹ PABLO, *Tierra*, pp. 49-50.

El resto del documental es la parte más interesante para nuestro estudio, pues trata los actos de celebración del segundo aniversario de la *liberación* de Bilbao y la visita de Franco a la capital vizcaína: competición de motos en Bilbao y de traineras bajo el Puente Colgante, desfile en la Gran Vía y El Arenal, recepción de Franco en la basílica de Begoña, festival de danzas vascas en el campo de San Mamés y visita y mitin a los obreros en Altos Hornos de Vizcaya.

El objetivo fundamental de esta segunda parte es la de transmitir una imagen de normalidad en Bilbao y Vizcaya en la inmediata posguerra, poniendo el acento en la presunta recuperación económica y en diversos actos festivos populares. Al igual que en documentales anteriores, se recuerda el afán destructor achacado a los republicanos durante la guerra, a través del Puente Colgante, del que se dice que “constituye el exponente del bárbaro afán de destrucción [...] de los enemigos de España”, pero que – gracias a la reconstrucción franquista– “el puente que mira al mar, volverá a vestirse de cables y hierros, y su graciosa jaula unirá pronto ambas partes de la ría”. Sin embargo, la narración en futuro indica que esa reconstrucción aún no está concluida, hecho que se refuerza cuando la cámara evita mostrar imágenes de la parte horizontal del puente, que estaba sin reconstruir, y que solo iba a ser completamente rehecha en 1941. De las traineras que bogan debajo del puente la locución dice que “abren surco en el agua escribiendo la reconstrucción de Vizcaya, que a los dos años de su liberación es ya un hecho”. Esta afirmación podía aplicarse a las fábricas de ría de Bilbao, que habían caído casi intactas, pero no de otras zonas (por ejemplo en la Vizcaya oriental o la misma Guernica), que sufrieron de lleno el impacto de la guerra.

En la misma línea de subrayar el afán destructor republicano durante la guerra, este se adelanta a la etapa previa a 1936, recordando la decisión del Ayuntamiento republicano-socialista de Bilbao durante la República de demoler el monumento al Sagrado Corazón de Bilbao, afirmando que “una facción sectaria quiso un día derribarlo”. Se olvida así deliberadamente el hecho de que no solo los concejales monárquicos, sino también los nacionalistas vascos (incluyendo a ANV) votaron en contra de esa medida y el PNV, junto a la derecha, emprendió acciones legales que finalmente impidieron su demolición³⁴⁰.

³⁴⁰ PABLO, *Tierra*, p. 51. Véase también GRANJA, José Luis, *Nacionalismo y Segunda República en el País Vasco*, Siglo XXI, Madrid, 2008, pp. 337-338.

El documental realiza tres descripciones físicas de Bilbao. En un momento la califica como “la villa del hierro y del agua”, una definición clásica de la capital vizcaína. Después, con imágenes de varios aviones que surcan el cielo durante el desfile, se habla de sus “piruetas en el cielo plomizo tan característico de Bilbao”. Y más adelante se afirma que “la niebla se cierne sobre la ría, en un típico día de Bilbao”. Esta es la primera vez que se hacen referencias explícitas en un documental a la típica *atmósfera* de Bilbao. Es decir, a la merecida fama que se ha ganado el cielo de la villa por estar completamente encapotado una buena parte de los días del año, lo que, sumado a los humos de la industria, daba forma a un cielo espeso y gris.

Por otro lado, se hacen constantes alusiones a la adhesión de Bilbao a Franco y al *Nuevo Estado*, particularmente latentes tras el desfile, cuando se agolpa una enorme masa de gente frente al Palacio de la Diputación, desde cuyo balcón principal saluda Franco, mientras el locutor señala: “En movimiento espontáneo, la muchedumbre desborda y saluda con vítores al Caudillo. La masa es tan compacta que ya es imposible uno más. Esperan la palabra del conductor de la nueva España, al que aclaman con delirio: Franco, Franco, Franco. Este es el único que llena a Bilbao de extremo a extremo”. No hace falta decir que se trata de un comentario completamente propagandístico, que deja de lado la pluralidad política que reinaba en Bilbao antes de su conquista y en el que la fuerza política y sociológica de los simpatizantes de la sublevación era minoritaria. Pero, al mismo tiempo, las investigaciones recientes sobre el franquismo en el País Vasco están demostrando la existencia de importantes apoyos sociales al régimen, en los que resulta difícil separar lo entusiasta de la mera acomodación o conveniencia, pues había sin duda muchas *zonas grises*³⁴¹. En este sentido, también en este y otros documentales de la época se mezclan seguramente lo propagandístico con la adhesión de ciertas capas de la sociedad vasca al régimen.

También son interesantes las numerosas referencias al folclore y al deporte tradicional vasco que aparecen en el documental. Una de ellas tiene lugar durante las traineras, modalidad que es calificada como “el más bello de los deportes genuinamente español”. Pero el momento más claro del mensaje que pretendía transmitir en torno al folclore vasco se encuentra en el estadio de San Mames, donde fueron interpretadas una

³⁴¹ Un acercamiento, aplicado al caso alavés, en RIVERA, Antonio y PABLO, Santiago de, *Profetas del pasado. Las derechas en Álava*, Ikusager, Vitoria-Gasteiz, 2014, pp. 483-488. Véase también MOLINA, Fernando, “Lies of Our Fathers: Memory and Politics in the Basque Country Under the Franco Dictatorship, 1936–68”, *Journal of Contemporary History*, nº 49, 2014, pp. 296-319.

serie de danzas vascas, al ritmo de la *Iriyarena* y una *Ezpatadantza* de Guridi, compositor vitoriano cuya música ha sido empleada en un sentido vasquista por diferentes propósitos políticos y culturales, incluyendo el nacionalismo vasco y el regionalismo costumbrista³⁴². Al mismo tiempo, puede verse un cartel enorme que cubría toda la tribuna sur, en el que se puede leer: “FRANCO FRANCO FRANCO”. Con estas imágenes, el filme pretendía separarse la creciente identificación que habían obtenido las danzas vascas con el nacionalismo vasco, y acusar a este de fagocitar las tradiciones vascas, con las que “quisieron hacer bandera los separatistas”. El locutor cita expresamente al fundador de la Falange, Primo de Rivera, para defender la integración del folclore regional en el *Nuevo Estado*: “Observad vuestras danzas y canciones tradicionales, dijo José Antonio”. Se trata de un discurso que enlaza con la recuperación de las tradiciones locales y regionales que a nivel folclórico realizó en la posguerra Coros y Danzas, dependiente de la Sección Femenina del Movimiento³⁴³.



Franco en el segundo aniversario de la liberación de Bilbao. Danzas vascas en San Mamés, Franco en AHV y obreros haciendo el saludo fascista.

El documental finaliza con la visita de Franco a Altos Hornos de Vizcaya, donde es recibido por una gran multitud, mientras es acompañado por su séquito al grito de “Franco Franco Franco”. Allí es recibido por el gobernador civil y el Consejo y la dirección de la factoría, reflejo, como hemos señalado en varias ocasiones, de la estrecha relación de las élites empresariales de las grandes fábricas vizcaínas con el Estado, con el conservadurismo político en general y –a partir de 1936– con el

³⁴² Véase, por ejemplo, dos obras publicadas en contextos cronológicos e ideológicos completamente diferentes: AROZAMENA, Jesús María, *Jesús Guridi (inventario de su vida y de su música)*, Editora Nacional, Madrid, 1967; y SALABERRI, Sabin, *Jesús Guridi (1886-1961)*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2005.

³⁴³ Véase por ejemplo NARVÁEZ, Virtudes, “Tradiciones al son de la Falange: los coros y danzas de la Sección Femenina”, *Ubi Sunt?: Revista de historia*, nº 21, 2007, pp. 81-89; y CASERO, Estrella, “Los coros y danza de la Sección Femenina: teoría y práctica”, *Cairon*, nº 1, 1995, pp. 65-72.

alzamiento en particular³⁴⁴. No obstante, con independencia de su sintonía con el régimen, la visita a altos hornos era un paso obligado para todas las autoridades que visitaban Bilbao a lo largo del siglo XX. Ya hemos señalado las cintas que recogen la visita de Alfonso XIII a la factoría y, aunque no se conservan imágenes cinematográficas de este acontecimiento, también el presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, visitó AHV en 1933³⁴⁵. En cualquier caso, con independencia del carácter propagandístico de la escena –que intenta acercar al *Generalísimo* al mundo obrero, tal y como antes se ha hecho con el folclore vasco–, lo que interesa resaltar aquí es que AHV se había convertido ya en un icono de Bilbao, de su fuerza económica y social, y que por ello estaba presente en casi todas las películas que representaban la villa, fueran estas del tipo que fueran.

Tras su llegada a la fábrica, Franco visita las instalaciones. La locución señala que la factoría “está en plena actividad”, en la línea discursiva según la cual la economía se estaba recuperando, aunque no se habla de los problemas de abastecimiento que estaba teniendo la empresa por culpa de las políticas autárquicas del régimen y de las dificultades de la coyuntura mundial³⁴⁶. El locutor continúa después criticando las políticas llevadas a cabo por las izquierdas. Según el filme, estas, a través de las huelgas, paralizaron la fábrica en muchas ocasiones, pero ahora –añade, en un tono paternalista– el trabajador ya no debe *temer* a las huelgas³⁴⁷. En estas coordenadas discursivas se sitúa el discurso que Franco realiza ante 10.000 obreros al final del filme, a los que, en un intento por eliminar las diferencias de los tiempos bélicos, les dice que son hombres de buena voluntad, pero que fueron “engañados” por intereses espurios y que al final lo único que lograron fue, mediante las huelgas, perjudicarse a sí mismos. El discurso de Franco concluye: “Obreros bilbaínos, pedazo del trabajo de España, gritad conmigo: ¡Arriba España!”, tras lo cual se ven varios obreros realizando el saludo fascista y finaliza el documental al ritmo del *Oriamendi*, que abría el mismo. En un

³⁴⁴ LORENZO ESPINOSA, José María, *Dictadura y dividendo: el discreto negocio de la burguesía vasca, 1937-1950*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989, pp. 89-108.

³⁴⁵ ABC, 11-V-1933. El presidente de la República fue recibido por Juan Tomás Gandarias, Fernando de Ybarra, Víctor Chávarri Anduiza, Fernando, Rafael y Manuel Zubiría, etc. En la misma línea, hay que recordar la visita del lehendakari Carlos Garaikoetxea a AHV, en la que *desapareció* la única copia entonces conservada de *Sinfonía Vasca*.

³⁴⁶ GONZÁLEZ PORTILLA y GARMENDIA, *La posguerra en el País Vasco*, pp. 47-56.

³⁴⁷ El franquismo había declarado ilegal cualquier tipo de huelga, llegando a considerarla un delito de “sedición”. Aunque en la última fase de la dictadura esta legislación se suavizó, nunca se reconoció el derecho a la huelga. RAMOS, Alfredo, “Aproximación histórica al tratamiento de la huelga en la España preconstitucional”, *Saberes*, nº 4, 2009.

(Edición online: http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SABDER09_003.pdf -1/IX/2015-).

momento en que la unificación real entre la Falange y el carlismo pasaba por muchas dificultades, el cierre del filme trata de fusionar ambas culturas políticas, con un símbolo gestual falangista acompañado de una música tradicionalista³⁴⁸.

En el mismo clima posbélico fue realizado *Hierro en Vizcaya* (1940), una producción de el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) El documental fue, junto a *La ganadería en la zona sur* (1940), el segundo y último número de la serie “España en marcha”. Con ella se pretendía resaltar el proceso de reconstrucción material de España en diferentes lugares y sectores económicos. Ambas películas fueron dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia, uno de los cineastas más cercanos al régimen durante los años de la autarquía³⁴⁹. Para la realización de *Hierro en Vizcaya* el DNC solicitó en septiembre de 1940 el apoyo económico de la Diputación de Vizcaya, el Ayuntamiento de Bilbao y la Cámara de Comercio de Bilbao, que le fue concedida en una cuantía de 5.000, 5.000 y 10.000 pesetas respectivamente³⁵⁰. Se trata de unas cantidades bastante altas, sin duda consecuencia de que quien solicitaba la ayuda no era –como hemos visto en iniciativas anteriores, como las de la Exposición de Sevilla– un particular o una empresa, sino un ente oficial del régimen, lo que *animaba* a las instituciones locales a colaborar. La cinta fue estrenada en el Teatro Trueba de Bilbao el 17 de marzo de 1941, con la asistencia de diversos representantes de la industria y el comercio, y se proyectó en el resto de España a lo largo de ese año y el siguiente³⁵¹.

El documental, de 20 minutos de duración, se divide en dos grandes partes. Durante los primeros siete minutos realiza una sucinta introducción geográfica e histórica a Bilbao y Vizcaya, centrándose fundamentalmente en la tradición ferrona del territorio y en el crecimiento demográfico y urbanístico del municipio de Bilbao. Durante casi todo el resto del filme se habla de la moderna industria del hierro, desde su extracción en las minas hasta su conversión en bienes útiles, pasando por su elaboración

³⁴⁸ PABLO, *Tierra*, pp. 48-51. Véase también PEÑALBA, Mercedes, *Entre la boina roja y la camisa azul: la integración del carlismo en Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1936-1942)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2013.

³⁴⁹ HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel, *Estado e información: el NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2003, p. 43; y CASTRO DE PAZ, José Luis, “Querencias y compromisos. Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta”, en CASTRO DE PAZ, José Luis y NIETO FERRANDO, Jorge, *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2011, pp. 61-83 (p. 63).

³⁵⁰ Archivo Municipal de Bilbao-Bilboko Udal Artxibua (AMB-BUA), Libro de Actas 20/IX/1940; y Archivo de la Cámara de Comercio de Bilbao, Libro de Actas 27/IX/1940.

³⁵¹ *La Gaceta del Norte*, 18/III/1941, p. 2; *Hoja del lunes* [Madrid], 31/III/1941, p. 2 y 7/IV/1941, p. 2; *ABC*, 31/III/1941, p. 2, 3/IV/1941, p. 10, 5/IV/1941, p. 2 y 8/IV/1941, p. 10; y *La Vanguardia Española*, 11/VIII/1942, p. 5.

en las factorías siderometalúrgicas. Al final de la primera parte y en la conclusión se hacen sendos comentarios abiertamente propagandísticos sobre el supuesto bloqueo internacional a España y la importancia crucial del hierro vizcaíno en la reconstrucción nacional.

El documental se abre (y se cierra) con música de la zarzuela *El caserío* de Jesús Guridi, hecho que, tal y como analizaremos al final, puede interpretarse como un guiño político a las instituciones locales y provinciales que financiaron su realización. Comienza haciendo una descripción visual y oral del paisaje físico y humano de Vizcaya, al que califica como un territorio verde, repleto de montañas que custodian los blancos caseríos, “nidos de familias laboriosas y profundamente cristianas”. Aquí se dejan de lado por completo los comentarios vertidos en algunos documentales franquistas de la guerra en los que se reprochaba a los católicos nacionalistas vascos haber apoyado a la República. Sin embargo, pese a que el objetivo principal del documental es mostrar la Vizcaya del hierro, industrial y laboriosa, es significativo que comience ensalzando el País Vasco agrario y tradicional. Se trata de un estereotipo no muy diferente del empleado en el cine nacionalista vasco (por ejemplo, en la primera parte de *Guernika*, de Sobrevila), pero que está presente en documentales *apolíticos*, como *Au Pays des basques* o *Sinfonía vasca*.

Sin embargo, Sáenz de Heredia recuerda al espectador la imagen de Bilbao y su ría, al calificar el territorio como “exponente extraordinario de la España moderna”, en consonancia con las imágenes que se verán más adelante. El documental continúa realizando algunas alusiones a la histórica relación de Vizcaya con el trabajo del hierro a través de sus “famosas ferrerías”, existentes desde “edad remota”, a la par que muestra una maqueta mecánica de una ferrería del Museo Arqueológico de Bilbao. Dice de las ferrerías que son el “germen de la potente industria siderúrgica” y que “los altos hornos se alzaron en la rivera del Nervión casi mágicamente, como si no hubiese habido transición entre las viejas ferrerías y esta asombrosa creación de la ingeniería moderna”. Este comentario no se corresponde del todo a la realidad pues, si bien es cierto que las ferrerías forjaron un capital humano y una cultura del hierro muy valiosos para la futura industrialización, los propietarios de las ferrerías no participaron del proceso de industrialización de Vizcaya. Es más, las ferrerías y sus responsables desaparecieron precisamente por culpa de dicho proceso.

La segunda parte de *Hierro en Vizcaya* se centra en los aspectos técnicos del moderno tratamiento del hierro, desde su extracción en las minas, su traslado en tren o vagonetas colgantes a los altos hornos, la conversión del hierro en el “tocho” de acero que dará lugar a “la extraordinaria variedad que logra la actividad vizcaína [...], desde el diminuto clavo y los más sencillos utensilios fabriles o domésticos, hasta las más admirables muestras de la industria pesada. Rieles, ruedas, engranajes, planchas aceradas, vagones, locomotoras y automotores, buques de comercio y de la armada, puentes metálicos, grúas y proyectiles y armas de todas clases”. Un sinfín de derivados del metal que, junto con el título del filme, apuntalan la fuerte asociación que existe entre Bilbao y Vizcaya y la industria del hierro, y que también hemos visto en documentales anteriores.

Además de la potencia industrial vizcaína, con estas imágenes se pretende resaltar la normalidad productiva conseguida poco después del fin del conflicto bélico, aunque no se menciona expresamente ni la guerra ni la reconstrucción. En este caso, el documental refleja un hecho cierto, puesto que la producción de lingote de hierro en el País Vasco alcanzó en 1940 el 98% de lo producido en 1929, antes de comenzar la crisis³⁵². Sin embargo, el documental no menciona la grave situación de desabastecimiento de materias primas del sector, particularmente de carbón, en la que toda la producción proveniente de Inglaterra se sustituyó por el nacional (de Asturias principalmente), que era un carbón de peor calidad, por ser menos eficiente, y entorpecía la marcha de los hornos, lo que hacía encarecer la producción. También se sumaron otros problemas, como la escasez de personal especializado, que se redujo mucho a causa de la guerra, o la dramática escasez de alimentos en los años de posguerra, que hizo disminuir significativamente la productividad de los trabajadores. La perpetuación de esta situación en el tiempo hizo que en los años siguientes se redujera la producción de lingote en AHV³⁵³.

Si bien el documental hace una apelación constante a Vizcaya en general, dentro de la misma solo se menciona a Bilbao como el espacio donde se despliega toda su potencia industrial. Así, aunque la cinta está filmada en diferentes puntos del área metropolitana (como las minas de Somorrostro o la zona industrial de Sestao y Baracaldo), solo se menciona a Bilbao, tomando así de nuevo simbólicamente la parte

³⁵² GONZÁLEZ PORTILLA y GARMENDIA, *La posguerra en el País Vasco*, pp. 47-56.

³⁵³ *Ibidem*.

por el todo. La centralidad de Bilbao se ve reforzada en un mapa histórico del municipio de Bilbao, en el que se muestra de forma animada su crecimiento en diferentes momentos de su historia (años 1300, 1834, 1870, 1900, 1925, 1930 y 1940). De este modo, se quiere destacar visualmente el enorme crecimiento de la villa desde la industrialización. Sin embargo, ese mapa es del municipio de Bilbao, no de la ría, contribuyendo a reforzar la idea, ya asentada, de que ese conglomerado urbano e industrial –cuya fuerza y modernidad se muestra en el filme– era solamente Bilbao.

Pese al carácter paisajístico, instructivo y netamente industrial de buena parte de este documental, no se esconden las intenciones propagandísticas del mismo, articuladas sobre dos grandes pilares: por un lado, resaltar el importante papel jugado por Vizcaya y su industria en España; y, por otro, un discurso victimista en tono beligerante contra el aislamiento internacional de España³⁵⁴. Respecto al primer aspecto, es interesante destacar que, a diferencia de los documentales franquistas que hemos analizado hasta ahora, este es el primero en el que no se hace ninguna mención a la Guerra Civil. Por el contrario, esta se elude para centrarse en una apelación a la unidad nacional en la etapa de autarquía. En este sentido, se resaltan los valores positivos de Vizcaya, así como el histórico y presente papel que juega esta en la construcción de España, dejando a un lado su carácter de provincia *traidora*. Todo ello se enmarca en el discurso de la visión orgánica de la España franquista, según el cual cada territorio es un órgano que cumple un papel en el cuerpo de España. Vizcaya se centraría en este caso en la producción vinculada al hierro, creando una “potente industria siderúrgica”, que es “el cimiento basáltico de la grandeza industrial de España”. Pero igualmente quiere hacerse ver que de esa relación Vizcaya también sale beneficiada, pues “trabajadores de toda España han luchado [en las minas] por el engrandecimiento vizcaíno”. Se destaca así la idea de la integración –en este caso, económica, pero también política e identitaria– de Vizcaya en la historia de España y en el Nuevo Estado que se estaba construyendo. Es interesante destacar el uso del concepto de *lucha* (“han luchado”) que, como veremos enseguida, va en consonancia con el tono combativo de algunas partes del filme. También es la primera vez que un documental cita explícitamente a los inmigrantes que se asentaron en el territorio para trabajar en la industria, que hasta ese momento no habían sido mencionados ni siquiera de forma indirecta.

³⁵⁴ Normalmente, la historiografía habla de “bloqueo internacional” de España a partir de 1946. Sin embargo, el documental, como puede observarse en el fotograma con el mapa que reproducimos, aplica este concepto a la política autárquica de España ya en 1940.



Hierro en Vizcaya. Mineros, AHV y mapa del *cercos* internacional a España.

Obviada la guerra y reafirmada la unidad nacional, este documental también se emplea como medio para hacer una crítica en tono hostil a “los países tradicionalmente enemigos del nuestro, ricos en fuentes de energía y primeras materias, para aumentar su poderío industrial y militar y completar el cerco que constriñe a nuestra patria”. Se trata de un discurso victimista, habitual en la posguerra, que no se corresponde con la realidad pues España siguió comerciando con los países aliados durante la Segunda Guerra Mundial, mientras que el desabastecimiento de la industria española se debía a una mezcla de las políticas autárquicas del régimen y al contexto bélico mundial, que dificultó el tráfico marítimo³⁵⁵. El comentario es acompañado de un mapa del Atlántico Norte, que luego se circunscribe a España, en el que se hace una descripción gráfica de cómo el hierro que sale de Vizcaya a Estados Unidos y Gran Bretaña (mediante líneas de puntos) es devuelto por esos países en forma de bloqueo (mediante líneas negras continuas), si bien el locutor no llega a citar a esos dos países expresamente. Este hecho se vería compensado porque en Vizcaya se creó una “potentísima industria, rival de la extranjera”, una afirmación del todo exagerada dado que, como sabemos, el germen de la industrialización vizcaína se produjo, entre otras cosas, gracias a inversiones y tecnología extranjera y a un fuerte proteccionismo económico, que situó a Vizcaya a la cabeza de la industrialización en España, pero fue incapaz de competir en el extranjero.

Estos mismos argumentos vuelven a aparecer en el último minuto del filme, a modo de conclusión, en el que se produce una rápida sucesión de imágenes de buques, trenes, tanques y aviones, acompañados de la siguiente locución, pronunciada en un tono exaltado, propio de la propaganda bélica:

³⁵⁵ HUALDE AMUNARRIZ, Xabier, *El ‘cerco aliado’. Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia frente a la dictadura franquista (1945-1953)*, tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2011.

Y esta sinfonía en hierro sostenido mayor que acompasa la vida de Bilbao y de Vizcaya lleva a la nueva España la esperanza de un rápido engrandecimiento industrial y militar. El triunfo espléndido de ruedas, émbolos, hélices y alas rompe el cerco que nos constriñe, para poder abrimos plaza en el universo bajo la égida de Franco, como en los siglos dorados y conquistar la grandeza a que tenemos derecho, por el heroísmo, laboriosidad y virtudes de la raza, y para ocupar la principalidad en el mundo que reclama nuestra gloriosa historia. ¡Vizcaya, por Franco y por España!

Este comentario, que revela el propósito último del filme, debe entenderse en el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial. El documental fue realizado a finales de 1940, momento particularmente *dulce* para las potencias del Eje y sus aliados formales e informales (como España) que, tras la conquista de Francia, Holanda y Bélgica en mayo y junio de ese año, vieron la posibilidad de una rápida victoria del Eje sobre el Reino Unido (pese a los reveses en la batalla de Inglaterra y en África). Todo ello ayudó a alimentar los sueños imperiales del franquismo, que esperaban poder llevarse una parte del pastel a costa de las posesiones francesas en África, aspecto que no fue aceptado por Hitler en la reunión que tuvo con Franco en octubre en Hendaya³⁵⁶.

Para finalizar, resulta interesante destacar el hecho de que tanto *Hierro en Vizcaya* como su película hermana *La ganadería en la zona sur* tienen una estructura similar, en la que el tono sosegado del documental sobre la reconstrucción de la producción industrial y ganadera se ve alterado al final con un discurso abiertamente político, en tono exaltado. En el caso de *La ganadería en la zona sur* se habla aquí del “resurgir en el Nuevo Estado nacional-sindicalista”, seguido del himno falangista del *Cara al sol*. Este final contrasta con el de *Hierro en Vizcaya*, en el que en ningún momento hay referencias falangistas, que son sustituidas por el vasquismo, a través de *El caserío* de Guridi (que también abría el documental). Quizás el hecho de que el falangismo fuese minoritario en el País Vasco y que la película fuera financiada en parte por la Diputación, el Ayuntamiento de Bilbao y la Cámara de Comercio tuvo que ver en esa decisión, que en principio parece poco coherente con el carácter falangista del DNC y del propio Sáenz de Heredia. Pero posiblemente, de este modo se buscaba un cierto consenso entre las diversas fuerzas del régimen, tratando de no reabrir la herida creada por la supresión del Concierto Económico de Vizcaya y de integrar ese sentimiento

³⁵⁶ Un buen estado de la cuestión, entre la mucha bibliografía existente, en EGIDO, Ángeles, “Franco y la Segunda Guerra Mundial. Una neutralidad comprometida”, *Ayer*, nº 57, 2005, pp. 103-124.

regionalista *sano*, permitido por la dictadura, en la identidad nacional española, fuertemente centralista, que se estaba promoviendo desde arriba³⁵⁷.

5.3. Documentales paisajísticos y publicitarios

Además de las películas propagandísticas mencionadas en el anterior epígrafe, durante la posguerra (entre 1939 y 1947) se realizaron tan solo otros cinco documentales que encajen con nuestro objeto de estudio. Cada uno de ellos fue realizado con un propósito diferente. Se trata de un número relativamente reducido de producciones, aunque es mucho más sorprendente que en el período siguiente (desde 1948 hasta 1960), no hemos localizado la existencia de ningún documental que abarque nuestro objeto de estudio (aunque sí de ficción). Y pese a que se hicieron varios documentales en Vasconia, ninguno de ellos pretende ofrecer una visión global de este espacio y además tratan sobre temas o lugares muy alejados de nuestro campo de estudio. No cabe duda de que las estrecheces económicas del sector cinematográfico durante el primer franquismo redujeron drásticamente el número de producciones realizadas en toda España. Sin embargo, no deja de ser extraño el absoluto vacío de producciones durante la década de los cincuenta para un espacio de la importancia de la metrópoli de Bilbao.

Similar tendencia observamos si analizamos las solicitudes de rodaje de películas que no llegaron a realizarse. Para el período 1939-1947 nos consta que hubo cinco solicitudes para rodar en la metrópoli de Bilbao o los alrededores, cuatro de ellas, sorprendentemente, pretendían ofrecer una imagen global de Bilbao³⁵⁸. Sin embargo entre 1948-1960 volvemos a toparnos con un vacío absoluto de solicitudes, a excepción

³⁵⁷ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. y HUMBACH, Maichen, “Hijacked Heimats: National Appropriations of Local and Regional Identities in Germany and Spain, 1930-1945”, *European Review of History*, Vol. 15, nº 3, 2008, pp. 295-316; y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (ed.), “La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)”, *Ayer*, nº 64, 2006.

³⁵⁸ Estos son los títulos de los documentales que pretendieron realizarse, en los que incluimos su año de solicitud, su pretendido director y el propósito para el que iba dirigida: “Bilbao” (1941, Miguel Mezquíriz), cfr. AGA, 36/04659; “Playas del Norte de España” (1941, Arturo Ruíz Castillo) cfr. AGA, 36/04544; “Bilbao” (1941, Vicente Zaragoza Fernández) el nº 5 de la serie “Postales de España”, cfr. 36/04550; “Bilbao orgullo de España” (1946, Agustín F. Sain) a iniciativa del Gobierno Civil de Bilbao, cfr. AGA/04687; “Así es Bilbao” (1947, Agustín Fanárraga), posiblemente para alguna institución pública, cfr. AGA, 36/04695. Varias fuentes bibliográficas indican que la película “Playas del Norte de España” fue realizada, pero no tenemos constancia de ello: cfr. UNSAIN, *El cine y los vascos*, p. 349; y RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 193.

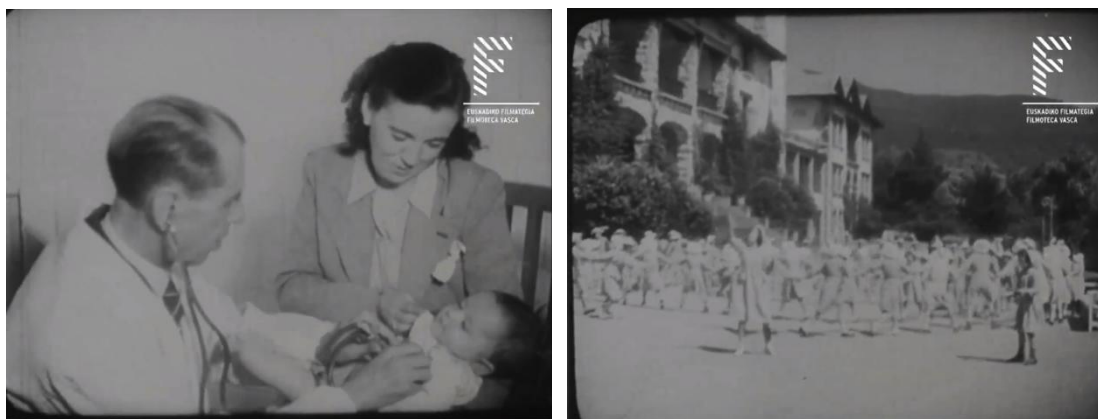
de la petición de rodaje de “Obras del Instituto Nacional de la Vivienda en el Norte” en 1951, que debía abarcar todo el norte de España y en la que solo debería aparecer el barrio de Deusto de forma puntual³⁵⁹.

Volviendo de momento a los demás documentales de la inmediata posguerra, el primero de ellos fue *Costa vasca* (1940), dirigido por el antiguo periodista y cineasta bilbaíno de vanguardia Sabino A. Micón y producido por CIFESA. Por desgracia, la película no se conserva y desconocemos absolutamente todo sobre su contenido y las circunstancias que motivaron su realización, aunque sí sabemos que fue proyectada en marzo y noviembre de ese año en Barcelona y Madrid respectivamente³⁶⁰. Cuatro años más tarde se realizó el film publicitario *Entidades benéficas españolas. Caja de Ahorros Municipal y Monte de Piedad de Bilbao* (1944), que fue patrocinado por la institución homónima producida por Azkona Films³⁶¹. Existían dudas sobre su autoría, pues en los títulos de crédito únicamente pone “dirección Azcona”, sin detallarse más, por lo que se pensaba que la había realizado Mauro Azcona (pese a que era sabido que vivió exiliado hasta su muerte en Rusia). Ahora, gracias al expediente de censura, sabemos que la dirigió Enrique Azcona, el más desapercibido de los hermanos Azcona, pues prácticamente no se ha dicho nada de él. De hecho, de su actividad cinematográfica solo sabemos que participó preparando los decorados de *El mayorazgo de Basterreche* (1928) junto con su hermano Víctor. Al igual que el documental *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao* (1925) dirigido por su hermano Mauro, el de 1944 se centra exclusivamente en la labor social de la Caja en Vizcaya, aunque destaca que es una de las más de “80 instituciones de esa clase existentes en España”, cuyas actividades “por moverse sin estruendo, apenas son conocidas aún entre nosotros, a pesar de no ser necesario ir muy lejos para descubrirlas y asomarse a sus organizaciones ejemplares”.

³⁵⁹ AGA, 36/04726.

³⁶⁰ *Hoja del lunes* [Barcelona], 11/III/1940, p. 7; y *ABC*, 3/XI/1940, p. 4.

³⁶¹ Pese al contexto de la posguerra, Azkona aparece escrito en grafía vasca, con “k”.



Entidades benéficas españolas. Caja de Ahorros Municipal y Monte de Piedad de Bilbao. Gota de leche y niñas en la Colonia de Pedernales.

Con imágenes de la sede central de la Caja en Bilbao, junto a la iglesia de San Antón, el documental afirma que la institución tuvo su origen en el propósito de combatir la usura mediante concesión de “préstamos a muy bajo tipo de interés”. Tras señalar que, “en la actualidad ha sabido adaptar su asistencia social a las nuevas exigencias de nuestra época”, pasa a mostrar cuatro de sus iniciativas benéficas, dos de las cuales ya fueron mencionadas en el documental de 1925. En primer lugar, el Montepío de la Mujer que Trabaja, donde dice que se ha logrado reducir el coeficiente de mortandad infantil “a un mínimo no aventajado por ningún país de Europa”, afirmación falsa, aunque sí que es cierto que se hicieron notables esfuerzos en este campo a lo largo de la dictadura, hasta reducir la mortalidad infantil a mínimos históricos. A continuación, se muestra la residencia de estudiantes femenina Villa de Bilbao, situada en Deusto, destinada a “estudiantes aplicadas”. Al igual que hiciera en 1925, Azcona se centra después en la colonia para niños de Pedernales, que constituye “desde hace ya tiempo motivo de legítimo orgullo”. En esta parte del filme se resalta el ambiente ideal en el que viven los acogidos y los excelentes resultados terapéuticos obtenidos, comentario que va acompañado de imágenes de calidad, que ratifican visualmente las afirmaciones del locutor. Como novedad, destaca que se trata de una colonia permanente y que para los nublosos meses de invierno se ha instalado una sala de rayos ultravioleta con una playa artificial. Por último, el filme muestra la Casa para Niños en Bermeo, destinada a hijos de los obreros cuando estos están en el trabajo. En la única copia conservada, una vez llegado este punto, en el minuto seis, segundo 54, el documental se corta bruscamente y aparecen las letras “FIN”.

Gracias al guión técnico conservado en el AGA³⁶² sabemos que este corte brusco se debe a que falta la parte final del documental, que debía durar un minuto o dos más como mucho, en el que se mostraban las actividades de la Casa para Niños de Bermeo, así como una conclusión final, en la que se hacía un balance de la actividad benéfica de la Caja, concluyendo con el lema: “El ahorro no es sólo riqueza para el hombre; es paz del espíritu, disciplina de la voluntad y prosperidad de la Patria”. Esta última alusión muy posiblemente estaba destinada a agradar a la censura previa de guiones y contrasta con el documental de 1925, en el que no se hacía ningún comentario a ninguna institución o comunidad abstracta superior a la propia Caja. De este modo, aún tratándose de un documental publicitario de una institución, que podía haber sido filmado en cualquier período, esta última frase y el ambiente general de reconstrucción y desarrollo, en medio de la difícil posguerra, hacen que su producción no pueda separarse del momento histórico en que se filmó, y del régimen entonces vigente.

El mismo año, el NO-DO produjo su primer documental sobre Vizcaya: *Desde Bermeo a El Abra* (1944), que fue proyectado por toda España en 1945³⁶³. Fue dirigido por el navarro Joaquín Hualde, que durante el resto del franquismo siguió realizando varios documentales para NO-DO, varios de ellos sobre el País Vasco y Navarra³⁶⁴. Se trata de un documental meramente paisajístico en el que, tomando como eje los puertos pesqueros de Bermeo y Santurce, habla del mundo pesquero en este rincón del país, desde los preparativos a la distribución y consumo del pescado, pasando por la pesca propiamente dicha.

Durante algo más de la mitad de sus 11 minutos de duración, el filme se centra en la actividad portuaria de Bermeo, del que se dice que posiblemente sea el “prototipo de puerto vascongado”: aquí se puede observar la preparación de los aparejos para la pesca en el puerto y la propia actividad pesquera de la sardina. La segunda parte del documental se desarrolla en Santurce, “a cuyos muelles afluye gran parte del tráfico pesquero vizcaíno”. Una vez aquí, se refleja el proceso de descarga de las sardinas, una taberna de la localidad donde varios comensales comen con las manos las sardinas,

³⁶² AGA, 36/04671.

³⁶³ ABC, 18/IX/1945, p. 16; y *La Vanguardia Española* 25-V-1947, p. 10 y 30-V-1947, p. 5.

³⁶⁴ *En la Ribera Navarra, Escenas de Caza, Fronteras y pelotaris, Temple navarro* (1950), *Tiempos navideños* (1952) o *Las Nieves del Pirineo* (1959). También participó en la fotografía de otros documentales sobre Bilbao que veremos más adelante, como *Nuevos horizontes para Vizcaya* (1975), *Reportaje a Unamuno* (1959), *El País Vasco* (1966), *Gastronomía* (1967) y *El País Vasco de Pio Baroja* (1967).

acompañadas con un chacolí, y –como una de las escenas más pintorescas del film– se muestran imágenes de las sardineras distribuyendo la mercancía, que llevan sobre sus cabezas en unos característicos cestos anchos de mimbre (banastas), mientras cantan *Desde Santurce a Bilbao*, una canción popular sobre las sardineras de Santurce. En el último medio minuto de la película, como si de un añadido artificial se tratara, se interrumpe bruscamente el pintoresquismo y el paisajismo omnipresentes hasta ese momento, mostrando en una rápida sucesión varios planos propiamente urbanos e industriales de Bilbao (Ayuntamiento, grúas portuarias, una siderurgia y movimiento de personas y tranvías en las calles), en los que se quiere resaltar su dinamismo, acompañados de la siguiente locución:

Por fin en Bilbao, junto al Abra, remansado para copiar la fina arquitectura de la Iglesia y puente de San Antón, termina la breve glosa de uno de los múltiples aspectos de la vida de esta provincia vascongada, que con el ritmo constante y tenaz de su variada industria, significa una importante contribución al desarrollo y engrandecimiento económico de España.

Desde Bermeo a El Abra es un típico documental turístico-paisajístico de los primeros años del NO-DO en los que, como señala Álvaro Matud, no existe la preocupación de mostrar “la realidad de la vida de esos lugares, sino por la percepción que tiene el público de lo que debería ser allí la vida”³⁶⁵. De aquí el costumbrismo y los lugares comunes con el que tratan los territorios mostrados: Bermeo, famoso por su puerto pesquero; Santurce, con sus conocidas sardineras que se dirigen a Bilbao a pie para vender la mercancía, acompañadas del popular *Desde Santurce a Bilbao*; y Bilbao y su *hinterland* que, con su industria, son la punta de lanza del “desarrollo y engrandecimiento económico de España”. Si bien la imagen que se proyecta de Bilbao, Bermeo y Vizcaya en general ya la hemos visto en documentales anteriores, este filme presenta al menos la novedad de mostrar, si bien de forma pintoresquista, a Santurce como un puerto eminentemente pesquero y a las sardineras que han formado parte destacada del paisaje humano del municipio portuario.

Sin embargo, hay que destacar que la pesada práctica de las sardineras, que debían dirigirse a Bilbao a pie para vender la mercancía y que es recreada con tanto

³⁶⁵ MATUD, Álvaro, “La modalidad de representación de los documentales de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1953)”, en *Congreso Internacional Fundación AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y de febrero de 2008*, Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Santiago de Compostela, 2008. (Online: <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/266.pdf>).

pintoresquismo en el filme, fue abandonada en 1888, año en el que se construyó el ferrocarril Bilbao-Portugalete³⁶⁶. Se trata por tanto de mostrar ese tipismo que los espectadores esperaban ver, aunque ya no correspondiera con la realidad, pudiéndose hablar en esta parte del filme de una técnica de *documental reconstruido*. Además, esta película incorpora otra novedad, y es que al eje de la ría de Bilbao, que hemos visto en otros documentales, se suma el eje costero Bermeo-Santurce, muy diferente del primero, urbano, portuario, comercial e industrial, mientras que este es portuario y pesquero.

Pero, de nuevo según Matud, en los documentales NO-DO del período “no es infrecuente que, en el conjunto de un enfoque meramente descriptivo se introduzcan en el texto algunos mensajes propagandísticos”³⁶⁷. Tal y como hemos estudiado, este hecho también se puede comprobar en *Hierro en Vizcaya*, realizado por el DNC, precedente inmediato del NO-DO, aunque con un tono todavía marcadamente belicista. En este sentido, la finalidad propagandística más importante de *Desde Bermeo a El Abra* consiste, al igual que en *Hierro en Vizcaya*, en ofrecer una imagen de completa normalidad en la vida de este rincón de España. Normalidad en el trabajo y en la vida cotidiana, donde reina la armonía y abunda la comida, donde no hay ningún atisbo de las estrecheces alimenticias que sufría la población en España por culpa del racionamiento.

Un año más tarde el Ministerio del Aire realizó *Un aeropuerto en Bilbao* (1945), dirigido por Leopoldo Alonso. Se rodó muy posiblemente en el invierno de 1944-1945 y fue estrenado en Bilbao el 22 de abril de 1945, pasando después a proyectarse en el resto de España³⁶⁸. Desafortunadamente no hemos localizado ninguna copia de esta película, de la que sabemos que tenía 300 metros (10 minutos aproximadamente) y solo hemos podido acercarnos a su contenido por medio de un breve comentario en prensa y de esta sinopsis localizada en el expediente de censura y que reproducimos en su integridad: “Hacer ver la diferencia del viaje a Bilbao del Aeropuerto con los demás medios de transporte. Descripción de Bilbao industrial y estado de las obras del Aeropuerto que se está construyendo en Sondica (Bilbao)”³⁶⁹. Tal y como indica *La Gaceta del Norte*, se quería resaltar principalmente que el nuevo aeropuerto situaría a

³⁶⁶ VILLA, Imanol, *Bilbao. Crónicas de una ciudad inmortal. Historias dentro de la historia*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 2007, p. 252.

³⁶⁷ MATUD, “La modalidad de representación de los documentales de NO-DO”.

³⁶⁸ *La Gaceta del Norte*, 22-IV-1945, p. 5; *La Vanguardia Española*, 7-VI-1945, p. 8; *Hoja del Lunes* [Madrid], 22-X-1945, p. 5; y *ABC*, 25-10-1945, p. 26.

³⁶⁹ AGA, 36/03229.

Bilbao a tan solo 60 minutos de Madrid³⁷⁰. Así, una vez más, el cine, como ya lo hizo con *Puerto de Bilbao* (1925), vuelve a centrarse en una gran infraestructura, como el aeropuerto de Sondica, inaugurado en 1948, que con el tiempo pasaría a convertirse en estratégica para el desarrollo económico de Bilbao y Vizcaya.

El propio título de la película y la sinopsis vuelven a apuntalar, por un lado, el carácter industrial de Bilbao y, por otro, el predominio de la capital vizcaína sobre su entorno, al enmarcar dentro de Bilbao a Sondica, municipio del valle de Asúa, separado de Bilbao por el monte Archanda. No obstante, es cierto que Sondica pocos meses después pasó a estar integrado dentro de la Corporación Administrativa del Gran Bilbao e incluso estuvo anexionado a Bilbao durante un tiempo a partir de 1966. Además, es el primer documental que se acerca a rodar expresamente en el valle de Asúa, un territorio en el que, a medida que iban copándose los cada vez más escasos terrenos libres en la cuenca del Nervión, fue creciendo la ocupación habitacional e industrial, aunque aún a día de hoy siguen existiendo muchas zonas de cultivo. Así, esta zona, por su carácter marcadamente rural (pese a algunos núcleos de población e industrias) y por no incorporar elementos visualmente atractivos que pudieran ser empleados como representativos de la conglomeración urbana, como la ría de Bilbao, va a quedar relegada a un plano absolutamente marginal en las pantallas, antes y después de este filme. En cualquier caso, *Un aeropuerto en Bilbao* no puede separarse del cine documental propagandístico propio de la posguerra ni tampoco de la identificación del Bilbao cinematográfico con la modernidad y el progreso, vinculadas en este caso a la aviación.

Poco después, el propio Gobierno Civil de Vizcaya promovió la realización de *Gallarta* (1947). Pese a su título, no trata sobre el barrio minero del mismo nombre, sino sobre el Preventorio Infantil “José Antonio Primo de Rivera” allí enclavado, perteneciente a la Sección Femenina de la Falange³⁷¹. Este documental tampoco se conserva, aunque gracias al expediente de censura sabemos que tenía 300 metros de longitud y fue dirigido por Santos Núñez Gómez. Además, en dicho expediente se halla

³⁷⁰ *La Gaceta del Norte*, 22-IV-1945, p. 5.

³⁷¹ Sobre la historia del Preventorio véase GARCÍA LUCIO, José M., *Aquel viejo Gallarta*, Centro Trueba Zentroa, Muskiz, 2014, pp. 138-153.

el guión técnico con el título provisional de “Así se llega”, que es la única fuente que tenemos para conocer su contenido aproximado³⁷².

Según este guión, la película comienza mostrando imágenes de la zona minera y diciendo que “en todo el mundo se conocen hoy la llamada zona minera de Vizcaya. Enclavada en el corazón de las Encartaciones”, cuyo hierro “ha llegado a los más apartados rincones y civilizaciones del globo. Y con él, se fue también un poco de la historia de las actividades, de la energía y de la vida de esta región consagrada desde hace más de un siglo al trabajo duro, intenso agotador”. Todo ello acompañado de una música que “acentúa el vigor y la fuerza del ambiente”. La música y el paisaje cambian, para mostrar un “remanso de paz, de amor, de sana alegría”, que es el Preventorio de Gallarta. Sus instalaciones son mostradas a través de una niña, que pasa de tener recelos sobre el Preventorio antes de entrar en él a no querer abandonarlo al final del documental, debido a lo acogedor del lugar. Se quiere mostrar que el Preventorio, al que acuden “niñas españolas”, goza con unas instalaciones envidiables (dormitorios, numerosas duchas, comida abundante, capilla y aulas) y en él realizan actividades al aire libre, como gimnasia o excursiones. Se resalta de la niña su disciplina y buenas aptitudes en el rezo, en consonancia con los valores que pretendían transmitir en la institución falangista, que queda en evidencia al final del filme, que se cierra con el *Cara al sol*.

Dejando a un lado el paternalismo que –de acuerdo con este guión– planea sobre todo el filme y las actividades desarrolladas en la citada institución, cabe destacar que se trata del primer documental que está rodado exclusivamente en la zona minera y también el primero que no diluye esta comarca en Bilbao o el Gran Bilbao, a los que no se menciona, pues solo se indica que ese territorio está en Vizcaya. También es el primer documental que habla expresamente de la dureza del trabajo en las minas, aunque sin llegar en ningún momento a describir la verdadera crudeza de las condiciones de vida de esa comarca, que desde la industrialización tenía los índices de mortalidad más altos de Vizcaya, no solo por los accidentes laborales, tan abundantes en la minería, sino también por las enfermedades provocadas por las pésimas condiciones

³⁷² AGA, 46/04683. Hemos tratado de buscar información sobre las gestiones realizadas por el Gobierno Civil en la realización de este filme en el Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, pero no hemos encontrado nada, pues la mayor parte de la documentación del Gobierno Civil de los años cuarenta no ha llegado a nuestros días.

de vida y la malnutrición³⁷³. Aparentemente, *Gallarta* se limita a asociar el rigor de las condiciones de vida de los obreros exclusivamente a la dureza intrínseca del trabajo en las minas, obviando la situación de explotación laboral, ligada a una determinada estructura social, económica y política, aunque estas hubieran cambiado desde finales del siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX.

Esta visión tiene que ver posiblemente con la retórica “obrerista” de Falange³⁷⁴, pero ante todo pretende servir de justificación del resto del documental, en el que se muestra la labor llevada a cabo por la Sección Femenina en pro de las niñas tuberculosas en la zona minera, con el apoyo del Gobierno Civil, al que no se menciona. En este sentido, el comentario inicial, según el cual las minas vizcaínas se han hecho famosas en todo el orbe, más que pretender ser un fiel reflejo de la realidad (pues su hierro fue comercializado fundamentalmente en Europa en general y Gran Bretaña en particular), va en la línea de resaltar el esfuerzo titánico que el hombre ha desarrollado en ese espacio, que ahora cuenta con la asistencia del Preventorio: un centro promovido directamente por el Movimiento y que, al estar centrado en la población infantil, permite elaborar un documental propagandístico pero posiblemente más emotivo que discursivo, como sucede siempre que los niños –y en especial los niños enfermos, refugiados, etc.– pasan a ocupar un papel central en el cine³⁷⁵.

³⁷³ GONZÁLEZ PORTILLA, *Los orígenes de una metrópoli. Vol. II*, pp. 58-83.

³⁷⁴ Véase por ejemplo RODRÍGUEZ, José Luis, “El mensaje obrerista de Falange durante la guerra”, en GÓMEZ OLIVER, Miguel y RUIZ-MANJÓN, Octavio, *Los nuevos historiadores ante la Guerra Civil española*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1990, Vol. 1, 1990, pp. 405-418; y ZAFRILLA, Ricardo, *Universidades laborales, un proyecto educativo falangista para el mundo obrero (1955-1978): aproximación histórica*, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 1998.

³⁷⁵ Recuérdese la importancia dada a los refugios para niños exiliados en *Guernika* (1937) y *Elai-Alai* (1938), así como a la colonia de Pedernales en *Entidades benéficas españolas. Caja de Ahorros Municipal y Monte de Piedad de Bilbao* (1944).

CAPÍTULO VI

MIRADAS INDEPENDIENTES AL BILBAO DEL DESARROLLISMO: DEL TÓPICO A LA SUTIL CRÍTICA SOCIAL (1959-1975)

6.1. Crecimiento económico y apertura en los años del desarrollismo

Casi todos los historiadores que han abordado la periodización de la dictadura de Franco están de acuerdo en que 1959 es un año clave, en el que comienza el denominado “segundo franquismo” o el “franquismo desarrollista”, en el que fue abandonada la autarquía, dando paso a un fuerte desarrollo económico³⁷⁶. En el País Vasco fue también una etapa de cambios importantes (sociales, culturales, pero también políticos, debido por ejemplo a la aparición de ETA), y lo mismo sucede en el propio cine, en España, en el País Vasco y en Bilbao. De hecho, se produce una auténtica explosión de documentales realizados en el Gran Bilbao y el País Vasco, siendo con mucha diferencia el período del que más documentales tenemos sobre nuestro objeto de estudio. En efecto, en esta época fueron realizadas tantas películas –algunas bastante largas, complejas y polémicas–, que nos hemos visto obligados a subdividir el segundo franquismo en dos partes: por un lado las películas independientes –que analizamos en este capítulo– y por otro las películas industriales o promocionales, que estudiaremos en el siguiente.

El modelo económico de la autarquía tocó fondo a finales de los años cincuenta, debido al déficit en la balanza de pagos, que estaba haciendo que España se quedara sin divisas para importar mercancías estratégicas, como el petróleo. Fue así como en 1957 Franco creó un Gobierno que incluía varios ministros tecnócratas o desarrollistas. Entre sus principales medidas destaca el Plan de Estabilización de 1959, con el que entre otras cosas se liberalizó la economía y se devaluó la peseta para favorecer las exportaciones, sin perjuicio de una política continuista en la protección económica de ciertos sectores. Asimismo, se fomentaron las inversiones extranjeras y se produjo un proceso acelerado

³⁷⁶ Cfr. THOMPSON, Nigel (ed.), *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Siglo XXI, Madrid, 2009.

de industrialización de España, hasta ese momento mayoritariamente rural, aunque donde más peso adquirió fue en las zonas tradicionalmente fabriles: País Vasco, Cataluña y Madrid. Ayudada también por el auge del turismo (que contribuyó a cambiar hábitos de vida y mentalidades), la economía española creció a un ritmo sin precedentes en su historia, un 7% de media al año durante esa década, siendo calificado por algunos como “el milagro español”. Ello permitió aumentar considerablemente el consumo y el nivel de vida medio de los españoles.

La bonanza económica y la progresiva consolidación política del régimen en el interior y el exterior, iniciados en la década anterior, hicieron que la oposición tradicional al franquismo perdiera peso. Favorecido por este contexto, el régimen relajó la represión y comenzó una tímida apertura en el ámbito cultural, no así en el político. Producto de ello fue la promulgación de la Ley de Prensa de 1966, según la cual se eliminaba la censura previa y se permitía la libre designación de directores de periódicos, sin que ello significara auténtica libertad de prensa, pues seguía existiendo el control posterior a la publicación. Estos resquicios de libertad, sumados a la incapacidad de la oposición tradicional al franquismo, favorecieron que comenzaran a surgir nuevos movimientos antifranquistas desde la izquierda (representados particularmente por las Comisiones Obreras) y desde los nacionalismos periféricos catalán y vasco (destacando el nacimiento de Euskadi Ta Askatasuna, ETA) que, aunque estaban todavía en fase de germinación, adquirirían un enorme protagonismo en los años finales de la dictadura.

En el País Vasco se produjo la que se ha llamado segunda industrialización. No solo se expandió el ya de por sí importante aparato productivo de Vizcaya y Guipúzcoa, sino que al fin se industrializaron Álava y Navarra, hasta entonces eminentemente rurales. El País Vasco fue uno de los territorios más beneficiados económicamente por la nueva coyuntura: su PIB total y per cápita crecieron por encima de la media española, si bien estas cifras ocultaron hasta la crisis de 1975 la verdadera obsolescencia de algunas actividades de carácter de oligopolio³⁷⁷. Sin embargo, al mismo tiempo, el vasco fue el territorio del Estado donde los nuevos movimientos de contestación al régimen adquirieron mayor fuerza y protagonismo. Por un lado, en 1959 surgió ETA, un movimiento nacionalista renovador, que acusaba al PNV de acomodo e inoperancia

³⁷⁷ CATALAN, Jordi, “La madurez de una economía industrial, 1936-1999”, en GRANJA y PABLO, *Historia del País Vasco*, pp. 197-223 (pp. 205-210); y GARCÍA CRESPO, Milagros et al., *La Economía vasca durante el franquismo: crecimiento y crisis de la economía vasca, 1936-1980*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1981.

frente a la dictadura. ETA renegó del clericalismo y del racismo de Sabino Arana, para pasar a tomar al euskera como elemento definidor de la identidad vasca y, más tarde, a incorporar un discurso socialista y/o revolucionario. Tras una primera fase moderada, siguiendo la línea de determinados movimientos de liberación nacional y social del Tercer Mundo, pasó a la acción violenta, cometiendo en 1968 sus primeros asesinatos. A partir de este momento, ETA adquirió un enorme protagonismo simbólico en la lucha frente a la dictadura³⁷⁸.

Esto fue acompañado de un resurgir cultural vasquista, muy vinculado al nacionalismo vasco, con la creación de las *ikastolas*, la inserción de nacionalistas en grupos deportivos y folklóricos, la creación de movimientos musicales como *Ez dok amairu*, etc. Tal y como veremos, este proceso también se vio representado en el cine. Las izquierdas también se organizaron en el País Vasco, particularmente mediante la acción de los sindicatos clandestinos (en especial, Comisiones Obreras) y la realización de huelgas. A partir de 1962 estas se hicieron frecuentes en Vizcaya, siendo tan virulentas que el franquismo decretó el estado de excepción en la provincia en el mes de abril. A partir de la famosa “Huelga de Bandas” de 1967 estas huelgas comenzaron a adquirir también un carácter político antifranquista³⁷⁹.

Si los primeros años sesenta fueron relativamente *dulces* para el franquismo, a partir de 1968 se le abrieron al régimen diversos frentes. El inicio de los atentados mortales por parte de ETA llevó a una dinámica de acción-represión-acción. La represión fue tan indiscriminada que hizo que ETA ganara apoyo popular dentro y fuera de España y el régimen fue cada vez criticado. Las huelgas se hicieron particularmente intensas, siendo reprimidas con similar dureza. Pero el régimen también comenzó a ser cuestionado desde dentro, tal y como sucedió por parte de algunos sectores de la Iglesia y del carlismo, a los que se sumaron ciertos grupos aperturistas del franquismo. Este complicado período finalizó con la muerte del dictador en 1975, tras lo cual comenzó el

³⁷⁸ JAUREGUI, Gurutz, *Ideología y estrategia política de ETA: análisis de su evolución entre 1959 y 1968*, Siglo XXI, Madrid, 1981.

³⁷⁹ PABLO, Santiago de, “La dictadura franquista y el exilio”, pp. 89-115; y PÉREZ, José Antonio, *Los años del acero. La transformación del mundo laboral en el área industrial de Bilbao (1958-1977). Trabajadores, convenios y conflictos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

aún más complejo proceso de transición a la democracia, del que nos ocuparemos más adelante³⁸⁰.

En el Gran Bilbao se produjo un espectacular crecimiento de la actividad económica y de la población, que pasó de los 536.000 habitantes en 1960 a los 846.000 en 1975. La oferta de empleo en Bilbao era enorme, lo que atrajo a una ingente cantidad de inmigrantes del campo, principalmente de Castilla la Vieja, León y Extremadura, que se incorporaban rápidamente al mercado laboral. Tal crecimiento ejerció una fuerte presión sobre el uso del suelo en la cuenca del Nervión, lo que provocó que la ciudad creciese vertical y horizontalmente con gran rapidez y sin apenas planificación: se construyeron importantes barriadas en las faldas de los montes, muchas veces sin organización urbanística alguna y escasez de servicios municipales; y la aglomeración urbana afianzó su expansión hacia el norte (valle de Asúa) y el sur (Basauri, Echévarri y Galdácano). Pero sin duda el aspecto más dramático fue la aparición de un cinturón de chabolas en los montes que rodean Bilbao, donde se asentaban inmigrantes que trabajaban en las fábricas y en la ciudad pero cuyos escasos ingresos les impedía vivir en ella. La realidad del crecimiento urbano desbordó todas las previsiones de las diversas instituciones públicas (particularmente el Plan de Ordenación Comarcal de 1943), que actuaron la mayor parte de las veces de forma tardía, parcial e ineficaz ante estos problemas. Una de estas soluciones fue la construcción entre 1960 y 1961 del polígono urbano Ocharcoaga, en el que se realojó a la mayor parte de los chabolistas de la villa, hecho recogido en el documental *Ocharcoaga* (1961), como veremos.

A los problemas de hacinación urbana, en los que además no había solución de continuidad entre las fábricas y las viviendas, se sumaba la contaminación extrema del aire, el suelo y la ría en el Gran Bilbao, debido a las escasas normativas vigentes en materia medioambiental. La ría pasó a adquirir un color amarillento y desprendía un olor apestoso. El cielo estaba casi constantemente cubierto por una espesa capa de humo de las fábricas, barcos y vehículos, que ennegreció las fachadas de todos los edificios. Si bien estos problemas ya existían con anterioridad, adquirieron a partir de ese momento un carácter verdaderamente dramático. Todo ello por no hablar de los enormes problemas del tráfico ocasionados a raíz de la revolución automovilística de los años sesenta, responsable de la desaparición del tranvía, que obligó a realizar nuevos accesos

³⁸⁰ *Ibidem*. Véase también VILLA, Imanol, *Historia del País Vasco durante el franquismo*, Sílex, Madrid, 2009.

a Bilbao a principios de los años setenta, haciendo pasar algunos tramos de autopistas por zonas ya urbanizadas³⁸¹. Dada la penosa situación de los barrios periféricos, comenzaron a organizarse en muchos de ellos diversas asociaciones de familias con el fin de defender los intereses de los respectivos barrios, de las que la primera de toda España fue la de Recaldeberri que constituyó un auténtico símbolo de la lucha vecinal contra las políticas urbanísticas³⁸².

El cine español también experimentó importantes cambios industriales, artísticos y en la exhibición en estos años, gracias a los aires aperturistas del régimen, la bonanza económica y el renovado apoyo institucional a la cinematografía, de la mano del nuevo director general de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero. Ya desde la anterior década comenzaron a realizarse cambios significativos. Así, en 1952 se creó la Junta de Clasificación y Censura, que clasificaba las películas según su calidad o interés, por lo que podían aspirar a obtener de una subvención a fondo perdido de entre el 25% y el 50%³⁸³. Se crearon diversos festivales internacionales de cine, los cuales fueron vistos con buenos ojos por el régimen, pues eran una ventana desde la cual el mundo podía ver los cambios que se estaban operando en España. Entre ellos destacó el Festival de San Sebastián (1953) y, en menor medida, el Certamen de Cine Documental y Cortometrajes de Bilbao (1959), segundo de este tipo en crearse en Europa y sobre el que hablaremos en el capítulo siguiente. Los cambios artísticos que estaban teniendo lugar en Francia y el Reino Unido, de la mano de la *Nouvelle Vague* y el *Free Cinema*, entraron rápidamente en España a finales de los años cincuenta, sentando las bases de lo que se ha llamado el Nuevo Cine Español en los sesenta. El cine de autor y el cine experimental comenzaron a hacerse más comunes, si bien nunca alcanzaron un normal desarrollo, dado el escaso apoyo que le brindó el régimen. Documentales como *Cuenca*

³⁸¹ GONZÁLEZ PORTILLA, *La consolidación de la metrópoli. Vol. II*; GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *La consolidación de la metrópoli de la ría de Bilbao. I. Segunda industrialización, inmigración y capital humano*, Fundación BBVA, Bilbao, 2009; GARCÍA MERINO, *La formación de una ciudad industrial*.

³⁸² FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, “Barro y promesas: el barrio de Recaldeberri y sus asociaciones de familias entre el franquismo y la democracia”, en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo, FANDIÑO PÉREZ, Roberto Germán y PÉREZ SERRANO, Julio (coords.), *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2011, pp. 285-298; LEONARDO AURTENETXE, Jon Joseba, “Segunda Industrialización, urbanismo y crisis. El Bilbao de los años 1960-1980”, en GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel y ORTEGA BERRUGUETE, Arturo (eds.), *Bilbao, Arte e Historia*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1990, pp. 233-254.

³⁸³ La Junta de Clasificación y Censura clasificaba las películas en seis categorías, según las cuales estas tenían derecho a percibir como subvención a fondo perdido un porcentaje del coste estimado del filme: Interés Nacional, 50%; 1ª A, 40%; 1ª B, 35%; 2ª A, 30%; 2ª B, 25%; y 3ª, no obtiene subvención. Cfr. GUBERN, Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ediciones 62, Barcelona, 1981, pp. 133-134.

(1958) de Carlos Saura causaron una gran impresión. Este ha sido considerado como un antes y un después en la producción documental español del franquismo, al romper, según algunos, con el cine “amañado y mixtificador”³⁸⁴ imperante hasta el momento.

En el País Vasco, pese a la endémica ausencia de industria cinematográfica, se produjeron dos importantes novedades. Por un lado, la proliferación de un elenco de cineastas vascos, formados la mayoría en la Escuela de Cine de Madrid, como Pedro Olea, Javier Aguirre, Antonio Mercero, José Luis Vitoria, Antxon Ezeiza, Víctor Erice, que iniciaron su andadura en los años sesenta. Por otro lado, en el contexto del renacimiento cultural vasco, surgieron una serie de iniciativas que vistas en perspectiva han sido consideradas como el precedente inmediato del nacimiento del *cine vasco*. Sin embargo fueron iniciativas aisladas que respondieron a la voluntad de sus creadores y que no pueden enmarcarse en una corriente o industria determinadas. Las dificultades del medio cinematográfico en el País Vasco hicieron que la producción de esos años se dirigiera “a dos direcciones fundamentales: el cine experimental de vanguardia, heredero de concepciones no estrictamente cinematográficas, sino procedentes de otras artes (pintura y música, fundamentalmente) y el documental cultural y etno-folklórico”³⁸⁵. Al norte del Bidasoa destaca el largometraje documental *Gure Sor Lekua* (1956), del general francés André Madré, identificado recientemente por su descubridor Josu Martínez como el primer filme en euskera de la historia³⁸⁶. También hay que mencionar los cortometrajes documentales amateurs *Ereagatik Matxitxakora* (1959), *Aberria* (1961) y *Elburua, Gernika* (1963), de Gotzon Elorza, rodados en 16mm. Pero el hito fundamental lo marcaron los documentales profesionales realizados por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert en los años sesenta, entre los que destaca el largometraje *Ama Lur* (1968), un “canto emocionado” al País Vasco cercano a los postulados nacionalistas y que provocó un gran revuelo político en pleno franquismo, como explicaremos más adelante³⁸⁷.

³⁸⁴ GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, “Documental español de hoy mismo”, *Film Ideal*, nº 67, 1961, p. 12. Véase también TRANCHE, Rafael R., “El cortometraje durante el franquismo”, en MEDINA, GONZÁLEZ y VELÁZQUEZ, *Historia del cortometraje español*, pp. 78-99 (p. 92).

³⁸⁵ PABLO, Santiago de, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 65. Véase también MARZABAL, Iñigo, “El largo túnel del franquismo (1939-1970)”, en PABLO, *Los cineastas*, pp. 153-180.

³⁸⁶ MARTÍNEZ, Josu, *Gure (zinemaren) sor lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisia*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitarapen Zerbitzua-Servicio de Publicaciones, Bilbao, 2015.

³⁸⁷ FERNÁNDEZ, Joxean, *Euskal zinema-Cine vasco-Basque Cinema*, Etxepare Euskal Institutua, Donostia-San Sebastián, 2012, pp. 42-61.

6.2. Entre la gran ciudad y el hombre de a pie. Documentales sobre Bilbao

65 años tuvo que esperar Bilbao para que se realizara, por primera vez, un documental que ofreciese una visión global de esta ciudad vista desde la óptica independiente de un cineasta. Hasta ese momento, solo *Bilbao* (1927) tenía la pretensión de ofrecer una visión que podríamos decir “totalizadora” de esta realidad; sin embargo, su contenido respondía a la imagen que de la ciudad quería ofrecer el Ayuntamiento de Bilbao, que lo financió, no a la iniciativa o el interés que su director pudiese tener sobre esa realidad. La realización por parte de Raúl Peña del documental *Más allá de Bilbao* (1962) vino a cambiar este panorama, al que se sumó cuatro años más tarde *La ría de Bilbao* (1966) de Pedro Olea. Ambos fueron estrenados en el Certamen de Cine Documental y Cortometrajes de Bilbao, creado en 1959 como el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano, Luso y Filipino y que desde entonces ha cambiado varias veces de nombre hasta el actual de ZINEBI³⁸⁸.

Efectivamente, desde su primera edición, este Certamen se convirtió en una excelente plataforma para dar a conocer los documentales y cortometrajes realizados en Bilbao y el País Vasco, si bien no nació con ese propósito. Fue creado en 1958 con el nombre de Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano, Luso y Filipino, “auspiciado por un grupo de elementos de la burguesía bilbaína con inquietudes culturales pero querencias madrileñas y agrupados en torno a un elocuente Instituto Vascongado de Cultura Hispánica” y que “acabará siendo, al correr del tiempo, lugar de encuentro de cortometrajistas españoles y escaparate de combativos movimientos documentalistas internacionales”³⁸⁹.

Sin embargo, pese a que en Bilbao acogió el segundo festival creado en Europa sobre cine documental, la ciudad anfitriona no contaba con documentales sobre su propia ciudad. Esta paradoja fue manifestada abiertamente y en varias ocasiones en la propia revista del Certamen, *Miqueldi*, en 1959:

³⁸⁸ Oficialmente se denomina Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao ZINEBI. Cfr. LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Zinebi* 50.

³⁸⁹ PÉREZ PERUCHA, Julio, “La crisis de los Festivales Cinematográficos Españoles”, *Contracampo*, n° 6, octubre-noviembre 1979, pp. 15-24. Por su parte, Roberto Negro, director del Certamen entre 1972 y 1981 nos describió el origen del mismo en términos muy similares (testimonio de Roberto Negro. Bilbao, 13/V/2013).

Tenemos que lamentar como hombres de Vizcaya la ausencia de un documental que cantara las bellezas de nuestros paisajes y glosase el esfuerzo de nuestros hombres. Vizcaya –que vale tanto como decir Bilbao, la ría, los altos hornos, los puertecitos pesqueros, los caseríos...– carecen aún de un documental digno. [...] Cuenca, Valencia, Badajoz, Ávila, etc. ya tienen el suyo [...]. Mientras, el Nervión, las siete calles, las grúas y los barcos [...] seguirán soñando rollos de celuloide y grandes salas. ¿Durará mucho esta ausencia?³⁹⁰.

Al año siguiente, la revista oficial del Certamen volvió a lanzar esta afirmación, comentando que de momento se contentaban con el documental *Lequeitio* (1960), realizado por la Diputación³⁹¹. Poco después, en 1962, en una entrevista que Pedro Olea concedió a *Miqueldi* afirmó que “sobre Vizcaya se ha dicho muy poco, casi nada”³⁹².

Estos comentarios son las primeras referencias que hemos encontrado en las que se afirme explícitamente la necesidad de plasmar en un documental monográfico la realidad humana y material de Bilbao y Vizcaya en su conjunto, más allá de acercamientos parciales. Además, en otros casos, el ámbito vizcaíno como realidad representada en el cine había quedado envuelta en el conjunto vasco, tal y como hemos visto en documentales nacionalistas o apolíticos anteriores a la Guerra Civil.

Por fin, en 1962, tras el *desierto* de rodajes sobre Bilbao en los años cincuenta, que hemos mencionado, se rompió esa ausencia con el estreno en la cuarta edición del Certamen bilbaíno de *Más allá de Bilbao* (1962), del madrileño Raúl Peña, que además es el primer documental en color realizado sobre la capital vizcaína. También ese mismo año el donostiarra Javier Aguirre realizó *Vizcaya cuatro* (1962), que se proyectó en el Certamen del siguiente año, tal y como veremos más adelante.

6.2.1. *Más allá de Bilbao* (1962)

Más allá de Bilbao es un documental de diez minutos de duración, debido a la iniciativa personal de su director, Raúl Peña, que tenía entonces solo 19 años y estaba realizando sus estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid. Con solo dos películas de 8mm a sus espaldas (*Gitanos* y *Miedo*), pronto vio la oportunidad de dar el salto al formato profesional en 35mm. Así explicó a *Miqueldi* las motivaciones que le llevaron a rodar *Más allá de Bilbao*:

³⁹⁰ “Ausencia de paisajes vizcaínos en el Certamen”, *Miqueldi*, 19/X/1959.

³⁹¹ “Documentales vascos”, *Miqueldi*, 5/X/1960.

³⁹² M., “Un bilbaíno en el Instituto de Cinematografía de Madrid: Pedro Olea”, *Miqueldi*, 3/X/1962.

La idea principal de todos los jóvenes que esperamos la oportunidad es la de realizar cualquier película; como sea y de lo que sea. Tenía que realizar un documental barato, que gustase al posible distribuidor, al público, que obtuviese una buena clasificación para no hacer perder su dinero a los que habían depositado su confianza en mí, y sobre todo esto: que me gustase a mí. Con estas bases, lo ideal era realizar un documental sobre una ciudad. Elegí Bilbao, porque –además de ser por mí bien conocida– reunía una serie de elementos que me interesaban: el puerto, la bruma, las grúas, el mar y el fuego. Sobre todo el hombre³⁹³.

Efectivamente, pese a su juventud y a ser de Madrid, Peña conocía bien Bilbao, de donde eran oriundos sus padres y donde habitualmente veraneaba³⁹⁴.



Más allá de Bilbao. Calle Colón de Larreátegui con Buenos Aires y muelle de El Arenal.

Más allá de Bilbao es un ensayo cinematográfico que pretende plasmar de forma fugaz, con un estilo y una locución poéticas, la impresión que a su autor le produjo contemplar Bilbao. Comienza al amanecer, siguiendo el vuelo de una gaviota sobre la ría entre los barcos y mostrando algunos planos de la ciudad: chimeneas de las fábricas, el campo y la virgen de Begoña. Repentinamente comienza la actividad industrial, sirenas de las fábricas y un intenso movimiento de personas y coches en los puentes y calles céntricas de Bilbao. Tras mostrar unos planos de un partido de pelota, el filme se centra en la intensa actividad portuaria de los muelles de Uribitarte y Abandoibarra, poniendo especial atención en las grúas y en la variedad de la mercancía allí almacenada. Hacia la mitad, la película se dirige a El Abra, no sin antes de mostrar un plano del Puente Colgante, conectando las dos márgenes de la ría. Después se ve un pescador en el muelle de El Abra; montado en una pequeña embarcación que se adentra en el mar, rueda varios planos del estuario de El Abra. El documental finaliza en AHV,

³⁹³ “Al habla con el realizador de ‘Más allá de Bilbao’”, *Miqueldi*, 4/X/1962.

³⁹⁴ Aprovechaba los veranos para conseguir algo de dinero trabajando en el *Chimbitto*, una pequeña embarcación turística que recorría la ría. Testimonio de Raúl Peña, Madrid, 7/V/2013.

donde muestra una gran atención a los contrastes de luz que ofrece el fuego del hierro fundido y con primeros planos de los trabajadores.

Pese a tratarse de un documental realizado a gusto del director, su explícito deseo de buscar una película que gustara al gran público le hizo ahondar en los paisajes y elementos más emblemáticos de Bilbao y sus gentes, ligados al fuego de la industria siderometalúrgica, el puerto con sus grúas, su cielo plomizo, la ría y El Abra, sus calles bulliciosas y el espíritu trabajador de sus gentes. En términos generales, el documental no muestra elementos novedosos en el modo de representar a Bilbao. Aunque la distancia temporal con documentales anteriores le hacen mostrar nuevos aspectos de la villa (como un intenso flujo de tráfico rodado, como consecuencia de la generalización del uso de vehículos a motor en los años sesenta), estos no dejan de ser un exponente moderno de la vieja asociación de Bilbao con los conceptos de movimiento, trabajo y modernidad.

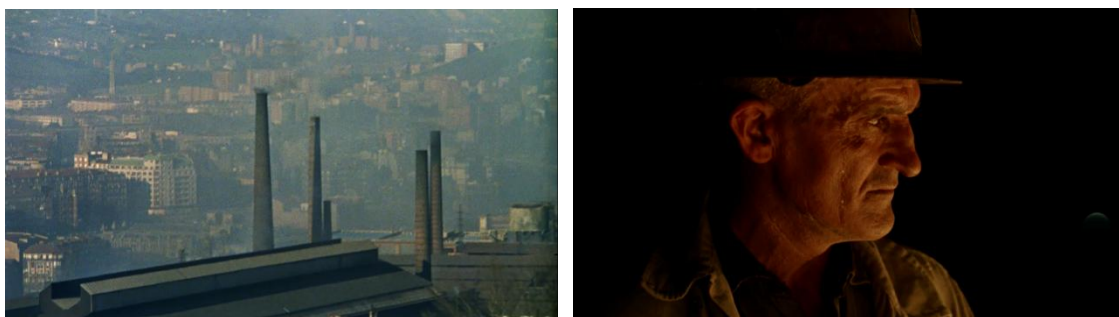
Pese a la calidad y fuerza de sus imágenes y a su indudable valor documental, la necesidad de realizar un filme rentable le hizo ofrecer una mirada complaciente de Bilbao, por lo que no muestra nada que rompa con la representación típica de la villa. Y no nos referimos solo a la ausencia de aspectos poco atractivos o problemáticos (como los cada vez más grandes y caóticos barrios periféricos ni, por supuesto, referencias a las importantes huelgas desarrolladas a mediados de ese año), sino que ni siquiera atiende a aspectos positivos importantes –pero alejados de la visión arquetípica de la villa– como su vida cultural. Así, aunque aparecen el teatro Arriaga y la Universidad de Deusto, lo hacen de forma muy periférica, casi casual, en unos planos en los que se atiende a otras cuestiones, como el tráfico o el trabajo.

Mención aparte requiere la locución, sin duda la parte menos lograda del documental, tanto a nivel cinematográfico como en cuanto a la representación de Bilbao. Aunque fue leída por una de las voces más famosas de su tiempo, Teófilo Martínez, el texto fue escrito por dos guionistas con poco vuelo lo que, según ha reconocido recientemente Raúl Peña, influyó negativamente en el resultado final del filme:

El guión lo escribieron Carlos Serrano Marinecoy, hijo del director Carlos Serrano de Osma, y Carlos Puerto. Lo encuentro muy ampuloso y está escrito sin un conocimiento claro y preciso de lo que es Bilbao. Son frases muy elocuentes que lo mismo hubieran

servido para cualquier otra ciudad. Ahora me doy cuenta de que si yo lo hubiera hecho tal vez no chirriaría tanto³⁹⁵.

Como novedad, el documental realiza un comentario sobre el color amarillento de la ría de Bilbao, siendo la primera película que hace alusión a ello. Esta visión se refuerza por el hecho de que, al ser el primer filme en color sobre Bilbao, puede reflejar de forma visual la tonalidad de la ría, tras muchas décadas de labor industrial. Así lo recalca la locución, al hablar de las aguas de la ría: “¡Turbias! Vienen de lavar el mineral de hierro que se extrae más allá, donde muere el Nervión”. Esta afirmación, dicha en tono grandilocuente, erra al atribuir el color de la ría solo al lavado de mineral de hierro, pues además esto no explicaría su mal olor, que no es mencionado, y que se debía a que sobre ella se vertían todo tipo de residuos urbanos e industriales. El comentario también es reflejo del carácter pretendidamente poético de toda la locución, cuando dice que el mineral se extrae “más allá, donde muere el Nervión”, si bien las minas no estaban en absoluto cerca de El Abra, sino en el interior. Esta frase, más que apelar a la realidad, parece que solo quiere meter con calzador las palabras “más allá”, en alusión al título, y la metáfora geográfica “donde muere el Nervión”, que permite además al locutor acentuar fuertemente la tilde en la “o” final, en tono ampuloso.



Más allá de Bilbao. Fábrica Echevarría y obrero siderúrgico.

La crítica cinematográfica de la época fue bastante unánime a la hora de juzgar la película, indicando que, si bien las imágenes tenían una gran fuerza expresiva, el montaje resultaba un tanto confuso y desordenado, y la locución absolutamente pretenciosa, hasta el punto de desmejorar toda la película. Pese a estas críticas agridulces, algunos medios, como la revista *Film Ideal*, hicieron un balance netamente positivo de la película de Peña, teniendo en cuenta su juventud y el contexto

³⁹⁵ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (222). Y los obreros se dejaron oír. ‘Más allá de Bilbao’ o como era la Villa hace medio siglo”, *Bilbao*, nº 300, febrero 2015, p. 34.

cinematográfico en el que fue realizada: “Aunque hay que tener en cuenta que, dado el panorama de nuestro documental, la película de Peña conserva cierta fragancia y brío, nada despreciables, sobre todo, si nos paramos a pensar que dirigir una película a los dieciocho años no debe ser empresa fácil”³⁹⁶.

Respecto a la imagen de Bilbao mostrada en la pantalla, los diarios bilbaínos no quedaron del todo satisfechos. Al crítico de *La Gaceta del Norte* le gustó la película “mucho más por lo que en ella apunta el joven director Raúl Peña Nalda, que por las consecuciones, parciales, de un intento de quintaesenciar ese algo tan raro e inaprehensible que es el alma de Bilbao, nuestro espíritu mitad lúdico, mitad sumamente serio, que es un efecto del buen trabajo”³⁹⁷. También *Hierro* señaló que “no alcanza lo que pretende, precisamente: dar la medida de un clima paisajístico, cerrándolo, proporcionalmente”³⁹⁸.

Después de ser exhibida en el Certamen de Bilbao, la película pasó la censura sin mayor problema, aunque los encargados de esta labor la recibieron de forma agridulce. Si bien algunos de ellos destacaron su calidad visual o el montaje, todos coincidían en juzgar el comentario de la película como extremadamente pretencioso³⁹⁹. Se la clasificó con una categoría de 2ªA (con lo que el Estado cubría un 30% de los costos del filme) y fue autorizada para todos los públicos⁴⁰⁰. La película pasó a ser distribuida por Izaro Films en toda España, logrando sacar la rentabilidad que Peña buscaba y, con los beneficios, continuar con otros proyectos. Raúl Peña prosiguió así su carrera, trabajando como director en multitud de trabajos publicitarios y cinematográficos, incluyendo cuatro largometrajes, aunque nunca más volvió a rodar en Bilbao⁴⁰¹.

³⁹⁶ SERRANO, Carlos, “Certamen Internacional de cine-documental ibero-americano y filipino. 3 al 8 de octubre de 1962. Bilbao (España)”, *Film ideal*, nº 107, 1962, pp. 618-621 (p. 621). Otras críticas aparecen recogidas en MONLEÓN José, “IV Certamen de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, *Nuestro Cine*, noviembre 1962, nº 14, pp. 16-22 (p. 21); o en expediente de censura (AGA, 36/03918).

³⁹⁷ *La Gaceta del Norte*, 4/X/1962, p. 15.

³⁹⁸ *Hierro*, 4/X/1962, p. 7.

³⁹⁹ El más duro fue el propio Carlos Fernández Cuenca, para quien era “un documental bastante pretencioso, agravado por el comentario rebotante de literatura y dicho en un tono pedante, insufrible”.

⁴⁰⁰ AGA, 36/03918.

⁴⁰¹ Testimonio de Raúl Peña.

6.2.2. *La ría de Bilbao* (1966)

Pocos años más tarde, el joven director de cine bilbaíno Pedro Olea dirigió *La ría de Bilbao* (1966) para la serie “Conozca usted España” de Televisión Española (TVE). Ciertamente, la película fue realizada para la televisión pública franquista y dicha serie, la primera de producción propia de TVE, fue impulsada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, con el fin de fomentar el turismo de cara al exterior y dar a conocer la geografía española en el interior del país⁴⁰². Pese a ello, *La ría de Bilbao* responde a la visión personal que Olea tenía de su ciudad natal, a excepción de la introducción de la película que, como veremos, le fue impuesto desde instancias superiores. El documental fue realizado en 16mm, ya que estaba pensado inicialmente para ser emitido en televisión. No obstante, fue pasado a 35mm para ser estrenado en el Certamen de Bilbao de ese año, justo la víspera de su estreno en televisión. Se trata del primer documental realizado por un bilbaíno que trate exclusivamente sobre Bilbao y su ría. Por esto, por su calidad cinematográfica y por presentar realidades sobre Bilbao no mostradas hasta ese momento en la gran pantalla, se ha convertido con el tiempo en uno de los documentales sobre la villa más aplaudidos y recordados. Sin embargo, como explicaremos a continuación, su particular mirada de Bilbao recibió inicialmente duras críticas y halagos a partes iguales⁴⁰³.

Pedro Olea había nacido en 1938 en el Casco Viejo de Bilbao, ciudad por la que siempre ha sentido un gran apego. Desmotivado con sus estudios de Empresariales en la Facultad de Sarrico, decidió matricularse en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, donde realizó algunas películas como prácticas y comenzó a colaborar para algunas revistas cinematográficas. Al acabar sus estudios, en 1964 pasó a trabajar para la serie “Conozca usted España”, de TVE, la televisión pública que había sido creada en 1956. Concretamente, esta serie se ideó para su segundo canal, conocido con el nombre de UHF (hoy TVE2), creado en 1966 y en el que se estaban incorporando bastantes de los alumnos que salían de la Escuela. El hecho

⁴⁰² FERNÁNDEZ PENAS, Marta, “La legitimación de la dictadura franquista a través de la divulgación de contenidos geográficos. Ejemplos de la serie documental *Conozca usted España* y del filme *Días de viejo color*”, *Cine documental*, nº 12, 2015, pp. 93-112.

⁴⁰³ Existen tres monografías sobre la obra de Pedro Olea y en las que encontramos destacadas referencias a *La ría de Bilbao*: LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *El cine de Pedro Olea: making of/así se hizo*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2006, pp. 37-39; ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis, *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 30; y FERNÁNDEZ PENAS, Marta, *Juicio al verdugo: el cine de Pedro Olea*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2014, pp. 55-58.

de que muchos de ellos estuvieran vinculados a posiciones de izquierda hizo de UHF un canal bastante independiente, pese a ser parte de la televisión oficial del régimen⁴⁰⁴. Olea realizó allí tres trabajos, todos en 1966: *Xantares*, sobre la gastronomía gallega, *La ría de Bilbao* y *Entre naranjos*, sobre Valencia. Vinculado ideológicamente con la izquierda, la traslación sutil de su visión del mundo a la pantalla le ha valido no pocas críticas desde sus primeros rodajes⁴⁰⁵. Así sucedió en *Xantares* porque daba “una visión negativa de Galicia porque salían unas mujeres jugándose la vida para coger el percebe y, por tanto, daban una visión muy negra de España”⁴⁰⁶. Este comentario adelanta las duras críticas que iba a recibir en su siguiente película, *La ría de Bilbao* y poco después por *Entre naranjos*. Aquí, sectores próximos al franquismo le criticaron especialmente el comentario que acompañaba a las imágenes de la plaza del Caudillo con la estatua de Franco: “el centro de Valencia es un foco de arribismo y vulgaridad”⁴⁰⁷.

La ría de Bilbao, de media hora de duración, se abre con la presentación que realiza José María de Areilza, primer alcalde franquista de la villa tras su conquista en 1937. Éste, situado en el muelle de Achuri, desde donde se ve la iglesia y el puente de San Antón, hace un par de apuntes sobre el origen de la villa de Bilbao, vinculado al hierro que se extraía al otro lado del puente y a la ría, “que nos trae el pulso del sentir universal de Bilbao y de Vizcaya”. A partir de aquí, el filme muestra diversos aspectos de la metrópoli de Bilbao, tomando la ría como eje articulador del documental. Las imágenes van acompañadas de una locución que describe algunos aspectos de la misma, así como con poemas sobre Bilbao de Miguel de Unamuno, Gregorio San Juan, Blas de Otero y Ramón de Basterra. El recorrido comienza en las minas de Miravilla (a través de imágenes de archivo), explicando que Bilbao “se fundó sobre el hierro”. Continúa en el Casco Viejo, el “primer Bilbao”, con la Plaza Nueva, la catedral de Santiago, el portal de la casa donde nació Unamuno y una larga secuencia de un concierto de la Banda Municipal en el quiosco de El Arenal.

A continuación, tras mostrar un plano desde el funicular de Archanda, el documental adquiere de pronto un cierto toque *yé-yé* (característico de la época), gracias a la música de Los Espectros, un grupo *pop* bilbaíno que adaptaron una bilbainada y dos

⁴⁰⁴ Testimonio de Pedro Olea, Bilbao, 10/XI/2013.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Entrevista a Pedro Olea en GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 809.

⁴⁰⁷ GREGORI, *El cine español*, p. 810.

melodías populares vascas para la película⁴⁰⁸. Al mismo tiempo, muestra imágenes de la Bolsa de Bilbao y del Athletic, con testimonios del entrenador Piru Gaínza y su famoso portero José Ángel Iribar y con imágenes de un entrenamiento, en el que parece que los jugadores están siguiendo el ritmo de la música. La película vuelve al Casco Viejo para rodar una secuencia de unos *chiquiteros* cantando y bebiendo en un bar. A continuación, la cámara vuelve a salir del casco antiguo para adentrarse en la calle de Las Cortes, en el que enseña clubs nocturnos con sus luces luminosas: “El Molino”, “Bolero”, “Bar Missouri”, etc.

Después, el filme emprende su marcha río abajo para mostrar la Universidad de Deusto y la joven Facultad de Económicas de Sarrico, donde recoge los testimonios del secretario de Deusto Padre Reizabal y del decano de Sarrico Juan Echevarría Gangoiti⁴⁰⁹. La última parte del documental se desarrolla en las cercanías de la desembocadura de la ría. Primero se adentra brevemente en Baracaldo y después en La Naval y en AHV, donde da cuenta de la fuerza de su capacidad productiva y (mediante un poema de Gregorio San Juan) hace una descripción poética de todos los oficios manuales que se desarrollan en la siderurgia, tras una breve intervención del director gerente de AHV. El documental finaliza mostrando unos planos del Puente Colgante y el monumento a Evaristo Churruga en El Abra, el ingeniero que diseñó la configuración del moderno puerto de Bilbao a finales del siglo XIX. El último plano de la película transcurre ascendiendo por el ascensor de la margen derecha del Puente Colgante, acompañado de un poema del diplomático y bilbainista Ramón de Basterra, concluyendo con la frase “¡salud Bilbao que vas a la mar universal!”.

En *La ría de Bilbao* Olea quiso dar su visión personal de Bilbao, dando cuenta de aquellos lugares que más le gustaban o que consideraba más representativos de ese espacio. No obstante, también refleja aquellos aspectos que consideraba menos agradables, que trata con cierto tono crítico y sin demasiado entusiasmo. Por tanto, pese a su título –que puede dar a entender que pretende ofrecer una imagen totalizadora y objetiva de la ría–, el documental es en realidad completamente deudor de la visión que Olea tenía de ella. Sin embargo, hay algunos aspectos puntuales que escaparon a la

⁴⁰⁸ Sobre estas canciones populares, véase por ejemplo IBÁÑEZ LÓPEZ, Carlos, *Historia de las bilbainadas*, Asociación Cultural Manantay, Bilbao, 2001.

⁴⁰⁹ En la Transición, Juan Echevarría sería diputado a Cortes por la Unión de Centro Democrático de Adolfo Suárez.

voluntad del director. Entre estos, el más le afectó negativamente a Olea fue la presencia al inicio de la película del exalcalde José María de Areilza:

Quería que el presentador fuera Iribar y cuando estaba todo pactado y hablado me dijeron que no, que tenía que ser por narices José María de Areilza, nada menos que el primer alcalde franquista de Bilbao. Fíjate que horror. Al final, llegamos a un acuerdo y rodé con él solo un plano. Le puse con un traje encorbatado en un sitio un poco sucio de Atxuri y rodé un plano en el que el sonido quedó fatal. Y en lugar de repetirlo le puse una voz para que quedara más pegote con respecto a lo que venía luego. Y a continuación rodé lo que me daba la gana, que era mi Bilbao⁴¹⁰.



La ría de Bilbao. José María de Areilza, conde de Motrico, y José Ángel Iribar, *El Chopo*.

En el resto del documental Olea mezcla, por un lado, muchos de los aspectos más representativos y típicos de la ría de Bilbao, que hemos visto en repetidas ocasiones hasta ahora y, por otro, ciertos espacios y costumbres sociales que nunca habían sido mostrados hasta ese momento en las pantallas. Mezcla también lo *macro* con lo *micro*, con cifras sobre la demografía de la zona o visiones globales de ese espacio a través de los poemas cantados, pero a la par se detiene en la persona de a pie en toda su diversidad, en el trabajo, en el ocio, en algunos rincones de la ciudad... Y también mezcla imágenes y referencias al Bilbao histórico y tradicional con otros muchos

⁴¹⁰ REDONDO, Maite, “Crónica de un Bilbao que ya no existe”, *Deia*, 30/XI/2008, pp. 70-71. Sin embargo, Olea parece olvidar que en esos momentos, la significación política de Areilza estaba cambiando y ya no era la misma que en 1937. Dos años antes del estreno del filme, en 1964, Areilza había dimitido como embajador en París por discrepancias con el régimen y había sido nombrado después secretario del Consejo Privado de Don Juan de Borbón, pasando así a ocupar un puesto importante en la promoción de la alternativa monárquica moderada al régimen. Véase AREILZA, José María, *Crónica de libertad, 1965-1975*, Planeta, Barcelona, 1985.

relativos a la modernidad, entre los que destaca el apartado musical, a través de la música vanguardista del bilbaíno Luis de Pablo y la música *pop* de Los Espectros⁴¹¹.

Una de las continuidades más destacables es la del propio objeto cinematográfico, al tomar la ría como eje y en el que Bilbao queda como el centro articulador del mismo, como refleja el propio título. Solo se menciona brevemente un territorio del Gran Bilbao fuera de la villa, Baracaldo, aunque el espectador puede no llegar a saber si es un municipio diferenciado o un barrio de Bilbao. Resulta interesante el comentario que hace de Baracaldo: “tiene 100.000 habitantes, la mayor parte de ellos ha llegado en búsqueda de trabajo de todos los puntos de España”, un claro gesto a la integración de los inmigrantes en el Gran Bilbao, si bien en una escena anterior, cuando dice que Bilbao tiene 366.000 habitantes, no dice que buena parte de ellos también son inmigrantes.

Aunque el documental tiene el objetivo de mostrar las realidades física y humana de la ría, contemporáneas a su realización, se hacen algunas referencias puntuales a la historia de Bilbao, principalmente vinculadas a su núcleo original, el Casco Viejo. Sin embargo, estas referencias al pasado siguen siendo las mismas que hemos visto en documentales anteriores, como *Puerto de Bilbao* (1925), *Bilbao* (1927) o *Hierro en Vizcaya* (1940), y con el mismo escaso grado de profundidad. Así, ya en la introducción se vincula el origen de Bilbao al hierro y al mar, y añade: “El Bilbao de las Siete Calles, el Bilbao que fue naciendo en torno a la iglesia de Santiago, es como el núcleo del primer Bilbao mercantil y mariner. Es el del consulado y de los gremios de artesanos y comerciantes, y es el de las Guerras Carlistas y la infancia de Unamuno”, ilustre bilbaíno cuya obra “está llena de recuerdos a este paisaje urbano, que fue el primero que vio sus ojos”⁴¹². Con varias estrofas de este escritor bilbaíno sobre el Casco Viejo de Bilbao, destaca su carácter lúgubre y lluvioso⁴¹³, además de mostrar la placa de la casa

⁴¹¹ Este fue el primer grupo de Bilbao en tener una batería y tres guitarras eléctricas. BLASCO, Rogelio, “Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 3, 1998, pp. 329-345 (p. 339).

⁴¹² Pese al famoso incidente de Unamuno con Millán Astray en Salamanca, en octubre de 1936, poco antes de morir el primero, la figura de Unamuno fue enseguida *recuperada* por el franquismo, o al menos por algunos de sus sectores. Véase por ejemplo, el comentario de *La Libertad* (Vitoria), entonces en manos falangistas, con motivo de la muerte de Unamuno, el 6 de enero de 1937.

⁴¹³ Poema “Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao” (1907).

donde nació Unamuno, “la misma casa en que, cincuenta y ocho años antes que yo, había nacido Juan Crisóstomo de Arriaga”⁴¹⁴.

Sobre esta parte del filme, hay que matizar la afirmación que se hace de que el Bilbao de las Siete Calles “fue naciendo en torno a la iglesia de Santiago”, cuando en realidad creció en torno a un plan urbanístico basado en siete calles paralelas que miraban al muelle y el mercado que daban sentido al carácter mercantil de la villa. La situación de la iglesia (catedral desde la erección de la Diócesis de Bilbao en 1949-1950), en el centro del Casco Viejo, es el resultado del crecimiento urbano de Bilbao, que la ha acabado rodeando, no porque la ciudad hubiese crecido a partir de la misma. Interesante también la mención de que el Casco Viejo es el Bilbao “de las Guerras Carlistas” (en referencia, sin decirlo, a los sitios carlistas) que, como hemos venido apuntando, es de los pocos acontecimientos históricos sobre Bilbao que han sido recogidos por el cine documental. Sin embargo, no se especifica que la relación de Bilbao con las Guerras Carlistas tiene que ver precisamente con su tradición liberal y anticarlista, que ya hemos mencionado al hablar del Dos de Mayo.

Las referencias a la importancia de la ría y el mar para Bilbao son constantes, como cuando toma otro poema de Unamuno en el que dice “tú eres Nervión, la historia de la villa, tú su pasado y su futuro”⁴¹⁵; o cuando muestra el gran monumento a Evaristo Churruga en Guecho, en el que se ve a un hombre doblegando las fuerzas del mar, representado a través de Neptuno (la divinidad del mar), y del que afirma es un “tributo al esfuerzo de los hombres que entre 1887 y 1902, consiguieron el que había sido el anhelo secular de la villa, dominar al mar, poner barreras a su empuje desatado, completar la canalización de la ría, hacer realidad lo que es hoy el puerto de Bilbao”. El nexo de unión entre la ría y el mar se simboliza a través del Puente Colgante, al que califica como “la gran puerta a través de la cual la ría abraza el mar”, comentario que va en la línea de los documentales vistos hasta ahora sobre dicho puente, uno de los iconos más representativos de la identidad vizcaína. Ría y mar habrían dotado a Bilbao de un carácter abierto y universal, tal y como afirma Areilza al inicio, cuando indica que la ría “nos trae el pulso del sentir universal de Bilbao y de Vizcaya”. Una afirmación

⁴¹⁴ Poema “Mi bochito” (1900) escrito en julio con motivo del 600 aniversario de la Villa. Juan Crisóstomo de Arriaga fue un compositor bilbaíno que vivió entre 1806 y 1826. Su pronta muerte, sumado a otra serie de coincidencias, hizo que se mitificara su figura, hasta el punto que se le calificó como el “Mozart español”. Desde 1890 el principal teatro de la villa lleva su nombre.

⁴¹⁵ Poema “Al Nervión” (1911).

semejante vuelve a repetirse en la frase que cierra el filme, tomada de Ramón de Basterra: “¡Salud Bilbao, que vas a la mar universal!”⁴¹⁶.

A lo largo del documental se hacen constantes referencias al dinamismo, la laboriosidad y la fuerza que desprende el paisaje físico y humano de la ciudad, observables en la mina, en las fábricas, en la actividad portuaria, en la Bolsa, en el mencionado monumento a Churruca y en los comentarios de Gregorio San Juan, Unamuno, y, particularmente, en el siguiente de Basterra, que recoge el filme: “ría de Bilbao, no es tu belleza bucólica, para invitar al sueño, a la inacción. La tuya es belleza nueva, vigorosa, fecunda, la belleza de la solidaridad y el trabajo, la del progreso y el esfuerzo, la belleza del futuro”. Estas palabras, escritas a principios del siglo XX, son un buen reflejo de la concepción triunfalista que tenía Basterra de Bilbao y de todo el dinamismo industrial que surgió alrededor de su ría⁴¹⁷. Palabras de las que se puede desprender un claro contagio del concepto de progreso predominante en aquella época, vinculado al desarrollo tecnológico e industrial, ideas que en Bilbao seguían estando muy presentes al calor de la segunda industrialización de los años sesenta.

Poco antes de hacer este comentario, Olea muestra la actividad siderometalúrgica en la vega de Sestao, que es el único sector de la industria que enseña visualmente el filme. Primero se ve brevemente en el astillero La Naval, que no es citado, a la par que dice que la industria naval vizcaína es “de antigua tradición y solera, tan apreciada aún fuera de nuestras fronteras, mantiene en la actualidad su importancia y calidad. El 35% de la flota mercante nacional está matriculada en Bilbao”, siendo el puerto de España donde más grandes buques se fabrican. La cámara pasa después a AHV, donde se le dejó rodar libremente a cambio de que el director gerente, Enrique García del Ramal, pronunciara unas palabras en el documental⁴¹⁸. Este realiza un comentario muy técnico, en el que menciona la fundación del alto horno Nuestra Señora del Carmen en 1852 (en realidad, es de 1854) como origen del gran complejo siderometalúrgico agolpado a lo largo de cuatro kilómetros en la orilla del Nervión, que en el momento de la realización tiene “minas de carbón y de hierro propias, trabajan 14.000 obreros siderúrgicos y 15.000 obreros mineros”.

⁴¹⁶ Poema “Oda a la villa” (1918).

⁴¹⁷ BASTERRA, Ramón de, *Bilbao, Hércules niño*, El Tilo, Bilbao, 1998; y ORTEGA GALLARZAGOITIA, Elene, “Ramón de Basterra y su imagen de Bilbao”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 8, 2000, pp. 397-408.

⁴¹⁸ Testimonio de Pedro Olea.

Tras la aparición obligada del gerente, Olea pasa a mostrar durante dos minutos lo que de verdad le interesaba: la intensa actividad productiva desarrollada en AHV, prestando una gran atención a la fuerza que desprenden la maquinaria pesada y el fuego, pero sobre todo al trabajador, al que hace un claro homenaje con una cierta crítica social. Lo hace a través de este poema de San Juan: “veo llegar, formando un río, a los que viven por sus manos. Hombres de hábitos laborales, vienen del sueño del pasado, con su conciencia nebulosa y se los traga la mañana, el taller, la urgencia del pan cotidiano”; frase seguida de una larga descripción, uno a uno, durante 50 segundos, de todos los tipos de trabajos manuales (68 en total) que se desarrollan en AHV. Y concluye: “Este es mi pueblo de diario, estos que he dicho son mis nombres exactos, estos los oficios de mis queridos convecinos que, sumados, multiplicados, forman el pueblo donde escribo”⁴¹⁹.

Otra realidad de Bilbao que también aparece en repetidas ocasiones en el cine es el Athletic, pero aquí es la primera vez que es mostrado propiamente en un documental, tan solo pocos meses después del estreno de *Juguetes rotos* (1966), del que hablaremos a continuación. Olea le dedica tres minutos en la parte central del filme: “Bilbao tiene junto a su tradición mercantil, una tradición deportiva que forma parte de la historia más entrañable y reciente de la villa”, afirma el locutor para introducir esta parte del documental, a la par que se muestra un escudo del Athletic. Inmediatamente después penetra en el interior del estadio San Mamés. Lo primero que se ve es el arco de San Mamés, no por casualidad, pues desde su construcción en 1952 para sostener la tribuna principal se había convertido en un símbolo para el club y para Bilbao. En el mismo plano, realiza una panorámica vertical hacia abajo y aparece Piru Gaínza, el entrenador y exjugador del club, afirmando que este equipo ha aportado al deporte del fútbol “una organización estupenda, unos jugadores magníficos, pero sobre todo ha aportado personas, que para mí es más interesante que futbolistas”. Durante los siguientes dos minutos el filme muestra diversos planos de un entrenamiento, al ritmo de dos piezas instrumentales de Los Espectros, versionadas de las originales en euskera *Aldapeko* y la bilbainada *Anteron Txaparrondia*. Durante este entrenamiento, la cámara se centra especialmente en el guardameta Iribar, internacionalmente conocido y auténtico símbolo del club. Cabe destacar que Olea llama al Athletic por su nombre original, en inglés, que

⁴¹⁹ Poema “Digo quienes componen mi pueblo: bajo a la calle y subo hasta mi pueblo”. Cfr. SAN JUAN, Gregorio, *De su jornada*, Sociedad El Sitio, Bilbao, 1990, pp. 16-18.

fue castellanizado por el franquismo, pasando a llamarse oficialmente Atlético de Bilbao desde 1941. El nombre oficial era empleado también en los medios de comunicación, si bien buena parte de sus seguidores lo seguían llamando por su nombre original. El hecho de que Olea emplee *Athletic* y no *Atlético* no es un despiste sino que tiene clara intencionalidad crítica, aunque el intento de españolización del lenguaje, evitando los extranjerismos, iniciado en la posguerra, tenía sus días contados: en 1972, aún en la dictadura, se volvió a cambiar su nombre por el original de Athletic Club.

Como ya he adelantado, precisamente en 1966 se estrenó también *Juguetes rotos*, un documental dirigido por Manuel Summers, que ofrece una imagen muy diferente del fútbol, del Athletic y de Bilbao de la mostrada por Olea. No se trata de un documental monográfico sobre Bilbao sino que refleja, de forma crítica y con gran patetismo, lo efímero de la fama, a través de varias personalidades que en su momento fueron famosas, venidos a menos en su vejez: tres toreros, cinco boxeadores, un cantante de cabaret, una actriz y un jugador de fútbol. Éste último toma cuerpo en Guillermo Gorostiza, alias “Bala roja”, al que Summers dedica 19 de los 80 minutos del largometraje. Gorostiza fue uno de los mejores jugadores del Athletic en los años treinta y llegó a cobrar tanta fama que participó en la exitosa película *Campeones* (1943), protagonizada por varios ases del fútbol, como Ricardo Zamora, Jacinto Quincoces o el propio jugador del Athletic. Por el contrario, en el momento del rodaje de *Juguetes rotos*, Gorostiza, olvidado por propios y extraños, malvive en un asilo de ancianos en Santurce, sin apenas familia ni amigos; y la mayor parte de los bilbaínos ignoran sus hazañas, tomando como muestra a bastantes personas preguntadas a pie de calle.

La dureza *Juguetes rotos* hizo que la película sufriera censura en varios fragmentos que, sin embargo, no afectaron a la parte de Gorostiza⁴²⁰. Pese a todo, no deja de ser sorprendente el tono mordaz de la crítica social que tiene el filme, en pleno “milagro español”, hecho que fue muy valorado por la crítica, si bien la taquilla no le acompañó demasiado⁴²¹. En la parte que nos ocupa, la imagen del Gran Bilbao es muy

⁴²⁰ Aunque no hemos podido consultar los expedientes de censura de esta película, según la bibliografía que ha hablado específicamente sobre la censura de esta película, no menciona que ningún fragmento de Gorostiza fuera censurado: cfr. VAQUERIZO GARCÍA, Luis, *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, D.L. 2014, pp. 260-286.

⁴²¹ Mucho se ha escrito sobre *Juguetes rotos*. Entre ellos IGLESIAS, Jaime, “*Juguetes rotos*: un documental de autor en el contexto del nuevo cine español”, *Secuencias: revista de historia del cine*, nº 14, 2001, pp. 60-75; y LORENTE BILBAO, “Representación y memoria de la ciudad”, pp. 357-360. La

negativa –al estar vinculada a la decadencia de Gorostiza y a algunos paisajes, bastante deprimidos, de la margen izquierda y del propio asilo–, aunque solo aparece como *background* de las entrevistas, muy lejos del triunfalismo de muchos de los filmes del período. Por último, cabe destacar que el propio Gorostiza critica la memoria oficial franquista de la Guerra Civil, que no habría servido para nada, pese a que él mismo fue voluntario al frente como requeté, lo mismo que sus hermanos. Aunque obviamente no se indica en el filme, Gorostiza había sido enrolado en el Equipo Euzkadi, organizado en 1937 por el Gobierno vasco para hacer propaganda de su causa en el extranjero, que tuvo una gran repercusión. Sin embargo, tras participar en la gira europea del Euzkadi, visitando incluso la Unión Soviética, Gorostiza desertó del equipo y regresó a la España franquista, mientras casi todos sus compañeros marchaban a América⁴²². Fue a su vuelta cuando la “Bala Roja” se presentó voluntario como requeté, pero esta peculiar trayectoria, aunque no se mencione, da aún más fuerza al sentimiento de desesperanza que transmite Summers en esta parte del filme.

Volviendo a *La ría de Bilbao*, si por algo destacó este documental fue por mostrar o hacer referencias a espacios o rituales sociales nunca antes mostrados en un documental. Este hecho, sumado al tratamiento que Olea hizo de algunos de estos espacios, explican algunas de las más duras críticas que recibió la película. En el aspecto económico, se muestra la actividad en la Bolsa de Bilbao y las sedes de los principales bancos, en referencia al pujante sector financiero bilbaíno. En efecto, no solo Bilbao era la sede de dos de las más importantes entidades bancarias españolas (el Banco de Bilbao y el Banco de Vizcaya), que se habían expandido por toda España a partir de los años veinte, sino que la Bolsa bilbaína era desde 1891 una de las tres que existían en España, junto a la de Madrid y Barcelona, clara muestra de la pujanza económica de la ciudad y de su importancia en el conjunto del Estado. Esta parte del documental también encierra cierto sentido crítico, al mezclar las imágenes serias de los agentes de Bolsa con una música aparentemente poco acorde con ellas, concretamente la bilbainada *Ladino francés* cantada al estilo *pop* por Los Espectros.

entrevista completa realizada a Gorostiza en: “Summers y Gorostiza”, *Nuestro cine*, nº 52, 1966, pp. 16-20.

⁴²² Véase ESTOMBA, Fernando, “El Equipo Euzkadi: del mito político a la realidad histórica (1937-1939)”, *Historia Contemporánea*, nº 35, 2007, pp. 791-816; y VARELA, Joseba Gotzon, *Euskadiko Futbol Selekzioaren Historia. 1915-1997. Historia de la Selección de Fútbol de Euzkadi*, Beitia, Bilbao, 1998.

Sin embargo, el aporte más original lo ofrece Olea al tratar algunas de las diferentes manifestaciones de la cultura en un sentido amplio, tanto de la cultura institucionalizada como de la cultura popular o costumbres cotidianas. En cuanto a la cultura institucional, nos encontramos con un largo concierto de dos minutos y medio de la Banda Municipal en el quiosco de El Arenal, que parece más bien la escusa perfecta para exponer el paisaje humano que transita o, más bien, descansa en la plaza. Primeramente muestra a las personas que están escuchando el concierto frente al quiosco, pero luego se aleja un poco para adentrarse en el resto de personas de la plaza: el vendedor de barquillos, personas sentadas en los bancos leyendo el periódico, escuchando la música o descansando. Una escena muy lejos del estereotipo bilbaíno, asociado al dinamismo de su economía y, por ejemplo, a la grandilocuencia de la locución de *Más allá de Bilbao*.

En la misma línea, más adelante el filme se detiene en los céntricos parques de Doña Casilda (el parque más grande de Bilbao) y en los Jardines de Albia, donde muestra a varios niños jugando, a adultos paseando y a un señor durmiendo a pierna suelta en un banco de los jardines, mientras dice “el Bilbao de las zonas verdes, tan escasas, es el remanso de paz donde juegan los niños y sueñan los mayores”, acompañado de una música tranquila. Es la primera vez que se menciona en un documental que en Bilbao hay escasas zonas verdes, aunque no se explica el por qué de este histórico problema de la capital vizcaína. En realidad, esa ausencia fue el resultado del triunfo de los intereses de los propietarios del suelo sobre los intereses públicos, que quedó bien reflejado en el fracaso del Plan de Ensanche de 1862, deudor de las ideas progresistas de Cerdá, que fue sustituido por el Plan de Ensanche de 1876 (más pragmático a corto plazo), en el que se limitaron al máximo los espacios públicos, ya fueran parques o vías⁴²³.

⁴²³ GARCÍA MERINO, *La formación de una ciudad industrial*, pp. 657-697.



La ría de Bilbao. Un hombre luchando contra el dios Neptuno en el monumento a Evaristo Churruga y asueto en los Jardines de Albia.

Destaca también la aparición de la Universidad de Deusto y la Facultad de Económicas en Sarrico, que son presentadas con una puesta en escena muy diferente, resultado de la visión que Olea tenía de ambas instituciones. La de Deusto, dirigida por los jesuitas, la muestra como un lugar sombrío, con muchas escenas de interior, con iluminación artificial, acompañado de la música de órgano de la *Fuga* de J.S. Bach. Por el contrario, la Facultad de Empresariales, un centro público, dependiente entonces de la Universidad de Valladolid, donde Olea había estudiado, aparece como un espacio nuevo y luminoso, pues para el director “era un lugar más o menos moderno, pese a la dictadura”⁴²⁴. Sin embargo, según Santos Zunzunegui, esta última escena, a pesar de que fue realizada con una intención positiva, a ojos del espectador no funciona como tal, sino que más bien puede ser interpretada en sentido contrario. En efecto, los distintos espacios de la universidad “son mostrados en total ausencia de universitarios. La contraposición entre lo estereotipado del discurso [del decano] y la falta de presencia de los que debían conferirle realidad actúa como un eficaz comentario de aquel estado de cosas”⁴²⁵. No era esta sin embargo la pretensión de Olea, que no pudo filmar a ningún estudiante por haber sido rodada estas imágenes en verano⁴²⁶.

Pero sin duda las escenas más recordadas y usadas posteriormente como imágenes de archivo del Bilbao de los años sesenta y, no por casualidad, las más criticadas tras su

⁴²⁴ Testimonio de Pedro Olea. Sobre este centro universitario, véase GARCÍA CRESPO, Milagros (coord.), *Sarriko: 50 años*, UPV/EHU, Bilbao, 2005.

⁴²⁵ BAKEDANO, José Julián y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Imágenes de un largo viaje. Cincuenta años de cine en Zinebi 1959-2008*, Área de Cultura y Educación Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008, pp. 78-79.

⁴²⁶ Testimonio de Pedro Olea. Es interesante el contrapunto entre las afirmaciones a posteriori de los estudiosos y las palabras de Olea, pues demuestra cómo cada filme, incluso cada secuencia, tiene *vida propia* después de su estreno, con independencia de las intenciones de sus creadores.

estreno, son las relativas a la cultura popular del *chiquiteo* en las Siete Calles y la vida nocturna en la calle de Las Cortes. Según su propio testimonio, estos espacios eran muy frecuentados por Olea en su juventud y se sentía muy identificado con ellos⁴²⁷. Dos minutos dedica el filme al *chiquiteo*, que es descrito con acierto de la siguiente manera: “Las Siete Calles cobran nueva vida a la hora del crepúsculo, al ser invadidas por las cuadrillas de *chiquiteros* que tras dejar el trabajo buscan en el tinto riojano el contrapeso a sus fatigas. El *chiquiteo* es un rito para estos expertos de la libación cotidiana y múltiple, y es también la alegría compartida en grupo, una alegría gremial, solidaria”. El filme muestra al mismo tiempo a varios grupos de amigos por las calles del Casco Viejo, entrando después en un bar, donde se les puede ver bebiendo varias rondas de vino servidas en el vaso denominado *chiquito*, mientras cantan con un punto de alegría etílica una *bilbainada*⁴²⁸, las canciones populares típicas de Bilbao. Al final de esta secuencia se suceden varios planos de *chiquiteros* de todas las edades bebiendo de un sorbo los *chiquitos* (que son servidos en pequeñas cantidades). En esta parte se puede ver también a un señor tratando sin éxito de darle a un niño un sorbo de vino y, también, un disimulado cameo de Olea bebiendo vino, claro ejemplo de su simpatía por ese mundo.

Todavía más significativa es la secuencia siguiente, que descubre al espectador la calle de Las Cortes, famosa en España por sus locales nocturnos, situado en el barrio obrero de San Francisco, al otro lado de la ría, frente al Casco Viejo. De ella se dice que es “un abigarrado mundo, brillante, vigoroso, del que no se puede prescindir al fijar la fisonomía de la villa. Mientras tanto, dice el poeta Blas de Otero, duermen tranquilas las doncellas”⁴²⁹. Esta última frase se refiere a la prostitución que se ejercía en dicha calle y en los alrededores que, junto a otra serie de clubes, cines, teatros, cabarets, bares y restaurantes, completaban una oferta de ocio que convirtió a la zona en un barrio muy famoso, incluso más allá de las fronteras de Vizcaya y por el que muchos preguntaban cuando llegaban por primera vez a Bilbao⁴³⁰. Olea muestra algunos de los escaparates de esta calle con las fotos de los artistas que allí actuaban, así como las características

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ Concretamente, cantan “Bilbao se está inundando”.

⁴²⁹ Poema “Muy lejos” (1954).

⁴³⁰ ZULAIKA, Joseba, “La Palanca como transgresión y memoria: sexo y religión e ironía en el Bilbao postfranquista”, en *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 131-155; e IZARZELAIA IZAGIRRE, Arturo y URIARTE, Txema, *El barrio de Las Cortes: una historia de La Palanca bilbaína*, GITE-IPES y Aldauri Fundazioa, Bilbao, 2007.

luces de neón que inundaban la calle y que lo diferenciaba de cualquier otra zona de Bilbao. También entra en un local donde actúa una pequeña banda musical. Sin embargo, Olea se preocupó mucho de no mostrar la cara de ningún cliente del local ni de ningún viandante, a sabiendas de que algunos de ellos muy posiblemente habían ido allí por razones muy diferentes a las meramente artísticas⁴³¹.



La ría de Bilbao. Chiquiteros cantando y vida nocturna en La Palanca.

A Olea le gusta recordar que *La ría de Bilbao* fue la película que “más disgustos me dio y luego con el tiempo más gratificaciones me ha dado”⁴³². Su filme recibió muchos halagos pero también muy duras críticas por parte de algunos, pues, tal y como afirmó en 2007, “la gente debía esperar una serie de postales típicas y yo quise ir más allá”⁴³³. No fue ese el caso de la censura, que autorizó su proyección sin hacer ni una sola objeción, si bien la clasificó para mayores de 18 años, sin explicar por qué, aunque con toda probabilidad fue por la escena de La Palanca y del *chiquiteo*, que posiblemente no gustó al censor que representaba a los intereses de la Iglesia⁴³⁴. La película fue estrenada en el Certamen de Bilbao el 6 de octubre, donde ganó la Medalla de Plata en el apartado de televisión. Al día siguiente fue retransmitida en TVE a toda España, hecho que aumentó la expectación por esta película, tanto por el público en general como por la prensa bilbaína, que se mostró muy atenta a la imagen que de Bilbao iba a ofrecerse en el resto de España a través del filme.

⁴³¹ Testimonio de Pedro Olea.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin, “Pedro Olea: semblanza de un brillante artesano del cine”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 21, 2010, pp. 251-264 (p. 254).

⁴³⁴ AGA, 36/04348. La presencia del Padre Carlos María Staehlin en la junta se entiende en virtud de los privilegios que se concedieron a la Iglesia en materia de control sobre la moralidad durante la etapa central del franquismo. Cfr. MARTÍNEZ-BRETÓN, José Antonio, *La Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Harofarma, Madrid, 1987, págs. 153-158.

Las críticas de *El Correo Español-El Pueblo Vasco* y la *Hoja del Lunes* fueron las más benevolentes. *El Correo*, reconocía que “en 27 minutos no se pueden meter muchas cosas, so pena de hacer un galimatías, pero se ha visto bien el ambiente, se capta lo popular y se ofrece un exacto reflejo a quien desconozca la Villa”⁴³⁵. Por su parte, la *Hoja del Lunes* se deshizo en elogios hacia el filme, en una extensa crítica en la que se afirma incluso “la claridad de dicción, el tono, la elegancia con que el señor Areilza nos metió en el programa será de difícil olvido”⁴³⁶, pese a que, como sabemos, esa parte había sido doblada a posteriori. *La Gaceta del Norte* también recibió muy bien el filme, tanto en sus aspectos técnicos como en la imagen mostrada de Bilbao, pues “ha sabido acertar con la significación del Bilbao del trabajo y del movimiento”, aunque “ha pecado, a veces, en la explicitud de estampas que no son típicamente bilbaínas”, seguramente en referencia a la escena de *chiquiteo* o de Las Cortes, habida cuenta el carácter católico del diario. Pese a ello, concluía que “es de lo mejor que ha filmado Televisión Española para su programa de viernes por la noche”⁴³⁷. El que peor recibió el documental fue el crítico del diario del Movimiento *Hierro*, afirmando que Olea se había mostrado “más esquivo” en escenas donde “aparece un pico, un taladro, un hombre” que en aquellas que “componen cuadros ‘muy típicos’: concierto, entrenamiento del Atlético, chiquiteo... La película cumplirá sus funciones televisivas pero me temo que quien no conoce Bilbao, viendo esta película seguirá sin conocerlo”⁴³⁸.

Sin embargo, las críticas más duras fueron vertidas en el mismo diario *Hierro* una semana más tarde, en una extensa carta al director firmada por “Unos telespectadores amantes de Bilbao” y titulada “El documental no documentó”. En la misiva se afirma que “en estos días estamos recogiendo firmas de ‘bilbaínos’ que están de acuerdo con estas ideas nuestras”, posiblemente una exageración para resaltar la gravedad de las acusaciones que vierten a continuación. Estos lectores afirmaban que su propósito no era valorar los aspectos técnicos del documental, sino juzgar el bilbainismo de Olea, “que francamente nos ha decepcionado”. En concreto, criticaron duramente varias ausencias: la de la “Amatxo de Begoña”, que “tan dentro la llevamos todos los bilbaínos”; que en la escena del *chiquiteo* “lo del infante tomando [vino] se lo ha sacado

⁴³⁵ *El Correo Español*, 7/X/1966.

⁴³⁶ *Hoja del lunes*, 17/X/1966, p. 6.

⁴³⁷ *La Gaceta del Norte*, 7/X/1966, p. 2.

⁴³⁸ *Hierro*, 7/X/1966, p. 11.

usted de la manga”, escena que “a muchos nos defraudó” porque además los chiquiteros entonan y entonan mal; tampoco la larga duración del concierto de El Arenal, que podía haber sido cubierto con algunas cosas que han quedado fuera; y que se ve poco movimiento en la ciudad pues “lo que no vimos es esa manifestación del dinero que es el movimiento. Cualquiera que vio aquel plano de la calle Navarra y Arenal creyó que eso del problema del tráfico en Bilbao es un mito”. Si bien el documental solo duraba media hora, “suponemos que tenía que haber previsto de antemano la existencia de una jerarquía de valores”. Y a propósito del galardón obtenido en el Certamen afirma: “sus virtudes como realizador las conocíamos; su bilbainismo nos ha defraudado”⁴³⁹.

Esta crítica fue escrita con toda seguridad, según opina Olea, por el crítico cinematográfico del diario *Hierro* Alfonso Vallejo (que solía firmar como Alfonso del Val), que días antes del estreno le hizo una entrevista a Olea y le preguntó sobre cuáles eran los problemas del documental, “y yo ingenuo de mí le conté los defectos”⁴⁴⁰, tal y como el director reconocería más tarde. Le explicó entre otras cosas que la película había sido rodada en julio y que Bilbao estaba casi vacío; o que los *chiquiteros* cantaban mal. Esa entrevista nunca fue publicada y, en cambio, Vallejo habría decidido publicar esta carta al director, haciendo pasar esas opiniones por las de unos anónimos espectadores. Ni que decir tiene la sorpresa e indignación de Olea al enterarse de su publicación⁴⁴¹.

Las revistas cinematográficas, en términos generales, aplaudieron la película. La más crítica fue *Film Ideal*, que consideraba que la proyección en 35mm en el cine desmejoró un documental que estaba pensado para ser proyectado en televisión, o que la música solo adquiriría funciones decorativas, sin aportar nada a la imagen. Pese a todo, acabó haciendo una valoración bastante positiva, admitiendo lo merecido del premio, pues, “con todas sus insuficiencias, está a miles de kilómetros de las películas de Borau, Aguirre y demás directores relacionados con la sección TV”⁴⁴². En *Nuestro cine*, en cambio, se valoró muy positivamente la polémica levantada en torno a la película:

Disección fría, análisis riguroso de la realidad bilbaína, las encontradas opiniones que produjo al día siguiente de ser proyectada en el Certamen, la polémica que despertó en toda

⁴³⁹ *Hierro*, 14/X/1966, p. 11.

⁴⁴⁰ Testimonio de Pedro Olea.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² SAGASTIZABAL, Javier, “8 comentarios al 8 certamen de Bilbao”, *Film ideal*, n° 198, 1 de noviembre 1966, pp. 565-569 (p. 568).

la ciudad su proyección por TVE, indican claramente que el entronque con la realidad viva es el único modo de que una obra despierte interés en el público⁴⁴³.

Pero sin duda la mejor valoración del filme fue la publicada en *Cinestudio*, ya en 1973: “podría afirmarse que se trata de uno de los mejores documentales de la historia del cine español [...]. El excelente documental tenía como virtudes máximas el profundo conocimiento del paisaje urbano y su amor por un grupo social que, sin embargo, no es capaz de criticar sin ambages”⁴⁴⁴. La calidad de la película debió también ser muy valorada en TVE, que la envió para ser proyectada en Finlandia en 1969. Formaba parte de un paquete de películas de cuatro horas de duración que TVE mandó a la televisión pública finesa para ser emitidas en la serie “Buenas tardes, tal país”⁴⁴⁵. Esto debe entenderse en el marco de esa idea de seguir fomentando la buena imagen exterior de España durante el franquismo, que fue precisamente una de las razones por las que se creó la serie “Conozca usted España”⁴⁴⁶.

La ría de Bilbao supone, en definitiva, un auténtico hito en la historia del cine documental sobre Bilbao. Además de por su indudable calidad cinematográfica, en ella se ofrece la mirada más personal y audaz de las realizadas hasta la fecha sobre esta realidad urbana. Esta libertad de enfoque, barnizada de una sutil crítica y desapegada de toda visión *de postal*, moralmente inmaculada o paternalista, que tanto gustaba mostrar al franquismo, escandalizó a cierto sector de la sociedad bilbaína, pero al mismo tiempo despertó la admiración de muchos otros, dentro y fuera de Bilbao. Todo ello la ha convertido en uno de los documentales sobre Bilbao más recordados por investigadores y documentalistas. Estos últimos la han empleado a menudo para entresacar imágenes de archivo, a sabiendas de que *La ría de Bilbao* es el único testimonio audiovisual sobre algunos rincones y costumbres del Bilbao de aquella época, que han recobrado valor estos últimos años. Es lo que sucede con el *chiquiteo*, ahora en decadencia, o con la rica vida nocturna en Las Cortes, que comenzó a perderse a partir de 1975 por culpa de la entrada de droga, que lo convirtió en barrio marginal⁴⁴⁷.

⁴⁴³ BILBATÚA, Miguel, “Bilbao. Certamen Internacional de Cine Documental”, *Nuestro Cine*, nº 45, octubre 1966, p. 66.

⁴⁴⁴ GORTARI, Carlos, “Pudor y sensibilidad”, *Cinestudio*, nº 125, octubre 1973, p. 33.

⁴⁴⁵ *La Vanguardia Española*, 16-X-1969, p. 20.

⁴⁴⁶ FERNÁNDEZ PENAS, “La legitimación de la dictadura”, pp. 93-112.

⁴⁴⁷ IZARZELAIA IZAGIRRE y URIARTE, *El barrio de Las Cortes*; y ZULAIKA, “La Palanca como trasgresión y memoria”.

6.3. Una comarca industrial sin urbe. Documentales sobre Vizcaya y el País Vasco

Durante el segundo franquismo y al calor del aperturismo del régimen y del renacimiento cultural vasquista, fueron realizados varios documentales sobre los vascos, muchos de ellos desde posiciones alejadas del franquismo y, en algunos casos, cercanos al nacionalismo vasco. Sin embargo, tal y como hemos avanzado en la introducción del capítulo, la inexistencia de una industria cinematográfica propia en el País Vasco redujo la producción en el territorio vasco al filme experimental y el documental cultural y etno-folclórico. Cuatro son los documentales que más nos interesan de este período, que por su título o contenido tienen la intención ofrecer una visión global de Vizcaya o el País Vasco: *Costumbres vascas* (1960) –al menos, en cierta medida–, *Vizcaya cuatro* (1962), *El País Vasco* (1966) y *Ama Lur* (1968). Pese a ser documentales realizados con finalidades, estilos y enfoques diferentes, presentan muchos nexos sobre la representación del País Vasco, de Vizcaya y de la ría de Bilbao, así como sobre el mundo rural y urbano vascos.

6.3.1. *Costumbres vascas* (1960)

En 1960, Julián de la Flor, natural de Amorebieta (Vizcaya), a través de su productora Julián de la Flor S.A., realizó el documental *Costumbres vascas*. Se trata de uno de los muchos documentales paisajístico-folclóricos que realizó este director por buena parte de la geografía rural y urbana españolas desde 1939 hasta 1966, con una finalidad meramente comercial, como *Fiesta en Pamplona* (1961) y *Encierro en Pamplona* (1963). Esta prolífica actividad la pudo desarrollar sin problemas pese a que durante la Guerra realizó o fue el responsable de fotografía de varios documentales para el bando republicano y que, sin solución de continuidad, pasó a realizar otros tantos para el bando sublevado⁴⁴⁸. De la Flor filmó *Costumbres vascas* en 1959 y pasó censura al año siguiente sin ningún problema, siendo después distribuida por Suevia Films (y no por NO-DO, como se ha afirmado en alguna ocasión)⁴⁴⁹. Si bien es un documental que, fiel al título, recoge el universo de las fiestas y deportes tradicionales vascos, que en principio quedan fuera de nuestra investigación, hemos decidido incluirla, ya que previamente realiza una amplia síntesis visual y descriptiva del conjunto del País Vasco, en el además incluye el mundo urbano e industrial y en concreto a Bilbao.

⁴⁴⁸ RIAMBAU y TORREIRO, *Productores en el cine español*, pp. 230-232.

⁴⁴⁹ AGA, 36/03741 y 36/04801. LARRAÑAGA y CALVO, *Lo vasco en el cine. Las películas*, p. 140.

De diez minutos de duración, *Costumbres vascas* comienza con una larga introducción sobre la realidad física y humana del País Vasco, para a continuación centrarse en el propósito central del filme: las fiestas, bailes y deportes tradicionales. Esto se aprecia en los dibujos que acompañan a los títulos de crédito que abren el filme: un jugador de cesta punta, unas bodegas y una plaza de toros. A continuación muestra unos paisajes rurales: caseríos, montañas, un carro de paja tirado por un buey... mientras el locutor dice que el País Vasco está integrado por Vizcaya, Guipúzcoa, Álava, gran parte de Navarra y una pequeña parte de Francia y que “sobre sus orígenes remotísimos, su lengua, sus costumbres, sus tradiciones celosamente conservadas, aún no se han puesto de acuerdo los historiadores [...]. Sin alharacas, ni exhibiciones, recatada y púdicamente, los vascos cumplen su tarea laboriosa [...]. Todo es idílico y puro en el panorama, desnudo de artificio, con deliberado y eficaz regusto primitivo”.

Tras este primer apunte, muy estereotipado, de lo vasco, identificado con el caserío, los paisajes rurales, etc., el filme pasa a mostrar unos breves planos de Vitoria, San Sebastián y Tolosa: “Industriosos y trabajadores, los vascos ofrecen también, junto al esplendor del campo, el relieve urbano de sus ciudades. En estas capitales de línea airosa y moderna resaltan los relieves fabriles que hacen de ellas emporios de producción y de riqueza, con empresas prósperas y con trabajo y pan para miles y miles de obreros”. Inmediatamente después muestra durante 15 segundos dos planos del Gran Bilbao: primero, Bilbao visto desde el monte Cobetas, con la ría a su paso por el astillero Euskalduna; después, la ría y el Puente Colgante vistos desde el mirador de la iglesia de Santa María de Portugaleta: “Y en una panorámica de larga contemplación, Bilbao y su ría. Hierro y carbón, tráfago naval. Y el acerado símbolo del puente sobre el Nervión”.

A continuación, De la Flor incluye una imagen del “milenario árbol de Guernica”, en torno al que “gira la historia de este gran pueblo, cuyas costumbres patriarcales son las mismas que las de sus abuelos”. A partir de aquí, el documental se centra exclusivamente en el ocio tradicional: juego de bolos en un caserío, pruebas de bueyes, *sega jokoa* (deporte de siega), la *sokamuturra*, diversas danzas tradicionales, gigantes y cabezudos en los pueblos y las villas, el juego de la pelota (al que califica como “el deporte favorito de los vascos”) y *aizkolaris*. Y finaliza con varios paisajes rurales, en los que vuelve a repetir algunas de las descripciones sobre el vasco vistas más arriba.

Costumbres vascas ofrece en términos generales una visión ruralista de un pueblo vasco que ha sabido conservar sus costumbres desde tiempos inmemoriales y que vive en base a valores netamente positivos: “tenaz y varonil, laboriosa e inteligente, seria y honrada”, como afirma en la parte final. Pero, pese a que se subraya el carácter tradicional del territorio vasco, también se muestra el mundo urbano y la modernidad. Sin embargo, estas manifestaciones modernas parecen más bien la prueba material del carácter y los valores tradicionales vascos, particularmente en cuanto al trabajo se refiere, obviando los valores liberales y propiamente *modernos*, que han imperado a la hora de la construcción de las ciudades contemporáneas y de las grandes industrias. Aquello es precisamente lo que se destaca de Bilbao, cuyo latir trabajador e industrial se representa a través de la ría, el hierro, el carbón y el “tráfago naval”, ampliamente mostrados en el cine hasta ese momento. Por otro lado, el Puente Colgante se describe como un “acerado símbolo” sobre el Nervión, subrayando el carácter emblemático de este puente, que el cine ya había representado en muchas ocasiones. Sin embargo vuelve a situar este puente en Bilbao, al ser el único espacio de la ría que menciona.

Por último, es matizable el comentario que hace de que la pelota es “el deporte favorito de los vascos”. Ciertamente, se trataba de un deporte muy generalizado geográficamente, pues raro era el pueblo que no contara con su propio frontón y en el que se practicara la pelota, tanto de forma amateur como profesional. No obstante, el cambio del ocio que implicó la industrialización, principalmente en las ciudades –que ya albergaban la mayor parte de la población vasca–, hizo que la pelota comenzara a ser relegada en beneficio de los deportes modernos, particularmente del fútbol.

6.3.2. Vizcaya cuatro (1962)

Vizcaya cuatro fue una de las primeras realizaciones del cineasta donostiarra Javier Aguirre, que, apasionado desde muy joven por el cine, ya había emprendido diversas iniciativas divulgativas en su ciudad natal. Nacido en 1935, se trasladó con 21 años a Madrid para estudiar en la Escuela de Cine, aunque no llegó a finalizar sus estudios. A partir de 1960 comenzó una prolífica carrera cinematográfica caracterizada por su variedad, en la que hay películas experimentales, documentales y argumentales, tanto cortometrajes como largometrajes. Sus primeros años, de 1960 a 1962, rodó una larga serie de cortometrajes documentales, con la verdadera pretensión de realizar cine

experimental, como reconoce el propio Aguirre, que a lo largo de su carrera ha estado muy interesado en la investigación del lenguaje audiovisual. Algunos de ellos fueron *Pasajes tres* (1961) o *Toros tres* (1962), que culminan en *Vizcaya cuatro* (1962), del que dijo que “no es el mejor, pero sí el más complejo”⁴⁵⁰. Aguirre afirmó que “el cortometraje es libertad. No estás sujeto a la industria. La libertad que tienes es que no va a depender del público, sino que es algo que está ligado a los premios, a las proyecciones y, claro, ahí sí que valoran más la originalidad y la calidad”⁴⁵¹. Producidas muchas de ellas por Luis Enrique Torán, Aguirre también recurrió a la subvención para financiar estos trabajos, que por lo general no tuvieron problemas, pese a que su carácter experimental podía hacer pensar inicialmente en algún tipo de prevención por parte de autoridades conservadoras⁴⁵². Así, para realizar *Vizcaya cuatro* pidió una subvención a la Diputación vizcaína, que le fue concedida por un valor de 50.000 pesetas⁴⁵³.

De 13 minutos de duración, *Vizcaya cuatro* comienza con una sucesión de planos del campo, el mar y la industria, acompañados de la siguiente introducción:

Pretender dar en cortometraje la provincia de Vizcaya con toda su complejidad humana y social, nos parece poco menos que imposible. Nos limitaremos a interpretarla desde una postura totalmente subjetiva. *Vizcaya cuatro* es nuestra visión personal de la provincia a través de cuatro elementos: el campo, la industria, el mar y la belleza puramente plástica.

Tras este comentario, el filme pasa a hacer una breve descripción de la situación presente de cada uno de esos cuatro elementos. El campo, en el que destaca el caserío, “rey y cuna de las tradiciones vascas” que, sin embargo, “está siendo desplazado por la industria”. La industria, que ha alcanzado un “desmesurado desarrollo y que se “ha extendido a todos los lugares de la provincia, absorbiendo la mayor parte de los quehaceres profesionales y llegando a tomar tanto incremento, que actualmente es una de las fuentes de riqueza más considerables de España”. El mar, “es decir, la pesca, se mantiene en un homogéneo nivel de importancia. Ha sido, es y será, otra de las actividades a las que siempre se ha entregado el vizcaíno con singular ímpetu”. Y, por último, la belleza plástica, “uno de los elementos más interesantes para el futuro

⁴⁵⁰ CASTRO Y CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 1974, pp. 28-29.

⁴⁵¹ ABAJO DE PABLOS, Juan Julio de, *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*, Fancy, Valladolid, 1999, pp. 48-49.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ AHFB, Sección Educación y Cultura, C. 1006 bis 17, Exp. 27.

económico de la provincia”, la cual tiene “aún casi por descubrir [...] una vasta cantera de posibilidades para el turismo”.

Durante el resto del documental Aguirre intercala tomas en las que se muestran cada uno de estos cuatro elementos, acompañadas musicalmente por un *txistu* y un tamboril y por piezas vanguardistas de Luis de Pablo. Entre los paisajes escogidos destaca el puerto pesquero de Bermeo, la bahía de Urdaibai y la costa en general, imágenes de caseríos, el campo y las montañas, el castillo de Butrón, así como varios planos de niños, adultos y ancianos en el campo y del mar. Sin embargo, la industria es el elemento que es tratado de forma más diferente, al ser plasmada en la pantalla en negativo, mientras que el resto de la película está en positivo. Se muestran así diversos planos de las grúas de los muelles y astilleros, así como la colada en AHV, aunque no llega a citarlos. Por otra parte, en un par de momentos del filme la imagen se detiene sobre dos personas para hacer sendos apuntes sobre sus vidas, una de ellas, como veremos, con cierta crítica social. La película finaliza con un travelling en el que se ve el árbol de Guernica (así como del Árbol Viejo) desde el otro lado de la valla de hierro forjado que rodea la casa de Juntas, acompañado de un coro que entona el *Gernikako arbola*.

Aún teniendo en cuenta el carácter experimental del filme y la limitación que presenta el tratamiento elegido (a través de cuatro elementos), pueden extraerse varias ideas interesantes sobre la imagen y la *no imagen* que se ofrece de la ría de Bilbao. En primer lugar, como acabamos de ver, todos los planos de la industria están proyectados en negativo, en contraposición al resto del filme, mostrados en positivo. Aguirre lo hizo así, pues “el negativo daba una plasticidad especial al fuego de los altos hornos”⁴⁵⁴, pasando a convirtiéndose el rojo y amarillo del fuego a negro y lo que le rodea en blanco. No cabe duda de que este método puede quizás ofrecer en el espectador una imagen negativa, valga la redundancia, de la industria, en contraposición al resto de paisajes de la provincia. El carácter “hostil” que ofrecen estas imágenes se refuerza con unos pitidos y ruidos electrónicos de la música de Luis de Pablo, que solo aparecen en el apartado de la industria, mientras que en el resto del filme se escuchan principalmente *txistus*, tamboriles y coros.

⁴⁵⁴ Testimonio de Javier Aguirre, Madrid, 18/VI/2014.

En segundo lugar, es interesante que no aparezca ninguna imagen del mundo urbano en torno a la ría de Bilbao, ni tan siquiera en las imágenes referentes a la industria, ni por supuesto dentro del elemento de la “belleza plástica”, pues no era un atractivo para el turismo más clásico⁴⁵⁵. Salvando las distancias, no podemos evitar comparar esta *no imagen* de Bilbao con la ofrecida en *Sinfonía vasca* (1936) o *Elai Alai* (1938), en los que se daba el salto de imágenes bucólicas del campo y del mar a la industria de la ría de Bilbao, sin mostrar en ningún momento la ciudad por dentro, aunque sí tímidamente desde lejos. Similar tratamiento, no por casualidad, lo volveremos a ver repetido en *El País Vasco* (1966) y *Ama Lur* (1968).

Por último, en contra de las visiones atemporales sobre “lo vasco” que hemos visto hasta ahora en las pantallas y en las que hay un claro predominio de lo rural y tradicional, en *Vizcaya cuatro* se habla de la decadencia del caserío, al que si bien considera “cuna de las tradiciones vascas”, dice también que “está siendo desplazado por la industria”, al calor del acelerado proceso de industrialización que estaba viviendo España y que tuvo en Vizcaya un fortísimo impacto. Sin embargo, este comentario es incompleto, pues no se hace ninguna referencia al acelerado proceso de urbanización del que iba de la mano, y que estaba alterando radicalmente el modo de vida de las gentes que allí vivían; incluso del mundo rural, que fue adoptando modos de vida cada vez más urbanos, gracias a la mecanización del campo, la revolución del automóvil, los modernos sistemas de comunicación (teléfono, televisión), etc.

Dejando a un lado la desatención de Aguirre al mundo propiamente urbano (incluyendo a Bilbao en sí), deben destacarse otros dos aspectos puntales de *Vizcaya cuatro*. Por un lado, una cierta crítica social, cuando la cámara se detiene en un primer plano de un marinero mientras descarga el pescado y la locución dice de él que “acaba de volver [...] de hacer una buena pesca de bonito. Antes fue pescador de langosta, pero nunca la probó. Es un pescado demasiado caro para él”. Y por otro lado, un guiño vasquista en el último plano del árbol de Guernica visto tras la valla que lo separa de la calle, mientras se escucha un coro que canta el *Gernikako arbola*. Este plano, en contra de los temores de Aguirre, no provocó sin embargo ninguna polémica o censura, a pesar de que existe cierta carga de denuncia política, por la presencia de la verja entre la cámara y el árbol⁴⁵⁶. Nada que ver con la reacción de la censura años después ante la

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

película *Ama Lur* (1968), cuando los censores exigieron la eliminación del plano en el que aparecía el Árbol nevado, pues podía ser interpretado políticamente, sustituyéndolo por otro en el que, como veremos, aparece florido.

Aunque fue realizado en 1962, el documental no se estrenó hasta el año siguiente en el Certamen de Bilbao, donde fue recibido con mucha cautela cuando no con abiertas críticas, tanto de la crítica especializada como por el público. Según *Film Ideal*, fue “una de las películas más silbadas del Certamen, tanto al concluir su proyección como en el momento de otorgársele el premio”⁴⁵⁷. En efecto, la película no acabó de convencer ni en el contenido ni en las formas, empezando por el título, que “podía haberse titulado ‘Vizcaya seis’ y el film no habría cambiado de sentido”⁴⁵⁸.

Las críticas más duras provinieron de las revistas cinematográficas. En *Nuestro cine* afirmaron que era “el más absurdo de los cortos realizados hasta el momento por Aguirre [quien] demuestra encontrarse en un callejón sin salida ni escapatoria posible”⁴⁵⁹. Por su parte, *Film Ideal*, pese a que trató de valorarla exclusivamente en términos experimentales, también fue muy crítico con el filme: “En ocasiones surgen aquí y allá algunas ‘ideas’ [...], pero éstas se organizan de una manera independiente, sin posibilidades de traducirse en elemento de composición”.

La prensa local bilbaína se mostró más moderada. El más crítico fue *Hierro*, que afirmó que “la idea es buena, pero peca de cierto virtuosismo en su concepción filmica”. De la parte relativa a la industria, pasada en negativo, se preguntaba: “¿Snobismos de joven ola?”. Y concluía que todo ello “le hace perder fuerza y calidad documental”⁴⁶⁰. El autor de la reseña en *La Gaceta del Norte* la definió como una “rapsodia vizcaína”, afirmando que “no faltan aciertos de concepción”, especialmente en la “dicción”; y destacó muy positivamente el “‘crescendo’ final” del árbol de Guernica⁴⁶¹. Por su parte, el de *El Correo Español* señaló que estaba “cuidado en todos sus detalles”, valorando fundamentalmente la imagen de Vizcaya que ofrecía el filme. A diferencia de *La Gaceta*, calificaba de “demasiado facilón el recurso final de las imágenes y del himno de Guernica”, incluido según él por ser un filme “orientado a un público extenso”. Pero

⁴⁵⁷ SAGASTIZABAL, Javier, “V Certamen internacional de cine documental ibero americano y filipino. Bilbao: cita con el documental”, *Film ideal*, nº 131, 1963, 1 noviembre, pp. 644-649 (p. 646).

⁴⁵⁸ MIGUEL, Santiago de, “Bilbao 63. Crónica de un festival agotado”, *Nuestro cine*, nº 23, 1963, pp. 47-54 (pp. 53-54).

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Hierro*, 1963/10/09, p. 6.

⁴⁶¹ *La Gaceta del Norte*, 9/10/1963, p. 8.

también criticaba algunas ausencias de lo cotidiano, frente a las estampas muy vistas que mayoritariamente ofrecía el filme: “Merece destacarse, no obstante, que Javier Aguirre ha tocado necesariamente los temas más filmados –el hierro, la ría, la pesca, el caserío...–, pero no se ha esclavizado el papel pautado de uso común”⁴⁶².

Resulta interesante que ninguna de estas críticas mencionara la completa ausencia del mundo urbano (en la que ya en ese momento se concentraba la mayor parte de la población de la provincia) y de otros aspectos de la modernidad, más allá de la propia industria. Al fin y al cabo, y pese a que la crítica reconocía las limitaciones temporales del documental, parece que a grandes rasgos los cuatro elementos sobre los que pivota (mar, campo, industria y, en general, la “belleza plástica”) siguen siendo predominantes en la concepción que se tiene sobre este territorio, tal y como hemos visto y veremos a continuación.

6.3.3. *El País Vasco* (1966)

Cuatro años más tarde, Pío Caro Baroja realizó *El País Vasco*, uno de los muchos documentales de carácter etnográfico que filmó a lo largo de la geografía española y el País Vasco en particular⁴⁶³. Aunque madrileño de nacimiento, era miembro de la ilustre familia vasca de los Baroja, sobrino del escritor Pío Baroja y hermano pequeño del prestigioso antropólogo e historiador Julio, lo que le permitió mantener un notable contacto con el País Vasco. Estos lazos familiares y territoriales son fundamentales para comprender, por un lado, la gran cantidad de documentales antropológicos que realizó sobre diferentes aspectos de Vasconia y, por otro, los temas y la visión que ofrece sobre este territorio. De hecho, el carácter científico y ponderado de su hermano Julio influyó mucho en su obra, hasta el punto de que este último escribió muchos de los guiones literarios de sus películas, incluyendo el de *El País Vasco*. De todos los documentales realizados por Caro Baroja sobre Vasconia, este es el único que pretende mostrar de forma global esta realidad, mientras que el resto tratan sobre aspectos parciales, lejos de

⁴⁶² *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 9/X/1963, p. 2.

⁴⁶³ Sobre la obra de Pío Caro Baroja véase: ROLDÁN LARRETA, Carlos, “Cine vasco y etnografía, un camino abandonado”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, año 29, nº 70, 1997, pp. 329-342; ROLDÁN LARRETA, Carlos, “Entre la ilusión y el desencanto. Los Baroja y el cine”, *Bidasoako Ikaskuntzen Aldizkaria-Boletín de Estudios del Bidasoa*, nº 20, 2000, pp. 15-30; CARO BAROJA, Pío, *Recuerdos de un documentalista. Historias de la vieja querida*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 2001, p. 28; y AUMESQUET NOSEA, Santiago, *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2004.

nuestro objeto de estudio⁴⁶⁴. *El País Vasco* fue producido por X Films, una productora creada en 1963 por el navarro Juan Huarte, con la intención de acercar el arte y la cultura al cine⁴⁶⁵.

A lo largo de sus 26 minutos, *El País Vasco* guía al espectador por una ruta que comienza en Roncesvalles para pasar después al resto de Navarra, Álava, Vizcaya y Guipúzcoa, de las que muestra una gran cantidad de localidades, tanto del mundo rural y sus poblaciones costeras como de sus capitales de provincia. El documental vuelve a tratar muchos de los lugares comunes sobre el País Vasco: el deporte y danzas tradicionales, que ocupan un lugar destacado en el documental; su carácter católico, guarnecido en los caseríos y exportado al mundo por emigrantes anónimos y personas ilustres (como san Ignacio de Loyola o san Francisco Javier); su carácter trabajador; y el mar, “el elemento que ha dado más personalidad a los guipuzcoanos y vizcaínos”, citando muchos nombres de marineros ilustres. De cada uno de los espacios va mostrando algunos de sus aspectos más emblemáticos, como el alarde de Irún, Estella como “capital española del carlismo”, traineras en San Sebastián, Guernica como “símbolo de toda libertad foral”, o Bilbao, como núcleo industrial, tal y como analizaremos a continuación. El documental finaliza mostrando a unos bailarines de los Sanfermines de Lesaca, con los que también se abría el film, apelando al carácter polifacético del vasco:

Hubo un gran filósofo que definió a los vascos como un pueblo que bailaba al pie de los Pirineos. Nosotros podríamos añadir que también trabaja, piensa, escribe. De todo esto nos hablan esos Guevaras, Ayalas, Mendozas, Barojas, Unamunos, Maeztus, Esproncedas, Larras, Marañones, Zurbaranes, Goyas o Galdoses, por los que corría, en mayor o menor proporción, sangre de este pequeño rincón de España.

Dentro de la rápida visión que ofrece de cada espacio por el que pasa, a Bilbao le dedica menos de medio minuto, a través de ocho planos. El plano introductorio se corresponde con el puente y la iglesia de San Antón, junto con la ría, y el resto de planos son de la ría a su paso por la Campa de los Ingleses, reflejando la intensa actividad portuaria, con sus grúas y grandes mercantes penetrando hasta el corazón de Bilbao y pasando por debajo del puente levadizo de Deusto, que se abre a su paso. Al

⁴⁶⁴ *El carnaval de Lanz* (1964), *Deportes vascos* (1966), *El valle de Iraugi* (1966), *El País Vasco de Pío Baroja* (1967), *Fiesta. Bertsolaris. Poetas populares vascos* (1967), *Navarra. Las cuatro estaciones* (1970) y *Gipuzkoa* (1979). Obtuvo sendos galardones en el Certamen de Bilbao por *El carnaval de Lanz* y *El País Vasco de Pío Baroja*.

⁴⁶⁵ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 157.

mismo tiempo se escucha una versión instrumental en acordeón del *Gernikako arbola*, mientras el locutor dice:

Estas aguas que se tiñen de rojo en un momento nos dicen que llegamos al corazón de Vizcaya, a Bilbao. La ciudad de la infancia y juventud de Unamuno. Una férrea ciudad de hombres de empresa.

La película pasó la censura sin ningún problema a excepción, precisamente, de una frase que se mencionaba en la parte de Bilbao y que según los censores debía ser eliminada: “El Bilbao de las alteraciones políticas”⁴⁶⁶. No cabe duda de que la proscripción de la palabra *política* durante el franquismo, en pro de la creación de una sociedad despolitizada y, por tanto, desmovilizada, estaba detrás de esta decisión⁴⁶⁷. Pero no se trataba solo de *política*, sino de “alteraciones políticas”, que podían referirse no solo a los conflictos entre socialistas, nacionalistas y monárquicos previos a la Guerra Civil sino también a la conflictiva coyuntura laboral que se vivía ya en la década de los sesenta en el Gran Bilbao. Esta situación de tensión social –pero también política– de la década de 1960 podía recordar al “acusado pluralismo” que define al Bilbao del siglo XX⁴⁶⁸, como “cuna de los dos principales movimientos políticos y sociales de la Euskadi del siglo XX: el socialismo y el nacionalismo”⁴⁶⁹.

Sin embargo, tras localizar en la Filmoteca Española una copia de la versión no censurada de *El País Vasco*, sabemos que Caro Baroja decidió eliminar no solo esa frase sino las palabras que la precedían, por lo que en realidad todo lo que se eliminó fue: “El Bilbao de los sitios y de las alteraciones políticas”, que iba inmediatamente después de la primera frase sobre Bilbao que hemos transcrito más arriba. Sin embargo, la eliminación de la referencia a “los sitios” carlistas contra el Bilbao liberal del siglo XIX respondió a una finalidad práctica, pues contaba con poco presupuesto y resultaba más sencillo eliminar toda la frase que sustituirla por otra, rehaciendo la locución, o encajar la referencia a los sitios en otra parte⁴⁷⁰. En su lugar no se puso nada y solo se escucha el *Gernikako arbola* que acompaña la escena.

⁴⁶⁶ Parte del expediente de censura de *El País Vasco* lo localizamos trasapelado fortuitamente en uno de los expedientes de censura de *Ama Lur* (AGA, 36/04173).

⁴⁶⁷ JULIÁ, Santos, “La sociedad”, en GARCÍA DELGADO, José Luis (coord.), *Franquismo: el juicio de la historia*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, pp. 57-114 (p. 110).

⁴⁶⁸ FUSI, Juan Pablo, “Bilbao en la época de Alfonso XIII”, en TUSELL GÓMEZ, *Bilbao a través de su historia*, pp. 121-130 (p. 124).

⁴⁶⁹ GRANJA SAINZ, “Bilbao en la II República”.

⁴⁷⁰ CARO BAROJA, *Recuerdos de un documentalista*, p. 28.

El País Vasco incorpora algunos nuevos elementos no mencionados hasta el momento en los documentales sobre el territorio vasco, como referencias explícitas a algunos de sus pensadores y escritores más ilustres, así como el relativo equilibrio que existe aquí entre las dos provincias costeras y las dos meridionales, y en todas las capitales de provincia. Sin embargo, el documental sigue ofreciendo una visión eminentemente tradicional del País Vasco y de sus habitantes, centrándose en su carácter festivo y trabajador. Igualmente, los paisajes rurales adquieren un predominio casi absoluto y su enfoque del mundo urbano es muy parcial, algo distante, poseyendo mucho de tradicional, aun incorporando cosas nuevas.

Centrándonos en Bilbao, Caro Baroja ofrece una visión muy continuista de este espacio, pero incorpora dos aspectos nuevos: por un lado, la mención a que es “el Bilbao de la infancia de Unamuno”, personaje polémico –que ya había aparecido en el filme de Pedro Olea–, dado que su vasquismo, modificado con el paso del tiempo, no fue óbice para realizar comentarios contra el euskera y el nacionalismo vasco; y por otro, la referencia al “Bilbao de las alteraciones políticas” que, si bien acabó siendo censurado, es la primera vez que se hace en un documental una alusión, si bien indirecta, al pluralismo y a la conflictividad políticas características de Bilbao desde la industrialización. Otros aspectos son bien conocidos, pues aparecen en otros documentales: las menciones a “los sitios”, el puente e iglesia de San Antón, y el completo predominio de los aspectos vinculados a la industria y el trabajo, tanto en la locución como, sobre todo, en las imágenes. De hecho, estos dos últimos aspectos son los únicos mostrados visualmente, mientras que el resto solo son citados por la locución.

Una vez más, un documental realizado sobre el País Vasco se acerca a Bilbao solo para mostrar su carácter preferentemente industrial, vinculando al hierro, al mar y al carácter trabajador de sus gentes. En este sentido, la cámara no penetra en el interior de la ciudad para mostrar sus aspectos más propiamente urbanos, liberales y más cercanos al sector terciario de la economía, sino que se centra exclusivamente en la gran potencia industrial desplegada en la ría. De este modo, como hemos visto en otros documentales (*Sinfonía vasca*, *Elai-Alai* y *Vizcaya cuatro*), solo se muestran del mundo urbano aquellos aspectos que encajan mejor con la representación tradicional del vasco, que en Bilbao aparece únicamente a través de la industria, asociado a su carácter trabajador. Por otro lado, de ese carácter industrial de Bilbao solo se muestra la actividad portuaria y el astillero Euskalduna, obviando la gran diversidad económica desplegada en la villa.

Además, esos dos sectores están vinculados a la tradición marinera vasca, que es mencionada en otro momento del filme, cuando se califica al mar como “el elemento que ha dado más personalidad a guipuzcoanos y vizcaínos”.

Se podría decir que la visión que el documental ofrece del País Vasco en su conjunto y de Bilbao en particular es una simbiosis de dos intereses o dos formas de entender “lo vasco”. Por un lado, se refleja buena parte de la compleja visión que sobre lo vasco tenía el guionista Julio Caro Baroja y que, como explica Fernando Molina, giraban “en base a las múltiples identidades que convivían dentro de ella según perfiles polémicos y dinámicos (española o francesa, cristiana o herética, urbana o campesina, costera o continental, etc.)”⁴⁷¹. Y por otro lado, presenta una buena cantidad de limitaciones y lugares comunes, resultado de las características propias del medio cinematográfico, de la búsqueda de la aceptación de la censura y del público, y del especial interés del mismo director en reflejar las tradiciones vascas, en trance de desaparición en aquel momento frente al empuje de la modernidad⁴⁷². Además, el propio Pío Caro Baroja reconoce que su interés se centraba más en lo específico vasco que en el mundo urbano, mucho más *globalizado*: “Bilbao me interesa pero no tanto como las tradiciones, los pueblos o las fiestas. Es una ciudad grande y cosmopolita y tiene poco que ver con el resto del País Vasco”⁴⁷³.

Extrañamente, pese a esa visión compleja y heterogénea de “lo vasco” de Julio Caro Baroja, en el guión literario, escrito por él, no se hacía ninguna mención a Bilbao, pero sí al resto de capitales vascas⁴⁷⁴. Esta ausencia fue suplida más adelante, en el guión literario presentado a la censura para solicitar el permiso de rodaje, en el que las referencias a Bilbao son bastante significativas, ocupando una doceava parte del mismo⁴⁷⁵. No obstante, este último guión presenta algunas diferencias con la película, pues en él no se hacen referencias a las “alteraciones políticas” ni a Unamuno, pero en cambio sí se habla del acelerado proceso de expansión urbana de Bilbao y de su “importancia decisiva en la economía española” desde su fundación.

⁴⁷¹ MOLINA, Fernando, “El intelectual en el laberinto. Julio Caro Baroja y el País Vasco”, *Historia Social*, nº 55, 2006, pp. 153-174 (p. 166).

⁴⁷² ROLDÁN LARRETA, Carlos, “Entre la ilusión y el desencanto. Los Baroja y el cine”, *Boletín de Estudios del Bidasoa*, nº 20, diciembre 2000, pp. 15-30.

⁴⁷³ Testimonio de Pío Caro Baroja, Málaga, 18/VI/2014.

⁴⁷⁴ CARO BAROJA, Julio, *Recuerdos de un documentalista. Historias de la vieja querida*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 2001, pp. 99-106.

⁴⁷⁵ AGA, 36/04953.

6.3.4. *Ama Lur* (1968)

De las películas realizadas sobre el País Vasco a lo largo de la historia, *Ama Lur* (“Tierra Madre”) es sin duda una de las más destacadas. Santos Zunzunegui afirmó que “ocupa en la historia del cine vasco el lugar de un objeto fetiche. Primer largometraje realizado tras la Guerra Civil, producido por suscripción popular y hablando del País como no se había visto en la pantalla hasta entonces, todo se unía para convertirlo en un film-faro que dividiría el cine realizado en el País Vasco en un *antes de y después de*”⁴⁷⁶. Este hecho ha condicionado que haya sido una de las películas más investigadas⁴⁷⁷ y citadas de la historia del cine en el País Vasco, y su estilo cinematográfico, contenido y forma de financiación han sido tomados como referencia en buena parte de los debates surgidos en torno al concepto de cine vasco durante la transición y la democracia.

Sus directores fueron el escultor abstracto y vanguardista Néstor Basterretxea y el fotógrafo Fernando Larruquert, que previamente habían realizado tres cortometrajes: el experimental *Operación H* (1963), para X Films; *Pelotari* (1964) un “canto estético” sobre el juego de la pelota; y *Alquezar. Retablo de pasión* (1965), sobre el pueblo aragonés del mismo nombre. Estas dos últimas para Frontera Films.

Medidas sus fuerzas en el cortometraje, decidieron realizar un largometraje documental sobre el País Vasco, con dos objetivos fundamentales: en primer lugar, y como dijo Larruquert en 1983, se pretendía “informar al pueblo de donde viene”⁴⁷⁸, mostrarle cuáles eran sus *esencias*; y en segundo lugar, crear un lenguaje cinematográfico propio. Originalmente pensaron en el título *Euskalherria* pero, por considerarlo demasiado frío, adoptaron el nombre de *Ama Lur*, aconsejado por el Padre Gaztelu⁴⁷⁹. Con la idea de hacer “una película del pueblo, hecha para el pueblo”, la financiaron en un primer momento y sin mucho éxito mediante la búsqueda de colaboradores y, más adelante, mediante la creación de la “Distribuidora

⁴⁷⁶ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 174.

⁴⁷⁷ Entre estos destacamos ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 174-183; TORRADO, Susana, “Ni tiranos ni esclavos”. *Ama Lur* (1968-2008)”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, RIEV, Vol. 54, nº 1, 2009, pp. 117-145; y muy especialmente el monográfico de JÁUREGUI, Gurutz, MARAÑA, Félix y GUTIÉRREZ, Juan Miguel, *Haritzaren Negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1993.

⁴⁷⁸ Entrevista a Fernando Larruquert por ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 172.

⁴⁷⁹ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 174.

Cinematográfica Ama-Lur, S.A.” con la que se emitieron acciones por valor de 100 pesetas cada una, consiguiéndose finalmente una financiación de seis millones de pesetas⁴⁸⁰. No se realizó un guión sobre la película (a excepción del enviado para la censura previa), pues “se fue haciendo en el montaje que es donde a mí me parece que se hacen las películas”⁴⁸¹. Esta deliberada falta de planificación implicó un rodaje muy largo, con 10 horas de material rodado, que se redujeron a los 98 minutos que finalmente dura el documental.

Ama Lur es ante todo un “canto emocionado al País Vasco”, tal y como se la calificó en su anuncio publicitario, en el que se realiza una búsqueda de las señas de identidad del pueblo vasco, mostradas unas veces en un sentido paisajístico y pintoresquista, y otras muchas con un claro sentido de reivindicación nacional y, en menor medida, de crítica social. Ambas visiones son el resultado de las inclinaciones políticas de sus directores: “Larruquert podría inscribirse en un nacionalismo de izquierdas mientras su compañero Basterretxea se acercaba más a la derecha de esa misma ideología”⁴⁸². Todo ello está presentado en una estructura lírica: “El montaje de *Ama Lur* es un montaje por relación, pero siempre dejando las cosas incompletas y diciendo las cosas de una manera casi simbólica”, explicó Larruquert⁴⁸³. Así queda un documental al que se le achacaría un notable cripticismo y que “queriendo explicar tantas cosas no explica nada”⁴⁸⁴.

En *Ama Lur* se muestran mayoritariamente aspectos de la representación de lo vasco muy vistos ya antes en el cine, pero mezclados con otros nuevos o muy poco utilizados, haciendo también algunos guiños a la cuestión social candente y a la reivindicación nacional vasca. Estos fueron los aspectos más polémicos del filme, dado el contexto de represión de la dictadura en el que fue realizado, aunque esta se hubiera suavizado desde la posguerra. Así, hay una profusión de imágenes de fiestas, bailes y deportes tradicionales vascos, y del mundo rural, tanto de los caseríos como de las villas medievales. Algunos aspectos nuevos o poco tratados irían en la misma línea ruralista, tradicional y mítica, como el carnaval de Lanz, las estelas funerarias, los dólmenes y pinturas rupestres prehistóricas, los *bertsolaris* (competiciones de improvisadores de

⁴⁸⁰ *Ibídem*.

⁴⁸¹ Entrevista a Fernando Larruquert por ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 175.

⁴⁸² ROLDÁN LARRETA, Carlos, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 1999, p. 26.

⁴⁸³ *Ibídem*, p. 176.

⁴⁸⁴ BELOKI, José Ramón, “Ama Lur eta gogoeta bat”, *Jakin*, nº 33, 1968, p. 35.

poesías) o los emigrantes a Estados Unidos. Se hacen referencias a multitud de “vascos universales” (como los califica), algunos lejanos, como Loyola, Elcano, Juan de Garay o Cosme Damián Churrua, y otros más cercanos y modernos, como Unamuno o Baroja, estos dos últimos alejados de los postulados nacionalistas.

En cuanto a la modernidad, se muestran las minas, la industria y el mundo urbano, espacios en los que, si bien se hace una crítica social muy dura en pleno franquismo, incorpora al mismo tiempo elementos bastante trillados sobre la forma de representar esta realidad en los documentales sobre el País Vasco. También hay referencias muy importantes a la vanguardia artística vasca, representada por Oteiza, Chillida, Ibarrola o el propio Basterretxea. Pero lo más destacado del filme son las alusiones a la cuestión nacional vasca: los primeros planos, en los que se muestra un mapa de todo el territorio vasco a ambos lados del Pirineo, en el que no se marca la frontera entre España y Francia; la referencia a que el vasco es un “pueblo recio, nacido de la necesidad de vivir en libertad” y otras similares; algunas sutiles apariciones de los colores de la *ikurriña*⁴⁸⁵, blanco, rojo y verde; y la escena final en la Casa de Juntas de Guernica, en la que se escucha a los Reyes de Castilla jurar los fueros vascos en repetidas ocasiones. Hay que destacar por último que, si bien la lengua vehicular de la película es el castellano, hay algunas escenas rodadas íntegramente en euskera.

La censura trató de eliminar muchas de las partes que pudieran entenderse como de reivindicación del nacionalismo vasco. Así, fueron eliminados los planos del árbol de Guernica nevado, que podían ser interpretados políticamente, por lo que este debía aparecer florido⁴⁸⁶; o los planos del *Guernica* de Picasso, con la excusa de que el pintor no era vasco. También se impuso que la palabra *España* debía aparecer tres veces; y trató de eliminarse sin éxito la escena del juramento de los fueros. Sin embargo, ni siquiera intentaron ser eliminados algunos fragmentos que, como algunas de los citados en el párrafo anterior, son una clara muestra de la reivindicación nacional vasca. La polémica creada en torno a su censura creó una expectación sin precedentes, obteniendo la película un notable éxito de taquilla, particularmente en Vizcaya y Guipúzcoa, y se

⁴⁸⁵ La *ikurriña* fue al principio una bandera creada por Sabino Arana para Vizcaya, pero pronto fue empleada por el PNV para representar al conjunto de Euzkadi. Inicialmente solo la usaron los nacionalistas pero su adopción como oficial por el Gobierno de Euzkadi en 1936 hizo que fuera asumida por todas las fuerzas políticas vascas, como símbolo del conjunto del territorio vasco. En la actualidad es la bandera de la Comunidad Autónoma del País Vasco/Euzkadi. Cfr. CASQUETE, Jesús y GRANJA, José Luis, “Ikurriña”, en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 508-521.

⁴⁸⁶ Sin embargo, como sabemos, el plano del Árbol de Guernica tras la valla en *Vizcaya cuatro* (1962) no provocó ninguna reacción entre los censores.

creó un gran revuelo en los medios de comunicación y en las autoridades públicas, que se afanaron en vigilar algunos cines en el País Vasco por el miedo a que la película pudiera animar a la subversión entre el público⁴⁸⁷.

Ama Lur fue estrenada el 10 de julio de 1968 en el Festival de San Sebastián y meses después fue pasada en el Certamen de Bilbao. Recibió algunos galardones, como el del Conde de Foxá en el Certamen de Bilbao, que, paradójicamente, se entregaba a aquellas películas en las que se exaltaran los valores hispánicos; o el de Especial Calidad del Ministerio de Información y Turismo. Las críticas a la película fueron amplísimas y muy variadas. La mayoría se quedaron, sin más, en la belleza plástica y la fuerza que emanan sus imágenes. Otros la criticaron por ofrecer una visión tópica, folklórica y de postal del País Vasco, vinculándola incluso al PNV, lo que era falso. Los menos destacaban la pluralidad de miradas de la película, tal y como hizo *Jakin*: “no podemos quedarnos en el folklore que hemos creado hasta ahora. Lo pasado pasado está y es mejor. El vasco tiene que ser vasco con el *txistu* en el monte o en la plaza y bailando músicas actuales; vestido de ‘bluxa’ o de ‘ye-yé’; en el caserío o en la Banca; escuchando a los bertsolaris o a los Beatles”⁴⁸⁸. Pero sin duda uno de las cuestiones más polémicas fueron las relativas a las imágenes aparecidas en el Gran Bilbao, debido a la crítica que se hacía en ellas a la gran burguesía industrial, como veremos a continuación⁴⁸⁹.



Ama Lur. Bolsa de Bilbao y mineros de Gallarta.

La aparición del Gran Bilbao en *Ama Lur*, pese a que ocupa un lugar relativamente escaso del total (casi cinco minutos distribuidos en dos momentos del filme), adquiere una gran fuerza cualitativa. Los planos en los que aparece son prácticamente los únicos en los que se hace alguna referencia en el filme a la crítica

⁴⁸⁷ AGA, 36/04173, 36/04952; y JÁUREGUI, MARAÑA y GUTIÉRREZ, *Ama Lur*, pp. 132-139.

⁴⁸⁸ En realidad, en la película no se ve nada que refleje la recepción en el País Vasco de la música *ye-yé* o de los Beatles. BELOKI, José Ramón, “Ama Lur eta gogoeta bat”, *Jakin*, nº 33, 1968, p. 35.

⁴⁸⁹ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 177-179; JÁUREGUI, MARAÑA y GUTIERREZ, *Ama Lur*, pp. 322-348.

social. Además, fueron magnificados por la importante polémica surgida en las salas y entre la crítica en torno a ellos.

La primera aparición del Gran Bilbao en *Ama Lur* hace referencia exclusivamente a la zona minera, con una duración de un minuto 45 segundos. En medio de un paisaje completamente nevado, que denota cierta hostilidad, se observan las vagonetas de las minas quietas y vacías, algunas fábricas mineras en activo, el barrio de Gallarta y, brevemente, a algunos mineros descargando las vagonetas. Esos planos se intercalan con otros de tres obreros mineros que, en el momento en el que miran a cámara, se congela la imagen como si interpelaran al espectador, y hacen sendos comentarios (presumiblemente suyos) en los que hablan de la dureza del trabajo en las minas:

Minero 1: “Soy minero, nacido en la provincia de Huelva. Estoy aquí desde el 58. Vivo en Gallarta, soy casado, tengo cinco hijos. Tengo que meter muchas horas extras para ganar más y vivir un poco mejor...”

Minero 2: “Yo soy vasco, de Gallarta. Estoy trabajando desde los trece años, hasta los sesenta que tengo. La vida es dura pero no quiero irme fuera. Eso es para los jóvenes. Yo ya estoy viejo, casco. Además, me gusta mi tierra”

Minero 3: “Me llamo Luciano Martín. Tengo 36 años, soy casado. Tengo tres hijos. Vivo en Gallarta. Ya llevo como ocho años trabajando en las minas y si no sale otra cosa mejor aquí seguiremos...”.

A continuación, se escucha el eco de “aquí seguiremos” en cinco ocasiones. Este último comentario va seguido de una escena en la que cuatro personas llevan un féretro por un bosque nevado, añadiendo el elemento de muerte a la ya de por sí dura escena anterior. Y en la secuencia siguiente a esta se hace una recreación real del trabajo de unos ferrones, con métodos y vestimenta antiguos, vigilados atentamente por el señor. De esta manera, según Zunzunegui “el film traza, mediante un flash-back que es menos temporal que intelectual un paralelismo entre el trabajo asalariado hoy y ayer”⁴⁹⁰.

Sobre la escena de los mineros son interesantes también las palabras del filósofo Fernando Savater: “es significativo que los pocos obreros industriales cuyo testimonio se aporta son casi todos inmigrantes: la polución moderna, con sus dolores y miserias, se alimenta con carne importada”⁴⁹¹. Ello nos recuerda que también son las únicas referencias que se hacen en todo el filme al fenómeno de la inmigración no vasca, que

⁴⁹⁰ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 181.

⁴⁹¹ Reflexión de Fernando Savater sobre el filme en JAUREGUI, MARAÑA y GUTIERREZ, *Ama Lur*, p. 223.

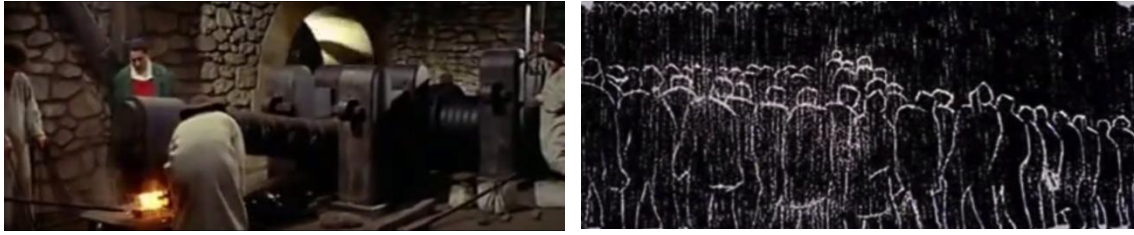
en ese momento representaba la mitad de la población del País Vasco y que se concentraba casi en su totalidad en los núcleos fabriles. La manera de presentar a estos inmigrantes supone un gesto integrador, característico de los cambios que se estaban produciendo –también en el nacionalismo vasco– en el modo de relacionarse con los obreros venidos de otras partes de España en la década de 1960.

La segunda, y más polémica, referencia a Bilbao nos la encontramos hacia el final del documental, con una duración de tres minutos y medio. Comienza con dos travelling verticales desde los dos ascensores del Puente Colgante, para mostrar después diversos planos de la actividad portuaria e industrial en la parte baja de la ría. Después se muestran dos pinturas de Agustín Ibarrola en blanco y negro, en las que se ven las siluetas de una masa de obreros dirigiéndose hacia unas negras chimeneas. Estas imágenes son seguidas de otras de la colada en una siderúrgica, para mostrar después las grúas y chimeneas de La Naval y AHV en la vega de Sestao. Repentinamente, comienzan a intercalarse con cierta rapidez varios planos de la frenética actividad de los corredores en la Bolsa de Bilbao (mientras se escuchan las sirenas de las fábricas y el martilleo del mazo gigante de los ferrones) con otros, en completo silencio, de los obreros mineros de los que hemos hablado y de Oteiza. Con este juego de contrastes se pretendía, según Larruquert, “denunciar la especulación, la actuación de los que usan el dinero, producido por un trabajo manual o intelectual, en su propio beneficio, a espaldas de sus verdaderos creadores”⁴⁹².

Inmediatamente después de estos contrapuntos, el filme pasa a mostrar cuatro planos aéreos de la industria en la ría de Bilbao: dos en la vega de Sestao, uno de los astilleros de Erandio y uno del astillero Euskalduna, en los que destaca la densidad de naves industriales, el humo que sale de las fábricas y el color amarillento de la ría. Estos planos aéreos sirven de transición para la siguiente secuencia, en la que se enseñan diversos planos aéreos de las capitales de las siete provincias, a la par que se pronuncia el nombre en castellano y en euskera de cada una de ellas: “Bilbo”, en el caso de Bilbao, siendo la primera vez que se escucha el nombre de la villa en euskera en las pantallas⁴⁹³.

⁴⁹² Testimonio de Fernando Larruquert, citado en ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 182.

⁴⁹³ Aunque según *Euskaltzaindia* el nombre vasco de Bilbao sería Bilbo, la denominación oficial sigue siendo Bilbao, al considerarse que es también un nombre vasco. Véase, por ejemplo, KINTANA, Xabier, “En euskera, ¿Bilbo o Bilbao? Bilbao, nombre vasco de la villa”, *Bilbao* n° 51, 1992, p. 3.



Ama Lur. Recreación de una antigua herrería y fragmento de la obra de Agustín Ibarrola *Magistratura de Trabajo contra los de Bandas*.

La escena de la Bolsa de Bilbao y su contraposición visual con el trabajo de los obreros despertaron una gran polémica, provocando en algunos casos los aplausos de la mitad de la sala y las pataletas de la otra mitad⁴⁹⁴. Una escena que, según algunos autores, “podría haber pasado como una simple descripción del peculiar ritmo que se establece en el trabajo moderno”⁴⁹⁵, de no ser por la aparición –para un espectador entendido– de la reivindicativa obra pictórica de Ibarrola, natural de Basauri, militante comunista y muy activo en la problemática obrera. De las dos obras de Ibarrola que aparecen en esta parte del filme, muy similares, la segunda recibe el título de *Magistratura de Trabajo contra los de Bandas* y fue publicada en la portada del libro *Nuestra Huelga* (1968), editado por los trabajadores que participaron en la denominada Huelga de Bandas de la fábrica de Laminación de Bandas en Frío de Echévarri (perteneciente a la Basconia y AHV)⁴⁹⁶. Fue la huelga más duradera y una de las más famosas y emblemáticas de cuantas tuvieron lugar en España durante el franquismo. La larga duración y dureza de una huelga, que comenzó contra una bajada salarial, hizo que se convirtiera en un auténtico símbolo y un referente de la lucha obrera contra el franquismo, recibiendo numerosos apoyos desde España y el extranjero. La huelga acabó con una dura represión, con el despido, destierro o encarcelamiento de la mayor parte de sus participantes, incluyendo a Agustín Ibarrola y a su hermano, que participaron muy activamente en la misma⁴⁹⁷. El *guiño* a esa huelga y al encarcelamiento de Ibarrola, subrayan el carácter obrerista de esta parte del filme. No obstante, cabe pensar que la mayoría de los espectadores, a excepción de los intelectuales, desconocían el significado concreto de esta obra, inclinándonos a pensar

⁴⁹⁴ *La Voz de España*, 18/VII/1968.

⁴⁹⁵ JÁUREGUI, MARAÑA y GUTIERREZ, *Ama Lur*, p. 119.

⁴⁹⁶ TRABAJADORES DE LAMINACIÓN DE BANDAS, *Nuestra huelga. 30 nov. 1966 - 15 mayo 1967, 163 días de lucha obrera contra el capitalismo fascista del Estado Español*, Trabajadores de Laminación de Bandas, Echévarri, 1968.

⁴⁹⁷ PÉREZ PÉREZ, José Antonio, “La huelga de Bandas: del conflicto laboral y el nacimiento de un símbolo”, *Cuadernos de Alzate: revista de la cultura y las ideas*, nº 18, 1998, pp. 57-88.

que las adhesiones a favor y en contra de esta parte de la película se deben mayormente al montaje paralelo y no a que los espectadores fueran conscientes de la relación entre esa imagen y la huelga de Bandas.

Pese a que la escena de los mineros y de la Bolsa situó a la película a favor de las reivindicaciones obreras, a algunos les supieron a poco estas breves alusiones en el conjunto del filme, como al crítico de la edición bilbaína del diario *Pueblo* (propiedad de los sindicatos verticales, pero en el que, en esta época, escribían personas relacionadas con la oposición al régimen):

¡Qué bien está la secuencia de la Bolsa entremezclada con rostros obreros que hablan sin decir nada! ¡Y la figura del obrero de Huelva –tan representativa– que ha de meter muchas horas extras para ir tirando! De puro bien que este sector ha sido reflejado, a uno se le hizo corto. Es posible de todas formas, que el mundo del trabajo del País Vasco hubiera necesitado un poco más de espacio, espacio que, por otro lado, se le hubiera podido quitar al folklore. Pero...⁴⁹⁸.

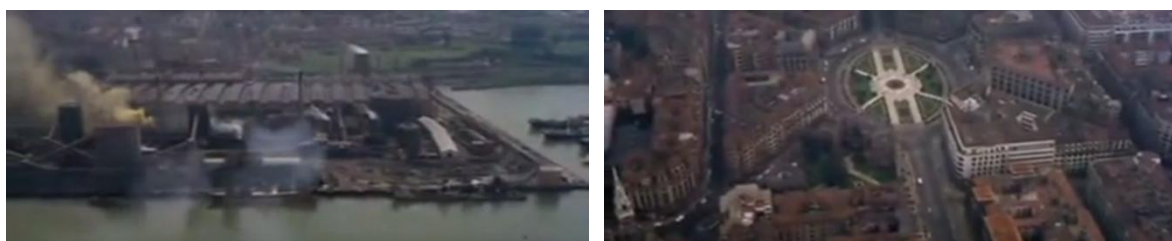
Efectivamente, pese a que la película recoge este importante aspecto de la realidad social contemporánea a su realización, su presencia es muy reducida en el conjunto del documental, en pro de aspectos más folclóricos, rurales y atemporales. Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto del franquismo y las estrecheces que el régimen imponía a la libertad de expresión, estas referencias adquieren una importancia cualitativa sin precedentes. De hecho, es la primera vez en la que un documental trata al mismo tiempo, si bien superficial y veladamente, la problemática del obrero industrial en el Gran Bilbao y señala a los responsables de la misma, la gran burguesía. En este sentido, las referencias de *Ama Lur* al mundo obrero inmigrante son muy diferentes a las de *Gallarta* (1947), en el que la precaria situación de los obreros parece limitarse al ingente esfuerzo físico que implica trabajar en las minas, obviando toda estructura socio-económica y toda responsabilidad humana sobre su situación.

Sin embargo, el tratamiento original que realiza sobre esta realidad, no evita que se vean en ella notables continuidades sobre la forma de representar el Gran Bilbao en el conjunto del País Vasco. Es decir (dejando a un lado la alusión a la Bolsa, que también aparecía como símbolo del capitalismo en *La ría de Bilbao*), lo refleja como un espacio dedicado exclusivamente a la industria, y en concreto a la producción de bienes materiales vinculados con la industria del hierro. Se enlaza además esta industria con las

⁴⁹⁸ *Pueblo* [Bilbao], 25/X/1968.

antiguas ferrerías, en la escena en la que se ven las fábricas de la vega de Sestao desde el aire y se escuchan los martillos gigantes de las ferrerías en funcionamiento. Esta combinación de imagen y sonido, de gran fuerza cinematográfica, subraya la vinculación de la moderna industria con la tradición ferrona, recubriendo de una cierta mirada tradicional a esa importante manifestación de la modernidad que es la industria. Así, podría entenderse esta industria como una continuación natural de un uso tradicional del hierro. La preponderancia de la industria parece guardar también relación con la representación del vasco vinculado a los trabajos manuales que requieren de una gran fuerza, hasta el punto de que muchos de esos trabajos han derivado en los deportes tradicionales vascos.

Algo similar podría verse en los modernos barcos en la ría (navegando, amarrados o siendo botados), resultado de la tradición naval de los vascos, hecho que es remarcado en varias ocasiones a lo largo del documental, a través de nombres propios como Urdaneta o Churruca, de imágenes de botaduras de barcos de madera, de competiciones de traineras en San Sebastián y de la actividad pesquera en Bermeo, y por medio del siguiente comentario, que sirve como transición para hablar de la industria de Bilbao en la parte final del filme: “navegantes y descubridores de tierras, constructores de naves y armadas, próceres y evangelizadores, corsarios y mercaderes. Los gestos más amplios del brazo de la acción se han dado en el vasco a través de los océanos”. En este sentido, a nuestro parecer los altos hornos y los astilleros serían mostrados, no tanto por su importancia en la economía vasca en el momento de la realización de la película, sino como una expresión potente y contemporánea de dos sectores productivos de gran tradición y simbolismo en el País Vasco.



Ama Lur. Altos Hornos de Vizcaya en Sestao y la Plaza Moyúa de Bilbao.

Si, dentro del País Vasco moderno, la industria siderometalúrgica monopoliza la atención de la cámara de *Ama Lur* en Bilbao, por contra, el gran ausente es el mundo urbano propiamente dicho. No se muestra nada sobre el sector terciario de la economía,

la vida cultural o las profesiones liberales, a excepción de los planos de la Bolsa, que además son reflejados de forma crítica. Quizás sí muy indirectamente a través de la mención de Unamuno e Ibarrola, pero nada más. Los únicos momentos en los que el espectador puede ver el mundo urbano bilbaíno es a través de unos planos aéreos. Es decir, desde las alturas y desde lejos, como si se quisiera guardar distancia, desde una posición privilegiada, de superioridad y mostrado como si de una gran colmena se tratara. No se aprecia, además, en las escenas de Bilbao, el triunfalismo y folclorismo que desprenden otras partes del filme, de contenido vasquista, rural y folclórico. Más bien se retrata Bilbao y su entorno como un espacio principalmente hostil, que vive a golpe de sirenas de fábrica, martillos, fuego, humos y donde los trabajadores son explotados por la gran burguesía. Todo ello no solo nos ofrece una imagen de Bilbao como un espacio netamente diferente al resto del País Vasco, sino que lo hace con una mirada más crítica que amable, más distante que cercana.

CAPÍTULO VII

EL AUGE DEL CINE INDUSTRIAL (1958-1975)

Si en el anterior capítulo analizábamos la imagen de Bilbao en las películas de autor o independientes durante el desarrollismo, en este haremos lo propio con las películas industriales o de empresa –tanto particulares como institucionales–, realizadas durante los tres últimos lustros del franquismo. Se trata de un género que, pese a su importancia cuantitativa durante estos años, ha recibido muy poca atención por parte de los historiadores del cine, tanto en España como sobre todo en el País Vasco⁴⁹⁹.

A lo largo de este trabajo ya hemos visto varios documentales de empresa realizados en la metrópoli de Bilbao. Sin embargo, antes de esta época se trataba de una producción muy escasa y en algunos casos de muy limitada calidad. Una serie de cambios operados en la cinematografía en los años cincuenta permitió que en la siguiente década se produjera un auténtico despegue del cine industrial, favorecido además por el *boom* económico del desarrollismo. En primer lugar, la generalización del cine en color en la década de 1950 que, sumado a la invención del cine sonoro veinte años antes, permitió ofrecer una mayor expresividad a las imágenes. En segundo lugar, la irrupción de la televisión en España en 1956, aunque supuso una disminución en las audiencias cinematográficas, propició la expansión de la producción publicitaria. Y por último, el hecho de que desde 1954 ya no se fabricaran películas en nitrato, altamente inflamables, y fueran sustituidas por el celuloide, permitió que las películas pudieran ser producidas, almacenadas y exhibidas sin los riesgos que suponía el anterior soporte⁵⁰⁰.

Todo ello animó a una importante cantidad de empresas públicas y privadas a informar de sus actividades a través del cine. En bastantes ocasiones las películas no

⁴⁹⁹ Concretamente en el País Vasco no existe ninguna obra monográfica sobre el tema.

⁵⁰⁰ TORÁN, L. Enrique, “El cortometraje industrial”; ANDRÉS DEL CAMPO, Susana de, “Estudios de publicidad”, *Diccionario del cine iberoamericano*. 3, Couto-Fontán, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2011, pp. 622-625; y RUBIO, Ramón, “Situación actual de la recuperación y conservación del cine industrial como Patrimonio Cinematográfico Español”, conferencia pronunciada en las *Jornadas sobre cine documental y de empresa. Homenaje a Fernando López Heptener*, Salamanca, 6 a 8 de noviembre de 2002. (<https://www.youtube.com/watch?v=G3Rxxmvubxr8> Y <https://www.youtube.com/watch?v=BkmII60dc6c> -01/IX/2015-)

eran promovidas por una sola compañía sino por varias, ya fueran del mismo o de diferentes sectores. Todas estas películas tienen en común que muestran los logros de las actividades de las empresas, aunque normalmente no tienen una intención publicitaria directamente, como sucede con los anuncios para televisión. Para amenizar las películas y al mismo tiempo suavizar al máximo el carácter claramente técnico o promocional, algunos de estos filmes recurrían a una historia de ficción como hilo conductor o lo hacían pasar como si se tratara de un documental científico-técnico o paisajístico. Aunque podían proyectarse con fines directamente publicitarios, siempre como complemento a otras cintas, fueron empleadas sobre todo para ser mostradas a los posibles clientes, empleados, directivos o accionistas de la empresa promotora. Era un modo bastante cómodo de dar cuenta de forma gráfica de las diferentes realidades de la empresa, sobre todo cuando lo que se quería mostrar estaba disperso geográficamente, era de difícil acceso o se trata de un suceso poco frecuente⁵⁰¹.

De hecho, durante esos años se crearon una gran cantidad de productoras especializadas en cine industrial, como Indu Films, CIDASA o PROCIESA (Promotora de Cine Industrial S.A), de algunas de cuyas producciones hablaremos a continuación. Ello permitió a bastantes de los cineastas recién salidos de la Escuela de Cine realizar sus primeras obras, comenzando por el cine industrial, antes de dar el salto al largometraje de ficción. Algunos incluso se especializaron en este género y excepcionalmente en una empresa en particular pues, tal y como afirma Luis Enrique Torán, la metodología de trabajo requería una gran preparación:

Dirigían el rodaje de acuerdo a un guión supervisado por los ingenieros. Es este un aspecto fundamental del cine industrial, el disponer de un guión previo en el que, además de un ingeniero o un técnico, intervenga en su construcción un realizador de cine. Esto exige por parte de éste el estudio de la materia a exponer y una capacidad de comprensión de los problemas técnicos; por parte del guionista técnico, éste, a su vez, debe confiar en el conocimiento del realizador en el lenguaje cinematográfico y sus exigencias temporales. Una obra fílmica siempre debe poseer una cierta amenidad y nunca puede sustituir a un informe técnico en el que el lector puede concentrarse el tiempo que estime necesario⁵⁰².

El auge del cine industrial fue estimulado también por los gobiernos de la etapa desarrollista, mediante la creación del Certamen Nacional de Cine Industrial (1963-1977), el primero sobre el género en España, y que servía de plataforma perfecta para

⁵⁰¹ *Ibíd.*

⁵⁰² TORÁN, “El cortometraje industrial”, p. 482.

mostrar el proceso de modernización del país. Este Certamen se celebró de forma itinerante en diferentes ciudades de España y en él se proyectaron –o fueron premiadas– algunas de las películas de las que vamos a hablar a continuación⁵⁰³.

Durante este período fueron rodados 14 documentales industriales exclusivamente en el Gran Bilbao. A ellos debemos sumar una gran cantidad de películas en las que Bilbao y su hinterland aparecen de forma parcial, pues se engloban en empresas o instituciones que desarrollan su actividad más allá de la provincia de Vizcaya. De ellas, analizaremos o al menos citaremos siete rodadas en el conjunto del País Vasco y doce en el conjunto de España. En total, incluimos en el catálogo 32 documentales, de los cuales 9 son institucionales y 23 de la empresa privada.

7.1. La empresa privada: documentales monográficos

En este epígrafe daremos cuenta de aquellas películas de empresa que se centran total o casi totalmente en la empresa que promocionan. La mayoría son filmes sobre la industria (19): cuatro del sector siderometalúrgico (tres de AHV y uno Babcock), 13 sobre Iberduero, uno sobre Cristalera Española S.A. y una sobre Firestone Hispania. Aunque también hay dos que tratan sobre la autopista Bilbao-Behobia, dos sobre la obra social de las dos cajas de ahorros de la provincia, una sobre el Seminario de Derio y una última sobre un campeonato de acrobacia aérea.

Comenzamos con AHV, la empresa más importante de Vizcaya, que es recogida nada menos que en tres filmes, lo que explica este predominio: *Tren de laminación de banda en caliente de Altos Hornos de Vizcaya* (1968), *Altos Hornos de Vizcaya* (1971) y *La hojalata* (1973). El primero de ellos tenía una duración de seis minutos y fue producido por Studio Films y realizado por José López Clemente, especialista en cine industrial. No hemos localizado ninguna copia de este filme si bien, gracias al resumen argumental localizado en el expediente de censura, sabemos que debía tratar exclusivamente sobre dicho tren de laminación de AHV, que había sido montado hacía poco tiempo en su planta de Ansio (Baracaldo)⁵⁰⁴. En concreto, el documental describía

⁵⁰³ *Ibíd.*, p. 483.

⁵⁰⁴ AGA, 36/04986.

el proceso de fabricación de las bobinas de acero hasta su carga en el camión o vagón de transporte. Fue seleccionado para el Certamen Nacional de Cine Industrial de 1968⁵⁰⁵.

Tampoco hemos hallado copia alguna de *Altos Hornos de Vizcaya* (1968), realizado por Manuel de la Pedrosa y producido por CIDASA. Gracias al guión técnico localizado en el AGA⁵⁰⁶, sabemos que el filme, de 830 metros de duración (25-30 minutos aproximadamente), trataba sobre AHV en general. Comienza con una introducción sobre los orígenes de la empresa, para pasar más adelante a hablar de su expansión geográfica a lo largo de la ría de Bilbao e incluso hasta el puerto de Sagunto (Valencia)⁵⁰⁷. Describe después el alcance empresarial de la compañía, ofreciendo cifras concretas sobre sus beneficios y número de empleados y subrayando en todo momento su importancia para el conjunto de la economía española. Sobre los orígenes de la empresa se centra exclusivamente en los aspectos empresariales de la misma, así como en su expansión geográfica, pero se obvia la crucial importancia de la política económica proteccionista de Madrid para este despegue. Se dice de la ría que fue “el primer paisaje industrial de España”, comentario como sabemos falso, pues Cataluña gozaba previamente de una potente industria. El documental finaliza afirmando que “sus proyectos de expansión no pueden ser más ambiciosos y convertirán a Altos Hornos de Vizcaya en el exponente privado más importante de la siderurgia española”. Este hecho era ya cierto en el momento de rodarse el documental, pero se debía en parte a una fuerte política proteccionista sobre una industria ya madura (frente a otros sectores con mayor valor añadido⁵⁰⁸), que fue el preludio de la dura crisis iniciada en 1975.

Sí se conserva la última de estas películas, *La hojalata* (1973), realizada por Enrique Llopis para Indu Films, que tenía una duración de casi 14 minutos. Se centra exclusivamente en la producción de envases de hojalata para alimentos en la fábrica de AHV en Echévarri, y en especial de envases para pescado. Al empezar el filme se puede ver cómo se descarga un cargamento de pescado del puerto de Bermeo, para mostrar después a una mujer comprando conservas marineras en una tienda, aunque el resto de la película se centra en la producción en la factoría de Echévarri. El filme formaba parte de una campaña publicitaria más amplia por parte de AHV para promocionar sus

⁵⁰⁵ ORGANIZACIÓN SINDICAL, VICESECRETARÍA NACIONAL DE ORDENACIÓN ECONÓMICA, *Certámenes Nacionales de Cine Industrial. Años 1963 al 1969 inclusive (II edición)*, Organización Sindical, Madrid, 1969, p. 101.

⁵⁰⁶ Inicialmente tuvieron intención de llamarla “El acero”. AGA, 36, 04215; AGA, 36/05064.

⁵⁰⁷ Donde se encontraba su filial Altos Hornos del Mediterráneo.

⁵⁰⁸ CATALAN, “La madurez de una economía industrial”, p. 208.

productos para envases⁵⁰⁹. Especialmente interesante es la afirmación de que sus envases viajarán “rumbo a los cuatro puntos de nuestra geografía o cruzarán fronteras, demostrando una vez más la importancia que en los mercados internacionales ha adquirido la siderurgia española”. Este comentario es deudor de los años del “milagro español”, que sin embargo no se debió tanto a un aumento efectivo de la productividad sino a la devaluación de la peseta en 1959, con el Plan de Estabilización.

Del resto de compañías vinculadas con el sector del hierro solo la gran empresa metalúrgica Babcock & Wilcox es recogida de forma monográfica en un documental. Lo hace en *Babcock, sus procesos de fabricación y sus productos* (1975), dirigido por José Ángel Ajuria y producido por Indu Films. No hemos podido localizar esta película que tenía 933 metros de duración (30 minutos aproximadamente), pero de la que afortunadamente conservamos el guión literario del expediente de censura⁵¹⁰. La película comienza situando geográficamente la fábrica: “Factoría de Galindo, a 12 kms. de Bilbao, la industriosa capital del Norte de España”. Este comentario, si bien sitúa la empresa fuera de Bilbao, la enmarca en su órbita industrial, ante la necesidad de ofrecer al espectador unas referencias geográficas reconocibles, y de las que desde luego carecía Galindo (una zona del municipio de Sestao). A esta frase, que es la única en la que se habla de la comarca, le sigue un comentario en el que pretende resaltar la independencia de la empresa respecto a la compañía norteamericana homónima que la fundó en 1918: “forma parte del prestigioso grupo mundial BABCOCK [...] pero con plena independencia económica y comercial”. El resto del documental se centra en describir los procesos de elaboración de la gran variedad de productos metalúrgicos allí producidos: tubos forjados, botellas para gases, válvulas, engranajes, calderas industriales, así como el laboratorio. Y finaliza con un comentario positivo sobre el futuro de la empresa y con otro muy en boga en el período franquista, en el que sitúa la labor de la empresa “en la rueda del desarrollo nacional”. También esta película fue presentada en el Certamen Nacional de Cine Industrial de ese año⁵¹¹.

Continuando con el sector industrial, ocupan un lugar destacado las películas sobre Iberduero, el gigante eléctrico español con sede en Bilbao, desde que se fundara

⁵⁰⁹ Desde 1971 a 1973 fueron publicitados en una gran cantidad de periódicos de tirada local y nacional. Ejemplos: *ABC*, 14/IX/1971, p. 6; 17/III/1973, p. 140; y *La Hoja del Lunes* [Barcelona], 11-XII-1972, p. 67.

⁵¹⁰ AGA, 36/05181.

⁵¹¹ *Odiel*, 30/V/1975, p. 3.

en 1901 como Hidroeléctrica Ibérica, pasando a llamarse Iberduero tras la absorción de Saltos del Duero en 1944. Fueron realizadas una ingente cantidad de películas sobre la intensa actividad desarrollada por esta empresa para satisfacer el extraordinario aumento de la demanda energética durante el desarrollismo en España. La mayor parte de estas filmaciones fueron sobre la construcción de los saltos del Duero y el Ebro y de las grandes centrales térmicas y nucleares. La mayoría de ellas fueron realizadas por Fernando López Heptener, desde 1952 hasta su jubilación en 1972, momento a partir del cual realizó esta misma actividad como autónomo⁵¹². Como veremos, otros directores y productoras también realizaron de forma más puntual algunos filmes para la empresa durante esos años, como el joven bilbaíno Javier Rebollo.

El Gran Bilbao es mostrado en un total de 12 de estas películas. Sin embargo, pese a ser Bilbao la sede central de la empresa, ninguna de ellas fue rodada íntegramente en la capital vizcaína. Todas ellas tratan sobre el desarrollo general de la empresa en el conjunto de España, y los aspectos desarrollados en Vizcaya solo son una parte más del filme. Algunas de estas películas eran documentales propiamente, mientras que otras adquirían el formato de memorias anuales (o documentales-anuarios) sobre la actividad de la empresa en el conjunto de España y recibían el nombre de “Noticcionario”, y más tarde de “Historial”. Además, la mayor parte se centraban total o casi totalmente en los aspectos técnicos, dejando poco o ningún lugar para contextualizaciones sobre su entorno físico y humano.

La primera película de Iberduero en la que aparece Bilbao es *En el Ebro y en el Duero* (1958). En este documental de 30 minutos se habla de los saltos de ambas cuencas hidrográficas pero, para pasar de una a otra, muestra unos planos de la central térmica de Burceña (Baracaldo), así como la importante actividad industrial ahí desplegada, gran consumidora de energía, lo que permite a López Heptener “destacar el servicio público que presta la empresa”⁵¹³.

Un enfoque similar es el de los filmes sobre la central térmica de Santurce, acerca de cuyo proceso de construcción trataron nada menos que ocho documentales, uno en cada año de construcción: *Creando electricidad* (1966), *Noticcionario 1967* (1967) *Noticcionario 1968* (1968), *Documento 1969* (1969), *Historial 70* (1970), *Noticcionario 1971*

⁵¹² Sobre la prolífica actividad de López Heptener en Iberduero véase el monográfico de CEBRIÁN, *Cine documental e informativo de empresa*.

⁵¹³ CEBRIÁN, *Cine documental y informativo de empresa*, p. 104.

(1971), *Historial 72* (1972) e *Historial 73* (1973). Todos ellos son documentales-anuarios en los que se hace un balance de las actividades desarrolladas por Iberduero en toda España, principalmente en materia de construcción de fuentes de energía e infraestructuras eléctricas, dedicando a esta central unos minutos en cada uno de ellos. *Creando electricidad* es un buen ejemplo de cómo son estos documentales, pues se centra exclusivamente en imágenes de la construcción de la central y de una maqueta en la que se aprecia cómo quedará, además de una panorámica de El Abra, tomada desde el lugar donde está la central. Se dice de ella que, cuando esté en marcha, producirá “7.000 millones de kilowatios hora, más del doble del salto de Aldeadávila, que es el mayor de la Europa Occidental”. A medida que avanzan los años se ve cómo se van construyendo los tres grupos eléctricos, que quedaron concluidos en 1973, batiendo todas las marcas de producción de energía de España, hecho que es destacado en el último documental *Historial 73*. Sin embargo, en ninguno de estos filmes se hace ninguna contextualización de su entorno geográfico, más que para mostrar algunas panorámicas de El Abra y para hablar de la importante demanda de energía que se cubrirá con su construcción.

La construcción de las centrales nucleares de Lemóniz (en la costa vizcaína, a mitad de camino entre Bermeo y El Abra) y Garoña (norte de Burgos) también tuvieron su impacto en Bilbao, cuyo puerto fue empleado para descargar buena parte de los materiales necesarios para su puesta en marcha –y muy en particular de los grandes generadores de energía nuclear– y llevarlos hasta las centrales en construcción. Estas noticias se recogen puntualmente en *Noticiero 1969* (1969) y *Una central nuclear. ‘Santa María de Garoña’* (1972), y en su totalidad en *Transporte de vasija del reactor de la Central Nuclear de Lemóniz* (1975) y *Transporte de un generador a vapor para la Central Nuclear de Lemóniz* (1975), estos dos últimos producidos por Zoom Cinematográfica y dirigidos por el bilbaíno Javier Rebollo, que estaba iniciando su carrera cinematográfica, como explicaremos en el siguiente capítulo. Estos documentales, al igual que los relativos a las térmicas de Baracaldo y Santurce, se centran exclusivamente en la descarga de esos generadores gigantes, y de Bilbao solo muestran imágenes de los muelles de descarga y cómo los comienzan a trasladar en unos transportes enormes por sus carreteras⁵¹⁴. Para terminar con los documentales de Iberduero, en *Historial 75* (1975) se muestra un aspecto diferente de la empresa en

⁵¹⁴ Testimonio de Javier Rebollo, Bilbao, 19/V/2014.

Bilbao: el despacho de maniobras, pues “el mantenimiento de los valores eléctricos de suministro, el perfecto equilibrio entre demanda y producción, exigen dispositivos complejísimos atendidos desde nuestro despacho central de maniobras, con las mejores técnicas electrónicas”⁵¹⁵.

Por último, dentro del sector industrial mencionar las dos películas dirigidas por José Luis Vitoria: *Fraguas de Cristal* (1966) sobre Cristalería Española S.A. y *Firestone Hispania* (1967) sobre la producción de neumáticos y derivados del caucho en la planta de Basauri de la empresa homónima. Ambas películas fueron premiadas con el primer y segundo premio respectivamente en las ediciones del Certamen Nacional de Cine Industrial de esos años⁵¹⁶. La primera fue producida por Movirama para Cristalería Española S.A., una empresa que inició su actividad en la Vidriera y Cristalería de Lamiaco, S.A. (Vicrila) en 1890 y con el tiempo expandió sus actividades por toda España. Así, a lo largo de sus 33 minutos de duración el documental ofrece un balance de todas las fábricas de la empresa distribuidas en la geografía española, cada una especializada en un producto determinado. Sin embargo, el documental se centra casi exclusivamente en los aspectos técnicos de la producción, con un logrado toque poético en la locución.

Tras hacer un recorrido por sus plantas en el norte de España, en la parte central el documental pasa a su factoría de Lamiaco, a la que le dedica casi tres minutos y medio. “Llegamos a Lamiaco, en las cercanías de Bilbao”, donde se encuentra una fábrica “del sector del vidrio estirado”, a la par que muestra varios planos largos desde el aire de la zona media industrial de la ría (vega de Sestao y Lamiaco), acompañados musicalmente por “Narrativa” de las *Diez melodías vascas* de Guridi. Por el contrario, en el interior de la fábrica se emplea una música moderna, que acompaña la fabricación del vidrio estirado en todas sus fases. Esta parte del documental finaliza en el muelle de Abandoibarra, en el que se ven varias cajas de madera con la mercancía (y en los que se puede leer sus destinos: Caracas o Hong Kong) y dice “desde este puerto, las mil facetas de nuestro palacio de espejismos parten hacia los cuatro puntos de la tierra”. En esta escena se muestra al fondo, sin duda deliberadamente, la Universidad de Deusto, que

⁵¹⁵ Sobre todas las películas de Iberduero citadas véase: CEBRIÁN, *Cine documental y informativo de empresa*, pp. 131, 168-198.

⁵¹⁶ ORGANIZACIÓN SINDICAL, *Certámenes Nacionales de Cine Industrial*, pp. 73 y 104.

parece custodiar la actividad del muelle. Sin embargo, en el documental no se hace ninguna alusión al origen vizcaíno de esta empresa⁵¹⁷.



Fraguas de cristal. Interior de factoría Vicrila y muelle de la Campa de los Ingleses con la Universidad de Deusto al fondo⁵¹⁸.

Y en segundo lugar *Firestone Hispania* (1967), producida por Telecine S.A., que no hemos podido visionar pero que sabemos por una sinopsis que describía “los procesos de fabricación de productos elaborados [...] desde la creación de la empresa hasta nuestros días”. Efectivamente, tal y como nos explicó Viloría, la película se centra en la factoría, donde pueden verse con “muchos planos de interior en los que se mostraba la masa negra, caucho, que es masajeado por las máquinas hasta darle forma de neumáticos”⁵¹⁹. Esta empresa fue creada en 1932 como filial española de la norteamericana Firestone Tire and Rubber Company, fundada en 1900, contribuyendo a la diversificación económica de la comarca industrial.

Otros dos documentales industriales están directamente relacionados con la revolución automovilística y del transporte que tuvo lugar en los años sesenta en España: *Autopistas del Cantábrico* (1969) y *Nuevos Caminos para el País Vasco* (1971), esta última también conocida como *Europistas 70: La autopista Bilbao-*

⁵¹⁷ *Fraguas de cristal* obtuvo el primer premio del Certamen Nacional de Cine Industrial de ese año (ORGANIZACIÓN SINDICAL, *Certámenes Nacionales de Cine Industrial*, p. 73). Un año más tarde el mismo Viloría realizó una versión reducida de 11 minutos para NO-DO titulada *Fraguas de vidrio* (1967), con la voz de Matías Prats. Sin embargo, aquí se centra solo en los aspectos técnicos del interior de las fábricas, eliminando los aspectos contextuales de la versión original. Y es que “a los directivos de Cristalería Española les interesaba dar a conocer sus factorías y nada mejor que ofrecerles las imágenes de su película y llegar a un acuerdo con el NO-DO, que era obligatorio en las salas comerciales” (Testimonio de José Luis Viloría).

⁵¹⁸ El virado a rojo de las imágenes no es el original, pues la cinta se ha deteriorado con el paso del tiempo y está pendiente de restauración.

⁵¹⁹ Testimonio de José Luis Viloría, Madrid, 15/IX/2015.

Behobia. Ambas fueron dirigidas por Manuel de la Pedrosa y producidas por CIDASA para Europistas S.A., la empresa encargada de la construcción de la autopista Bilbao-Behobia entre 1969 y 1975. Esta vía conectó Bilbao con San Sebastián y la frontera con Francia, así como con las comarcas industriales del Duranguesado y el Bajo Deba, lo que la ha convertido desde su construcción en una de las infraestructuras de transporte más importantes del País Vasco. Precisamente esto se pretende resaltar en *Autopistas del Cantábrico*, realizada justo en el momento en el que comenzaron las obras y a cuyo contenido solo nos hemos podido acercar a través del breve guión literario del expediente de censura y una breve sinopsis aportada por el Certamen Nacional de Cine Industrial, el que obtuvo una mención honorífica⁵²⁰. Así, durante 10 minutos, explica en un primer momento la situación de la carretera general que en ese momento realizaba ese mismo recorrido, para pasar después a subrayar “la importancia de las autopistas para las localidades próximas, lugares típicos, variedades gastronómicas, monumentos y manifestaciones culturales que adquirirán una renovada importancia”.

En *Nuevos Caminos para el País Vasco* se hace un balance del desarrollo de las obras de la autopista dos años después de su inicio. Al mismo tiempo que se muestran imágenes de cómo la autopista en construcción salva una gran cantidad de accidentes geográficos, se resalta que “del aislamiento impuesto por una geografía en la que la naturaleza parece querer poner coto al hombre [...] el País Vasco ha pasado a convertirse en una de las regiones más fuertemente industrializadas de la península [...]. El paisaje silencioso y eterno de las montañas vascongadas, ven avanzar, día tras día, el nuevo y grande camino que hará posible la expansión que la propia riqueza de la región exige”. Lógicamente, el carácter positivo y promocional de ambas películas evita las referencias a las consecuencias negativas que tuvo la construcción de la autopista: impacto ambiental, expropiación y derribo de algunas zonas o la penetración de la ruta por zonas urbanas, como Bilbao, donde –para facilitar el acceso de la autopista al interior de la ciudad– se hizo pasar la autopista por el barrio de Recaldeberri, densamente habitado y construido ya para finales de los años sesenta, lo que despertó

⁵²⁰ AGA, 36/04204 y 36/05010; y ORGANIZACIÓN SINDICAL, *Certámenes Nacionales de Cine Industrial*, p. 124.

importantes críticas entre los vecinos, como tendremos ocasión de ver en el *Ikuska 3* (1979)⁵²¹.



Nuevos Caminos para el País Vasco. Plano del trazado de la autopista y construcción de un viaducto para salvar la accidentada topografía.

Las dos cajas de ahorros de la provincia (la Caja de Ahorros Vizcaína y la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao) también realizaron sendos documentales sobre su labor social. La primera de ellas realizó *Vizcaya hoy. Una extensa y eficaz obra social* (1964), siendo la primera y única cinta que realizó sobre sus actividades, a diferencia de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao que, como ya hemos visto, contaba ya con otras dos películas a sus espaldas. De 14 minutos de duración, fue producida por Tecni Films y dirigida por Rafael Ballarín, realizador de otros muchos documentales industriales e institucionales entre 1964 y 1970. No hemos localizado ninguna copia ni guión de la película, únicamente un par de resúmenes en el expediente de censura. El más detallado la describe así:

Este documental refleja los diversos aspectos de las obras sociales de la Caja de Ahorros de Vizcaya apoya o subvenciona de una forma directa.

Desde los viajes de recién casados, las guarderías infantiles, centros de formación para la mujer, sanatorios, bibliotecas, servicios médicos, créditos para la compra de pisos, cursillos para la formación de socorristas, residencias de ancianos sacerdotes, grupos de construcciones para nuevas viviendas, mercados de productos típicos de la región así como concursos de ganado y homenajes a la vejez, forman un todo que es presentado en este documental.

⁵²¹ ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DE RECALDEBERRI, *El libro negro de Recaldeberri*, Dirosa, Barcelona, 1975. A lo largo de este libro son constantes las referencias a las dramáticas consecuencias que tuvo la construcción de la autopista para el barrio. Véase también FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, "Barro y promesas", pp. 285-298. Una visión institucional, y por tanto, positiva, de la construcción de la autopista en *Historia de una autopista, Bilbao-Behobia, 1967-1976*, Madrid, Europistas, 1976.

Se destaca también en la misma la organización interna de la Caja de Ahorros Vizcaína con sus modernos servicios electrónicos, base de un rápido y meticoloso control de todas sus operaciones⁵²².

Los exteriores fueron rodados, según se describe en el expediente, en “Bilbao, Plencia, Santurce, Las Arenas, Guecho, Guernica y diversos puntos de la provincia”⁵²³, si bien desconocemos la imagen que se ofrecía de este territorio, más allá de la descripción de la importante obra benéfica desplegada por la Caja en la provincia.

Por su parte, la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao encargó a José Luis Vilorio la realización *Vivir un sueño* (1966), que fue producida por Movirama. Es un documental de 12 minutos de duración, centrado en la colonia para niños “Nuestra Señora de los Ángeles” que la Caja construyó en Villarcayo (norte de Burgos) y que es descrita a través de unos niños, que hablan de lo bien que se pasan allí y de los amigos que han hecho. La parte que más nos interesa es el inicio, en el que muestran durante minuto y medio diversos planos de Bilbao, Portugaleta y Bermeo, y en el que se les pregunta a varios niños que están por la calle: “¿quieres vivir un sueño?”. Los paisajes que se muestran de la metrópoli de Bilbao son los típicos: Puente Colgante, puente e Iglesia de San Antón, astillero Euskalduna, muelles de Uribitarte... todos ellos con la presencia constante de la ría. Solo en un plano se aleja un poco para mostrar las escaleras de las Calzadas de Mallona, siendo la primera vez que aparecen en un documental, por las que baja uno de los niños interrogados. Ninguno de estos paisajes son descritos, a sabiendas de que iban a ser automáticamente identificados por los espectadores vizcaínos a los que iba dirigida la película.

El resto del documental se centra en la colonia de Villarcayo, aunque en momentos puntuales regresa de nuevo a Bilbao. Así, en un momento el filme vuelve, para mostrar la fachada de la Caja de Ahorros en la Gran Vía, que cuenta con “cerca de 80 oficinas en la provincia”, explicando los pasos a seguir para poder acceder a la colonia y con qué fondos se financia. Pero más interesante es cuando, en las colonias, uno de los niños (con voz en off y leído por un adulto) dice que “a veces íbamos también al río, que a mí me recordaba la ría, pero menos y sin barcos”. De este modo se resalta el origen bilbaíno de la cinta, aunque esté rodada mayoritariamente en Villarcayo, destacando dos de los aspectos más emblemáticos de Bilbao: la ría y los

⁵²² AGA, 36/04113.

⁵²³ AGA, 36/04859.

barcos que la surcaban⁵²⁴. Estos comentarios pretenderían ofrecer una mayor cercanía de Villarcayo a Bilbao, en consonancia con otra acotación del filme, en el sentido de que la colonia, pese a estar en Burgos, estaba a solo 80 km. de Bilbao. La película ganó el primer premio del Certamen Nacional de Cine Industrial de ese año⁵²⁵.



Vivir un sueño. Niño en las calzadas de Mallona y la colonia de Villarcayo.

Por su parte, el Seminario de Bilbao –puesto en marcha tras la creación de la diócesis en 1949-1950– promovió la realización de *Hacia Dios* (1964), dirigida por José Castanyer y producida por Walkiria⁵²⁶. Con él se pretendía patrocinar el propio Seminario, ubicado en el municipio de Derio (por lo que también se le conoce como el Seminario de Derio), mostrando tanto la calidad de sus instalaciones como la formación que se imparte a los futuros sacerdotes⁵²⁷. El documental tenía 12 minutos de duración y fue rodado en blanco y negro. Comienza con un niño y su madre saliendo de un caserío y a continuación se les ve andando por varias calles y paseos céntricos de Bilbao,

⁵²⁴ Para profundizar en la historia de este documental, véanse estos dos detallados artículos online de LLAMAS, Iñaki, “‘Vivir un sueño’ (1966): la película de la Residencia de Villarcayo”, 16/V/2010 (http://villarcayo.net46.net/vol06/vol06_04.html); y VILORIA, José Luis, “‘Vivir un sueño’: la versión del director”, 19/VI/2010 (http://villarcayo.net46.net/vol01/vol01_15.html). Véase también sobre la película y la trayectoria de Viloría a LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (178). ‘Vivir un sueño’: una recuperación histórica”, n° 251, agosto 2010, p. 35; y LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (221). Rapto y destrucción de la bilbaína T.T. Una productora vasca sucumbe en Madrid por culpa de la censura”, *Bilbao*, n° 229, enero 2015, p. 33.

⁵²⁵ ORGANIZACIÓN SINDICAL, *Certámenes Nacionales*, p. 71.

⁵²⁶ Sobre el edificio del nuevo Seminario, véase BARROSO, Anabella, BENGURÍA, Ramón y SANTAMARÍA, Iñaki (eds.), *¿Qué pasó con el Seminario de Derio? De manicomio a Arteaga Centrum: historia de un edificio*, Arteaga Centrum/Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Derio, 2003.

⁵²⁷ Algunos censores criticaron con mucha dureza el guión enviado para la censura previa del filme. Una sinopsis anónima afirmó que “me parece totalmente desacertado, por la notable ausencia de lo espiritual y sobrenatural [...]. Es posible que esta propaganda desacertada tenga un efecto contraproducente”. Por su parte, Marcelo Arroita-Jáuregui manifestó que “la propaganda está hecha como si se tratase de un colegio o de un hotel, insistiendo en las comodidades del edificio y en la sanidad de sus instalaciones y de la vida que en él se hace. Personalmente, no me ha gustado”. Tras realizarse la película, fue valorada como de categoría 2ªB, lo que indica que no gustó demasiado, si bien cuatro años más tarde, en 1968, fue rectificado y la valoraron como 2ªA. Cfr. AGA, 36/04078.

mientras se escucha *Boga boga mariñela*, una canción popular marinera. De pronto, llegan al seminario y el niño dice la primera frase que se escucha del filme: “Señor, heme aquí porque me has llamado”. A partir de este momento el filme sigue la vida de este seminarista, como excusa para mostrar sus instalaciones, así como la formación espiritual y académica que reciben los seminaristas, aunque también hay espacio para el deporte y el ocio. Por fin, el niño, ya adulto, consigue ordenarse sacerdote y sale del Seminario, finalizando la película.

Dejando a un margen la actividad desarrollada en el propio Seminario, la imagen que se ofrece de Bilbao está repleta de lugares comunes. En primer lugar se da a entender que el Seminario está en el propio Bilbao, pues da el salto desde las imágenes urbanas a las que muestran al niño entrando en el nuevo edificio del seminario. En cuanto a lo mostrado de la propia ciudad, mientras la madre anda con su niño se ve la industriosa vega de Sestao, el paseo del Campo Volantín –con los muelles y barcos que hay en la otra margen–, el Ayuntamiento y la Gran Vía. En estos planos se advierte rápidamente el carácter industrial y dinámico de la ciudad. Sin embargo, se trata de unas imágenes meramente paisajísticas al inicio del filme, que no aportan nada al propósito general del mismo, salvo la de indicar al potencial espectador la ubicación geográfica del Seminario, que en realidad, como hemos dicho, está bastante lejos del centro de Bilbao.

Por último, hay que mencionar *Alas españolas* (1965), un documental promovido por el Real Aero Club de España, dirigido por José Rivas Rubio y producido por Indu Films. En él se hace una crónica del III Campeonato Mundial de Acrobacia Aérea, que tuvo lugar en el aeropuerto de Bilbao durante varios días en septiembre de 1964. Del filme solo nos interesa el inicio, donde, además de comentarse el propósito principal del mismo, se hace una introducción geográfica del sitio donde va a celebrarse el campeonato. Tras los títulos de crédito, el documental muestra imágenes aéreas de la ría a su paso por la Campa de los Ingleses y Uribitarte, para mostrar después la plaza Moyúa. Se trata de una perspectiva cinematográfica lógica respecto al tema tratado en el documental pero que supone una notable novedad en la representación de Bilbao, pues es la primera vez que Bilbao es filmado desde el aire: un punto de vista que será muy explotado posteriormente, entre otros, por *Ama Lur* (1968), *Ikuska 3*(1979) o *Camino de hierro y agua* (1984). En coherencia con las zonas densamente industriales y urbanas mostradas en estas imágenes, se describe a Bilbao como “laboriosa ciudad que crece a

lo largo del Nervión” y se afirma que el campeonato se celebrará en “la capital vizcaína, más concretamente al Aeropuerto de Carlos Haya⁵²⁸ o de Sondica, nombre por el que le conocen los bilbaínos”. Según la locución, el aeropuerto está “dotado de modernas instalaciones y que el bilbaíno ha convertido en encrucijada luminosa de su cielo gris y metalúrgico”, descripción paisajística muy común durante la época industrial de Bilbao, como hemos señalado en varias ocasiones.

7.2. Tres miradas de conjunto al Gran Bilbao y su actividad empresarial

Si bien la mayoría de los documentales promocionales que hemos analizado hasta ahora tratan sobre una empresa en particular, algunos fueron promovidos por varias compañías de un mismo o de diferentes sectores económicos. Como hilo conductor, estos filmes optaron por adoptar la fórmula de un documental sobre el área metropolitana en su conjunto, en el que se incorporaban descripciones de su realidad social y cultural y, entre medias, se mostraba la actividad interna de las empresas patrocinadoras. Estos documentales fueron tres: *El Gran Bilbao* (1965), *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* (1973) y *Vizcaya, progreso y realidad* (1973)⁵²⁹.

El Gran Bilbao (1964) fue producido por Tecni Films Internacional y dirigido por Rafael Ballarín, autor también de *Vizcaya hoy. Una extensa y eficaz obra social* (1964), que hemos visto más arriba. Con una duración de 14 minutos y medio, se divide en dos grandes partes: la primera hace una descripción general del territorio y la segunda penetra en algunas actividades económicas que en él se desarrollan. El documental comienza mostrando algunos de los rincones más bellos de la costa vizcaína, como el estuario de Urdaibai, el cabo Machicaco y el islote de San Juan de Gaztelugatxe, mientras afirma que “vamos a ofrecer al espectador una visión general de un punto clave de España, pero antes, admiremos sus alrededores y costas”. A partir de este momento pasa a centrarse en el Gran Bilbao, del que hace una descripción general hasta

⁵²⁸ Carlos Haya fue un famoso aviador bilbaíno, muerto durante la Guerra Civil, mientras luchaba por la causa sublevada en el frente de Teruel, en febrero de 1938. Sus gestas son recordadas puntualmente en *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* (1939), del que dicen es un “gran español, hoy héroe de leyenda”.

⁵²⁹ Otros filmes con una finalidad semejante utilizaban la ficción, más que el documental, por lo que no los analizamos aquí. Por ejemplo, *La actualidad de la máquina herramienta* (1966) de José Ángel Ajuria, emplea como hilo conductor un viaje de novios, donde el marido es un empresario que debe visitar varias empresas del sector de la máquina herramienta a lo largo del País Vasco, bastantes de ellas en el Gran Bilbao. Sin embargo, debido a la frenética actividad laboral de él, deja mucho tiempo sola a su mujer, que aprovecha para hacer turismo y conocer gente en las zonas en las que se hospedan.

el minuto cinco y 30 segundos, mostrando brevemente algunos de sus aspectos más emblemáticos: el “famoso Puente Colgante”, que “pone en comunicación las dos orillas de esta arteria vital”; el frenético movimiento de vehículos y personas en el centro de Bilbao, dirigiéndose al trabajo; “San Mamés y su equipo” que son “famosos internacionalmente”; la pelota vasca que “entusiasma a millares de espectadores”; y su “poderosa industria” que “ha sido formada a través de varias generaciones, y su producción, principalmente metalúrgica, abarca también otras especialidades”, sin especificar de cuáles se trata. A continuación, mientras muestra un plano muy largo de un barco pasando por debajo del puente levadizo de Deusto, pasa a hacer una descripción de Bilbao, al que define como “uno de los espectáculos más sugestivos y sugerentes de la geografía peninsular”:

Un panorama de accidentada y compleja topografía [...] entre las cuales las aguas del Nervión se abren paso [...]. Un paisaje natural de enérgico y dinámico modelado, al que se superpone y ajusta el paisaje urbano y fabril; el de Bilbao y sus núcleos urbanos, el de los poblados que en una u otra orilla han llegado a trabar relación de continuidad; en las factorías industriales y las instalaciones portuarias. Un paisaje labrado por el hombre dinámico y enérgico como el paisaje natural. Una conjunción bien lograda de factores físicos y humanos, difícil y laboriosamente conseguida, resultado del trabajo acumulado como continuidad de pulso, sin pausa ni desmayo en sucesión de generaciones con un grupo de hombres tenaz e ilusionado. Sin la ría y sin el mineral no existiría el Gran Bilbao industrial de nuestros días. Bilbao es una encrucijada de localismo y universalidad, como conjunción del más acendrado cariño al territorio local y del más ambicioso anhelo de conquistar el orbe como la tierra de unos hombres a quienes la necesidad obligó a romper la angostura del horizonte local.

A partir de este momento, Ballarín se adentra en algunos de los sectores económicos más pujantes de la comarca urbana, si bien en ningún momento se describe o muestra explícitamente el nombre de esas empresas. Comienza en los altos hornos y su gran variedad productiva, en el que se aplican “los últimos adelantos de la técnica” y su mercancía llega “a todos los puntos de España para abastecer al mercado”. Le sigue la banca, “de trascendencia nacional e internacional”, que es “una de las actividades más destacadas de Bilbao”, definiendo al bilbaíno como “un financiero nato que se ha impuesto en todas partes”. Penetra también en la Bolsa, que nos ofrece “perspectivas llenas de dinamismo”. Continúa en los astilleros, que “mantienen su incansable ritmo de trabajo”, donde “se reparan y construyen buques de todas clases”, mostrando la botadura de un buque en La Naval. Se detiene brevemente en una mina, donde muestra

solo un plano de una gran explosión, sin darle mayor trascendencia. Llega incluso hasta Bermeo, “cuya fama internacional como puerto pesquero es bien conocida, forma parte de este gran Bilbao. Porque Gran Bilbao es obra y gracia de todos los laboriosos hombres de todas las laboriosas gentes de Vizcaya, cuyo temple y valor tantas veces fue puesto a prueba en el mar y en la tierra”. Esta escena parece más bien la excusa para hablar de las sardinas de Santurce, otro icono de la ría, tal y como muestra a continuación.

El Gran Bilbao finaliza con unos planos de la actividad nocturna en la capital vizcaína, con los carteles luminosos de los locales del Casco Viejo y el interior de un bar, donde se ve como sirven los *chiquitos*: “La animación no decae en ningún momento en la ciudad. Al cerrar la noche los letreros luminosos inician sus guiños multicolores que prestan su tónica de gran urbe a Bilbao”. En el último plano de la película aparece la fábrica Echevarría y concluye: “Esto es en síntesis el espíritu que ha formado el Gran Bilbao”.

El documental, en resumen, viene a ofrecer una imagen de Bilbao muy continuista, que pivota en torno a dos aspectos fundamentales y en clara relación con el propósito promocional del filme: su carácter industrial, vinculado particularmente a la manufactura del hierro (aunque afirma que existen “otras especialidades” industriales, no dice cuales son) y el carácter trabajador de sus gentes. Ambos elementos habrían conformado un paisaje físico y humano rebosante de energía y dinamismo. Si bien incorpora algunos aspectos nunca vistos hasta ese momento en las pantallas, como la pujanza de su sector bursátil y su vida nocturna (que solo había mostrado, con cierto sentido crítico, Pedro Olea en *La ría de Bilbao*), ambas vienen a ser la expresión de ese carácter afanoso del bilbaíno.

En ese sentido, se observa cierto triunfalismo sobre el futuro industrial de la ría que, a la larga, se demostró infundado. Así, se atribuye una pujanza extraordinaria al sector del hierro y sus manufacturas y al sector bancario. Sin embargo, el enorme auge de la década de 1960 fue consecuencia de las ayudas que el Estado concedió al sector siderometalúrgico en el País Vasco, de las que AHV fue la gran beneficiada. Según afirma Jordi Catalan, esta política, “al concentrar los recursos en el apoyo a ramas ya maduras en Euskadi, limitó el potencial futuro de desarrollo del país”; “un desarrollo equilibrado a largo plazo hubiese requerido que dichas actividades, ya relativamente

maduras, cedieran importancia relativa a ramas con mayor potencial de crecimiento futuro y cuya implantación en Euskadi era todavía baja”⁵³⁰. Otro tanto pasó con el sector bancario, que pudo imponerse durante el primer franquismo con gran comodidad por ausencia de competencia. Asimismo, la Bolsa de Bilbao tuvo un notable desarrollo durante el franquismo, pero a la larga su estrecha vinculación con los sectores ya maduros de la economía vasca hizo que su importancia relativa respecto a la Bolsa madrileña fuera decayendo⁵³¹.

Además de la actividad económica, hay otros elementos simbólicos que definen la ciudad. Algunos ya habían aparecido muchas veces en el cine, como el Puente Colgante o el Athletic, y otros habían sido menos tratados, como la gastronomía, reducida aquí a las sardinas de Santurce (que ya se mencionaban en *Desde Bermeo a El Abra*) y a los mariscos. También aparece el juego de la pelota, que si bien se menciona en bastantes documentales sobre el País Vasco, hasta ese momento aparecía más vinculado al mundo rural y tradicional. Solo a partir de *Más allá de Bilbao* (1962) este deporte se vincula a la imagen cinematográfica de Bilbao. Respecto al Athletic, aunque ya había aparecido en multitud de noticias de actualidad cinematográficas, esta es la primera vez que el equipo aparece en un documental propiamente dicho. Aunque su aparición es muy puntual, le sirve al realizador para hablar de la fama internacional que había alcanzado el club bilbaíno, que por aquel entonces era el equipo de fútbol español con más títulos nacionales. Este comentario está acompañado de un único plano de un partido en San Mamés, oportunamente encuadrado para que se vea todo el campo en el que se está librando un partido, la tribuna principal y, sobre todo, el emblemático arco que sostenía el techo, que también mostraba Pedro Olea en *La ría de Bilbao* (1966).

⁵³⁰ CATALAN, “La madurez de una economía industrial”, p. 208. Este autor afirma que los sectores a los que debía haberse destinado más recursos eran “tales como determinadas ramas químicas (orgánica básica, productos farmacéuticos, plásticos, química de consumo), automóvil y sus componentes, nuevas industrias alimenticias (transformados cárnicos, derivados lácticos, alimentos preparados, congelados) e industrias del procesamiento y transmisión de la información”.

⁵³¹ *Ibidem*.



El Gran Bilbao. Botadura del “Bermeo” en La Naval y operario manejando un tocho de hierro en Altos Hornos de Vizcaya⁵³².

El Gran Bilbao también incorpora una interesante descripción sobre el medio físico y la configuración urbana de la Villa. Por primera vez se habla explícitamente de la continuidad entre “Bilbao y sus núcleos urbanos”, pero también de la mezcla en los usos del suelo, en el que las zonas de habitación conviven con las industrias y las zonas portuarias. Si bien este hecho puede apreciarse en bastantes documentales vistos hasta ahora, esta es la primera vez que se explicita en la locución. Efectivamente, la ausencia de un plan global que delimitara claramente los diferentes usos del territorio, llevó a lo que el arquitecto Elías Mas Serra calificaría posteriormente como la “promiscuidad en los usos del suelo” en el Gran Bilbao, consecuencia tanto de la herencia de la industrialización como del acelerado crecimiento de los años del desarrollismo⁵³³. Este modelo urbano (que si bien no era privativo de Bilbao sí fue una de las ciudades de España donde mayor impacto tuvo, debido a lo acelerado de su crecimiento en un territorio tan angosto) tendría importantes secuelas negativas sobre la calidad de vida de sus habitantes, que obviamente no son mencionadas. En estas secuelas jugaron un papel crucial los sectores económicos mostrados en el documental, aunque según este la configuración de ese paisaje no es consecuencia de ello, sino resultado del trabajo incansable y tenaz de los hombres que lo habitan.

También es interesante el comentario que *El Gran Bilbao* realiza sobre la villa como “encrucijada de localismo y universalidad”, que combina un gran “cariño al territorio local” con el “más ambicioso anhelo de conquistar el orbe” llevado a cabo por

⁵³² Al igual que hemos señalado en *Fraguas de cristal*, el virado a rojo de las imágenes no corresponde al original.

⁵³³ MAS SERRA, Elías, “Soporte territorial e identidad urbana: el caso de la Ría de Bilbao”, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, nº 16, 2012, pp. 387-424.

unos “hombres quienes la necesidad obligó a romper la angostura del horizonte local”. Si bien en anteriores documentales se resaltaba la influencia de la ría, el mar y el carácter mercantil de Bilbao en la *universalidad* de sus habitantes, aquí se destacan las estrecheces de su medio físico, que habría llevado a los bilbaínos a poner su mirada más allá del ámbito local. Se trata por supuesto de una afirmación reduccionista, que requeriría un mayor desarrollo argumental, aunque sí refleja la realidad de un territorio montañoso, con escasas zonas cultivables y pocas materias primas, que ha hecho de los vascos (no solo de los bilbaínos) un pueblo tradicionalmente emigrante y volcado al mar. En efecto, únicamente a raíz de la industrialización, Bilbao y muchos valles encajonados entre montañas de Vizcaya y Guipúzcoa se convirtieron en zonas económicamente prósperas y en polos atrayentes de inmigrantes.

Por último, el documental realiza algunos comentarios interesantes sobre los límites geográficos del Gran Bilbao. Si bien casi todo él está rodado en lo que entendemos por el área metropolitana de Bilbao, el inicio del film está filmado en las cercanías del cabo Machichaco y casi al final aparece Bermeo, del que se dice que “forma parte de este Gran Bilbao. Porque Gran Bilbao es obra y gracia de todos los laboriosos hombres de todas las laboriosas gentes de Vizcaya, cuyo temple y valor tantas veces fue puesto a prueba en el mar y en la tierra”. Pero, en realidad, como ya hemos señalado, el Gran Bilbao solo abarcaba propiamente los municipios de la ría, el valle de Asúa, la zona minera y el Alto Nervión, pero no Bermeo ni mucho menos el conjunto de Vizcaya. El comentario no pretende otra cosa que situar a Bilbao en la centralidad de la economía de la provincia, extendiendo al conjunto de la misma su carácter trabajador, y quizás ampliar el marco geográfico para mostrar unos paisajes de gran belleza plástica e identificados visualmente con *lo vasco*, tal y como sucede con la zona costera de Bermeo.

Por su parte, *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* (1973), producida por PROCIESA y dirigida por Manuel Solorzano, toma como eje argumental la propia ría de Bilbao, aunque esta vez el clásico recorrido desde Bilbao hasta El Abra es ampliado hasta el nacimiento del río Nervión, al norte de Burgos. Así, compaginando tomas aéreas con otras tomadas desde tierra, se realiza un recorrido desde ese punto hasta la desembocadura del Nervión, pasando primero por los municipios alaveses de Amurrio y Llodio, para llegar al punto en el que el río se convierte en ría, adentrándose así propiamente en la metrópoli de Bilbao. Una vez aquí alterna dos tipos de escenas: por

un lado, descripciones generales del paisaje físico y humano del Gran Bilbao, incluyendo aspectos concretos de la cultura social o gastronómica bilbaína; por otro, escenas en el interior de algunas empresas, cuyos nombres son mencionados explícitamente, siendo la parte puramente promocional del filme: ANIVI, Dunlop Ibérica, Astillero Artola, Puerto de Bilbao y Superpuerto. Se resaltan sobre todo las consecuencias positivas que dichas actividades tienen para la economía y la sociedad vizcaína en su conjunto.

El documental, de 40 minutos de duración, se divide en tres grandes partes. La primera, meramente paisajística, es la que sigue el curso del río Nervión desde su nacimiento; la segunda, que abarca la mayor parte del documental, hace algunas contextualizaciones histórico-geográficas, que sirven en realidad de justificación para hablar seguidamente de algunas empresas o sectores económicos; y una tercera parte en la que realizan una serie de descripciones de la geografía y de las costumbres locales, en apariencia, meramente documentales. Si bien, en términos generales, el documental ofrece una imagen arquetípica de Bilbao, en estrecha relación con su carácter trabajador, portuario e industrial (presente incluso en el subtítulo, con la palabra *forja*), también se detiene en otros temas que no habían ocupado hasta ese momento ningún o casi ningún espacio en las pantallas.

En este sentido, cabe analizar los comentarios del filme sobre la gran contaminación de la ría y el aire en Bilbao. Hasta cuatro veces se menciona este problema, aunque siempre con un balance positivo. Así, se reconoce que el río está “teñido con detritus de la industria fecundadora de riqueza”, pero se añade que, pese a ello, “el progreso ha de continuar y hoy el tratamiento de los minerales ya es compatible con el aire limpio y la industria”. Comentarios deudores del espíritu del desarrollismo y la fe ciega en el desarrollo tecnológico, que debía aportar crecientes cotas de bienestar. En realidad, estos comentarios sirven para hablar de la empresa ANIVI, que “crea la más completa gama de equipos para el control de la contaminación atmosférica”, pero que también tiene efectos sobre la eficiencia de la propia empresa, al permitir, por ejemplo, el aprovechamiento de materiales que antes se desperdiciaban.



Ría de Bilbao, forja de Vizcaya. Fabricación de mangueras en Dunlop Ibérica y angulero pescando de noche en la ría acompañado de su farolillo.

Otra descripción paisajística permite a *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* introducirse en la industria naval. Primero, define a la ría como “una autopista monumental conectada con todas las partes de la tierra”, razón por la cual sus márgenes “se han poblado de industria, de hombres, de todo cuanto es necesario para elevar el nivel de un pueblo”. Y, “si la ría es una autopista fluvial que da a la mar, los barcos son los vehículos. Y ello ha producido un desarrollo necesario de la industria naval”, que proviene de la época preindustrial, mostrando la construcción de un barco de madera y luego el moderno barco “Urquiola”, cuya botadura nos es mostrada. Sin embargo, no se explica que la importancia de sus astilleros no solo fue consecuencia de todo el entramado siderometalúrgico desplegado en la ría, sino que también se debió a aspectos políticos, económicos e históricos más complejos, tal y como ya hemos explicado en varias ocasiones. En esta parte del documental también aparece Bermeo, que, si bien no está en la ría de Bilbao, vuelve a aparecer situado claramente en su esfera de influencia, tal y como hemos visto en *Desde Bermeo a El Abra* (1944) y en *El Gran Bilbao* (1964). La locución señala que “antes de Bilbao, el puerto de Vizcaya fue Bermeo”, haciendo alusión a la pérdida de protagonismo de esta villa en el comercio marítimo, tras los privilegios comerciales concedidos a Bilbao en sus dos cartas fundacionales de 1300 y 1310⁵³⁴. Desde ese momento, Bermeo “ha quedado en puerto pesquero de dilatada importancia”.

⁵³⁴ La Carta Puebla se la otorgó en 1300 Don Diego López de Haro y le concedió el privilegio de comercio sobre la ría del Nervión; y en 1310 su sobrina Doña María Díaz de Haro ratificó la primera Carta Puebla y añadió específicamente que “el camino que va de Orduña a Bermeo, que pasa por Echévarri, que vaya por aquesta villa de Bilbao”, lo que supuso el principio del fin de Bermeo como el

Tras hablar de la industria, el filme pasa a centrarse exclusivamente en el carácter portuario de Bilbao, que ha conservado desde su fundación, tal y como se refleja en la carta puebla de 1300: “Fago en Bilbao, de parte de Begoña, nuevamente población e villa que le dicen puerto de Bilbao”. Enlazándolo con el apartado anterior, el locutor afirma que “resulta indudable que, si la ría es camino y El Abra es puerto, y había que eliminar la dificultad de la peligrosa barra”, tras conseguirlo, “Bilbao y su puerto han crecido ininterrumpidamente” tanto en tráfico de mercancías como de personas. Se trata de la segunda vez que se menciona este importante hito de la historia de Bilbao tras *Puerto de Bilbao* (1925). Tras esto pasa a narrar las diferentes partes del puerto de Bilbao, entre los que destaca la construcción del Superpuerto como consecuencia del agotamiento espacial del puerto existente. No obstante, no se dice nada de la crucial importancia que tuvo la refinería Petronor, construida en 1972 en Músquiz, que financió buena parte del proyecto del Superpuerto, puesto que necesitaba muelles de mayor calado para el atraque de los grandes petroleros⁵³⁵. Por el contrario, vuelven a destacarse la laboriosidad vizcaína y la fe en el progreso, explicando que en el puerto se trabaja día y noche “porque el futuro hay que servirlo cuanto antes en bien de todos”. La Junta de Obras del Puerto de Bilbao “sigue siendo punta con todos los medios, con todo el acento de sus hombres, mirando al mañana”.

Para introducir la parte dedicada a la fábrica Dunlop Ibérica, el filme explica que una de las muchas mercancías que circulan por el puerto de Bilbao es el caucho. Y a continuación, se muestra esta empresa, que fabrica tuberías metálicas flexibles y mangueras, y cuyo empleo, afirma, es vital para muchas industrias, hogares e infraestructuras, como el propio Superpuerto de Bilbao.

Desde el minuto 27 hasta el final, *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* pasa a tratar algunas características físicas, humanas y culturales del territorio en su conjunto o de algunas de sus partes: “la villa, chiquita y bonita, de hace poco, crece y se multiplica. La necesidad de espacio acosa a los colegios, a los conventos. Lo que antaño fue un lugar de retiro, es hoy densidad urbana y humana. En la Encarnación [...] las mujeres que

principal puerto de Vizcaya. GARCÍA DE CORTÁZAR RUÍZ DE AGUIRRE, José Ángel, “Bilbao, 1300-1511: del vado al Consulado”, en TUSELL, *Bilbao a través de su historia*, pp. 15-34 (pp. 17-19).

⁵³⁵ OSSA ECHABURU, Rafael, “Bilbao, un puerto en órbita: refinería-superpuerto”, *Vizcaya. Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya*, nº 32, 1971, pp. 8-62 (p. 78). Si durante la industrialización las exportaciones de mineral fueron el principal acicate de la construcción del moderno puerto de Bilbao, la construcción del Superpuerto fue financiada principalmente por las descargas del petróleo, la principal mercancía movida en el puerto de Bilbao desde la construcción de Petronor.

viven en clausura tienen que volar a otros lugares ante la ruidosa invasión motorizada”⁵³⁶. Aunque se trata de un comentario muy aislado y aparentemente anecdótico, visto en perspectiva tiene el valor de ser el primer documental en que se habla por primera vez de un hecho vinculado con la emigración de Bilbao por motivos de la hacinación urbana. En efecto, si bien el Gran Bilbao fue un gran polo atrayente de inmigrantes, el gran crecimiento urbano e industrial que experimentó hizo que muchas personas, particularmente las más pudientes, se desplazaran a zonas más tranquilas, menos contaminadas y de mayor calidad urbana, principalmente Guecho. Con el tiempo, también determinadas actividades económicas se trasladarían fuera del municipio de Bilbao, aunque aquí se está hablando de un ejemplo muy concreto, que no puede considerarse paradigmático de otro tipo de actividades.

Tras abandonar la Encarnación, el filme muestra el puente y la iglesia de San Antón, aparecidos en muchos documentales hasta ahora, aunque es la primera vez en que se explica que ambos elementos componen los elementos centrales de la heráldica de la villa. A continuación, se ven algunos de los espacios más emblemáticos del Casco Viejo: el antiguo Hospital Civil de los Santos Juanes, “hoy, escuela de maestría industrial”; los mercadillos de la Ribera con su “angustia de espacio”; la Plaza Nueva, donde “estuvo la Diputación y la primera Escuela de Ingenieros”; la parroquia de San Nicolás; el Arenal; la calle Correo; y también se menciona el hecho de que el Camino de Santiago pasa por allí y que da nombre a la parroquia de Santiago, “hoy catedral”. Y concluye esta parte del documental diciendo que:

El Casco Viejo en donde en cualquier parte saludan al que pasa escudos, miradores, piedras y edificios que se han ganado la definición de Núcleo Histórico Artístico y lleva camino de ser uno de los más clásicos y más bellos de Europa, como se le ve ya alborear por el esfuerzo de sus vecinos, que han logrado la transformación de calles, conjugando muy bien lo actual y lo clásico.

Se confirma en este documental la tradición iniciada por Pedro Olea en *La ría de Bilbao* (1966) de penetrar en el Casco Viejo, si bien esta vez se hace alusión al interés real por parte de las autoridades y vecinos por poner en valor el Casco Histórico, progresivamente abandonado desde la industrialización, quedando en un lugar secundario en la trama urbana. Se menciona así su nombramiento como Conjunto

⁵³⁶ En efecto, a finales de la década de 1960 las monjas del Monasterio de la Encarnación de Bilbao (actual sede del Museo Diocesano de Arte Sacro) decidieron trasladarse a Lejona.

Histórico Artístico⁵³⁷, aunque no dice que fue un hecho reciente, de 1972; y también se cita la labor desempeñada por sus vecinos, en una velada alusión a la también reciente creación de la Asociación de Comerciantes del Casco Viejo en 1969, que hasta nuestros días ha jugado una gran labor en la transformación urbana de ese barrio⁵³⁸. Pese a estos esfuerzos, el Casco Viejo siguió sufriendo un lento proceso de declive, pues entre 1960 y 1981 su población disminuyó de 21.000 a 15.000 habitantes, mientras el resto de la ciudad experimentó, como sabemos, una explosión demográfica, que duró al menos hasta 1975. El proceso de degradación tocará fondo con las inundaciones de 1983, que anegó todos los bajos del Casco Viejo de Bilbao, pero que al mismo tiempo sirvió “como detonante y revulsivo para un cambio radical”⁵³⁹, que como veremos será plasmado en el documental *Bihotzez* (1985).



Ría de Bilbao, forja de Vizcaya. Sardineras de Santurce en plena venta y trainera del Club Virgen del Mar entrenando en El Abra.

En sus últimos diez minutos, este documental detiene su mirada en tres aspectos muy concretos, emblemáticos y pintorescos: la pesca de la angula en la ría, que nunca antes había sido mostrada en el cine; la tradición sardinera en Santurce y un entrenamiento de traineras en El Abra. Sobre la primera actividad, *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* hace una amplia descripción durante tres minutos sobre la vida y características de las angulas, de cómo estas son pescadas por los famosos anguleros, su método de cocción y su servicio en cazuelitas. La pesca de estos animales ha tenido una gran tradición en la ría y, como bien dice el filme, han sido los vascos los que más han

⁵³⁷ Y no “Núcleo Histórico Artístico”, como erróneamente es denominado en el documental.

⁵³⁸ IBARLUCEA BUSTAMANTE, Esther, “Cascos históricos: regeneración urbana. El caso de Bilbao”, *Azkoaga*, nº 8, 2001, pp. 253-268.

⁵³⁹ NIEVA GARCÍA, Ángel María, “El proceso de revitalización del Casco viejo de Bilbao 1983-2000”, en ENTREMONT, Alban d’, *Homenaje a Manuel Ferrer Regales*, Eunsa, Pamplona, 2002, pp. 571-586 (p. 578).

hecho por extender su consumo en España. Aunque no se comenta en el documental, su popularidad llevó también a hacerse un hueco en el cancionero popular⁵⁴⁰. Respecto a Santurce, cuya fama “suena en el mundo”, vuelve a vincularse a la pesca, distribución y consumo de la sardina y a la canción popular *Desde Santurce a Bilbao*. Esta vez se añade que “la sardina ahúma el aire de Santurce, haciendo olvidar los humos no tan sabrosos ni sanos de la contaminación industrial y urbana”.

Tras mostrar una escena de unos *arrantzales* pescando las sardinas que se venderán en Santurce, se da paso a la última escena, en la que se ven unos remeros del Club Virgen del Mar bogando en una trainera en El Abra. La transición de una escena a la otra se hace mediante este comentario: “El motor ha hecho desaparecer el trabajo de los pescadores al remo”, pero “el bogar se hizo heredero del trabajo como deporte”. Es la tercera vez en la que aparece este deporte marinero (tras *Bilbao* y *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación*), pero la primera en la que se afirma indirectamente el origen de las traineras, vinculado a los antiguos métodos de pesca tradicionales. Esta imagen enlaza con otras afirmaciones que veremos más adelante (en *Nuevos horizontes para Vizcaya*), en el sentido de que el vasco ha hecho del trabajo un deporte. Esta escena, en la que se pone de manifiesto la fortaleza física que requiere dicho deporte, viene a ser un símil de la fortaleza de las gentes de la ría de Bilbao.

Por último, *Vizcaya, progreso y realidad* (1973), dirigida por José Antonio Ajuria y producida por Indu Films, presenta una estructura muy similar a los dos documentales que acabamos de analizar, pero una extraordinaria duración, 104 minutos, el filme más largo de cuantos analizamos en este trabajo. Esto le permite hablar con bastante detalle de una gran cantidad de empresas o sectores económicos, algunos de gran importancia estratégica para Vizcaya y otros de interés meramente empresarial. Si bien esta vez el documental no se circunscribe únicamente al Gran Bilbao, sino a Vizcaya entera, la importancia de la ría de Bilbao hará que este espacio tenga un peso notable en el filme.

Así, durante los primeros 15 minutos realiza una panorámica de algunos aspectos concretos de Vizcaya que sirven de sinécdoque de la provincia: el Museo de Bellas Artes, las universidades (la de Deusto y el moderno campus de Lejona, de la recién nacida Universidad de Bilbao), el Athletic, los toros, los deportes tradicionales, la Semana Santa, las fiestas patronales en los pueblos y las ciudades. El resto del

⁵⁴⁰ Como las canciones populares “Entre las angulitas” o “Achuri, Achuri, Achuri”.

documental se centra en la descripción, una a una, de las empresas promotoras del filme: proceso de realización de un diario, fábrica de piensos compuestos cerca de Munguía y una central lechera en Castrejana (Bilbao), la banca (Caja Rural de Vizcaya y Banco Bilbao Vizcaya), sector siderometalúrgico (fundiciones en Bolueta, AHV, Babcock & Wilcox, Petronor, Astilleros Españoles S.A.), construcción de infraestructuras estratégicas modernas (autopista Bilbao-Behobia y Superpuerto de Bilbao) e, incluso, las Bodegas Bilbaínas de Haro (La Rioja). Durante esta parte del documental, con el fin de amenizar tanta descripción empresarial, se hacen algunas pausas para dejar paso a una visión general de la provincia de Vizcaya o de su gastronomía.

El documental comienza mostrando unas montañas, las cuevas de Santimamiñe, los restos óseos de humanos y animales y estelas discoidales vascas. Inmediatamente después penetra en el Gran Bilbao, donde pueden verse la Universidad de Deusto, diversos deportes tradicionales vascos (tiro de bueyes, *aizkolaritza* o corta de troncos, traineras, pelota) y el Athletic. La locución explica que, “aunque Vizcaya carece de solera pictórica, el Museo de Bellas Artes, enclavado en uno de los más bellos rincones del Parque de las Tres Naciones, resume una buena etapa de la pintura española y universal”. Es la primera vez que se menciona la existencia de este museo, creado en 1908 en el contexto de la industrialización por parte de una industria con capitales y ganas de invertir en cultura. Originalmente se creó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao (en Achuri), pero en 1945 se construyó su sede definitiva en el parque de las Tres Naciones de Bilbao, ampliada en 1970 hasta llegar a duplicar el espacio preexistente, que se destinó a arte moderno⁵⁴¹. A partir de ese momento, el Museo de Bellas Artes adquirió una notable importancia, hasta el punto de que ese mismo año el NO-DO realizó un documental monográfico sobre el mismo, *Un museo ejemplar* (1973), tal y como veremos en el epígrafe siguiente. Este filme comete el error de situar el museo en el parque de las Tres Naciones (actual parque de doña Casilda Iturrizar), nombre que solo tuvo ese espacio urbano desde 1937 hasta 1945, pues hacía referencia a las tres naciones (Portugal, Italia y Alemania) que ayudaron a los sublevados contra la República en la Guerra Civil y que no convenía mantener tras la derrota del Eje, por lo

⁵⁴¹ VÉLEZ, Eloína, *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*, Universidad Complutense de Madrid, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, D.L., Madrid, 2001 (recurso electrónico).

que fue sustituido por el más aséptico Doña Casilda Iturrizar, una importante benefactora bilbaína, cuyo nombre conserva en la actualidad.



Vizcaya, progreso y realidad. Impresiones Industriales S.A. y fábrica lechera
Beyena en Castrejana.

Inmediatamente después, *Vizcaya, progreso y realidad* incluye diversas imágenes de deportes tradicionales vascos, que pretenden ser ejemplo de “fuerza, destreza, nobleza. Las virtudes del vasco quedan reflejadas en sus deportes”. Del juego de la pelota dice que su origen “se pierde en la bruma de los tiempos”. Pero, además del deporte tradicional, también vuelve a aparecer la más destacada manifestación del deporte moderno en Vizcaya, el Athletic, del que dice que “una vez más los leones⁵⁴² han llegado a la final”, en referencia al palmarés del club, el mejor de la entonces denominada Copa del Generalísimo (actual Copa del Rey). Otro elemento de gran importancia en la historia lúdica bilbaína son las “tradicionales corridas de agosto”, hecho en el que se destaca la labor de las escasas peñas taurinas que hay en Bilbao, especialmente “de la veterana Club Cocherito” que “contribuyen con sus trofeos al resurgir de la fiesta nacional”. Aunque el filme no refleja las fiestas populares de los pueblos que se mencionan (Valmaseda, Lequeitio, Ochandiano, etc.), sí habla del Certamen Internacional de Paellas de Aixerrota, que comenzó en 1955 y que aparece muy brevemente. Finaliza la introducción del documental hablando de que “agosto marca el punto álgido de las celebraciones en toda la provincia. Baracaldo, Sopuerta, Mallavia, Bilbao... Gigantes y Cabezudos, fuegos y artificios. Nuevamente se mezcla lo profano y lo religioso. Peregrinan los fieles a la basílica de Begoña para honrar a su

⁵⁴² Así, son conocidos los jugadores del Athletic, debido a que el estadio de San Mamés debe su nombre a haber sido construido en el terreno de la antigua ermita de este santo, al que se le representaba en la iconografía cristiana acompañado por unos leones, pues según la tradición habría sido martirizado en la época romana, muriendo presa de las fieras.

patrona la Virgen Morena, que desde allí, contempla la sana alegría y el espíritu romero de sus hijos”.

A partir de este momento, *Vizcaya, progreso y realidad* describe las empresas a las que ya hemos hecho referencia. Por supuesto, una vez más el sector siderometalúrgico y el portuario vuelven a ocupar un lugar central en este apartado, aunque lo que más nos interesa es que también se refiere a otros sectores económicos que no habían aparecido hasta ese momento en las pantallas, algunos de gran importancia económica en el Gran Bilbao o el País Vasco.

Es el caso del sector papelerero, representado a través de la Imprenta Industrial S.A., en el que hace un dilatado recorrido por las diferentes fases de producción de un periódico hasta su venta en los quioscos. Aunque no es mencionado en el documental, pues escapa a su propósito, el sector papelerero había cobrado una gran importancia en Vizcaya y Guipúzcoa desde la industrialización, llegando a crearse en 1901 con sede en Bilbao la compañía oligopólica La Papelera Española S.A., conformada principalmente por empresas de estas dos provincias y que en Vizcaya tenía sus fábricas en Arrigorriaga y Aranguren. La pujanza de este sector estuvo en el origen de una gran cantidad de editoriales en el País Vasco. Sin embargo, esta importante parcela no ha merecido ninguna atención por parte de las cámaras, posiblemente al tratarse de un sector menos emblemático y ubicado en zonas bastante alejadas de aquellos espacios vinculados geográficamente a la metrópoli de Bilbao, como la ría.

Algo similar ocurre con Bodegas Bilbaínas, empresa que es mencionada en el documental y que, como sabemos, debió aparecer también en la parte no conservada de *Bilbao* (1927). No obstante, todas las imágenes incluidas al hablar de esta compañía son de las bodegas de Haro (La Rioja), donde estaban concentradas, citando expresamente a Viña Paceta, Cores, Zaco, Tijuana, La Presa, El Herrón y La Pelea. Tras describir algunas de sus últimas iniciativas empresariales, afirma que “solo así se logra el prestigio que la marca Bodegas Bilbaínas se ha granjeado en todas las naciones de Europa y América, donde los clientes exigen calidad”. *Vizcaya, progreso y realidad*, aunque es un documental que habla sobre la provincia, no tiene inconveniente en hacer esta incursión por tierras riojanas, lo que podría entenderse como la afirmación de que Vizcaya llega hasta donde lleguen sus inversiones.

También el sector agropecuario es destacado en el documental, afirmando que “Vizcaya ha comenzado a aplicar modernísimas técnicas para una rentable explotación de tierras y ganado”. Esta introducción sirve para mostrar la central lechera Beyena, en Castrejana (Bilbao). Se trata de otro sector, el de la alimentación, que cobró notable importancia a raíz de la industrialización (con fábricas tan importantes como la Harino-Panadera o la Artiach), pero que apenas ha tenido presencia en las pantallas.

7.3. Los documentales institucionales

Como venía siendo costumbre desde la Guerra Civil, algunas instituciones públicas produjeron directa o indirectamente varios documentales sobre diferentes realidades del Gran Bilbao o de Vizcaya en los últimos lustros del franquismo. Por un lado, el Instituto Nacional de la Vivienda y la Obra Sindical del Hogar encargaron la producción de *Ocharcoaga* (1961) y *Gallarta minera* (1969), ambos sobre la construcción de nuevas barriadas para personas desalojadas de las chabolas y de un pueblo destruido, respectivamente. Por su parte, NO-DO, que desde desde 1944 no había rodado ningún documental específicamente en el Gran Bilbao⁵⁴³, produjo directamente los filmes turísticos y publicitarios de *Sol, playa y toros II. Bilbao San Sebastián* (1968), *Cornisa Cantábrica* (1971), *Un museo ejemplar* (1973) y *Nuevos Horizontes para Vizcaya* (1975). El carácter publicitario y propagandístico de estas películas permite observar el cambio de la imagen que el régimen daba de sí mismo, volcado ahora en la confianza ciega en el empuje de la modernidad al calor del “milagro español” del desarrollismo. Asimismo, también se destaca el papel asignado a Bilbao en ese proceso, como un espacio eminentemente fabril y de trabajo.

7.3.1. Las nuevas barriadas del desarrollismo: *Ocharcoaga* (1961) y *Gallarta minera* (1969)

En 1961 el joven cineasta Jorge Grau dirigió *Ocharcoaga*, un cortometraje de 12 minutos, producido por PROCUSA para el Ministerio de la Vivienda. En él se describe la reciente construcción del polígono de Ocharcoaga (1960-1961), que tenía como finalidad dar vivienda a los habitantes del enorme cinturón de chabolas que se

⁵⁴³ Con *Desde Bermeo a El Abra* (1944).

agolpaban hasta ese momento en los montes que rodeaban Bilbao. Como sabemos, este cinturón fue consecuencia del enorme crecimiento económico experimentado en Bilbao en los años cincuenta, que atrajo a una gran cantidad de inmigrantes, procedentes sobre todo del éxodo rural. El problema del chabolismo llegó a alcanzar proporciones tales que fue reflejado incluso por el cineasta amateur Policarpo Fernández Azcoaga con su cámara de 8mm en el documental *Bilbao?* (1960). En él, tras enseñar “lo conocido”, es decir, el centro de Bilbao, quiere mostrar “lo ignorado”, el ingente problema de chabolismo en la villa, concluyendo que “sí, es Bilbao. Y ya conocido”⁵⁴⁴.

Ocharcoaga estuvo desaparecido durante mucho tiempo hasta que, gracias a un llamamiento realizado por López Echevarrieta en 2005 en el periódico *Bilbao*, la cinta reapareció en 2007 en una colección de películas que adquirió la Filmoteca Española⁵⁴⁵. Su reestreno en el ZINEBI de 2008 vino acompañado de una gran cantidad de publicaciones divulgativas sobre la construcción del polígono, en las que se destacaba que su eracción se debió al deseo expreso de Franco de solucionar de forma radical el problema del chabolismo en Bilbao. Sin embargo, ese mismo año el historiador Luis Bilbao Larrondo, en su libro *El poblado dirigido de Otxarkoaga*, matizaba estas afirmaciones:

En el imaginario popular y de quienes entrevisté ha quedado grabado que cuando llegó Franco a la Feria y contempló el Monte Banderas, plagado de chabolas, parece ser que le impactó sobremedida y reaccionó enérgicamente ante lo visto ordenando que no quería volver a ver aquello. Incluso los sucesivos alcaldes de la villa sostenían que Otxarkoaga fue posible gracias a la iniciativa del Caudillo.

Pese a las pretensiones del Régimen, con su propaganda y paternalismo, era más lógico conceder tal mérito, a las presiones de los medios de comunicación, de los políticos-empresarios locales, y de la Iglesia, dado que el Ayuntamiento de Bilbao era incapaz, económicamente por sí mismo, de solventar el problema. El –por entonces– alcalde de Bilbao Zuazagoitia y el presidente de la Diputación Provincial, Ruiz Salas, mantuvieron varias conversaciones con Franco. Producto de ellas, a los pocos días llegaba el ministro

⁵⁴⁴ La visión que ofreció de Bilbao en este documental de 12 minutos de duración ofendió ampliamente a los asistentes del certamen de cine amateur del Aeroclub de Bilbao. Su historia está recogida detalladamente en LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (148). Chabolismo en Abandoibarra”, *Bilbao*, n° 220, noviembre 2007, p. 46.

⁵⁴⁵ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (158). La recuperación de ‘Ocharcoaga’”, *Bilbao*, n° 232, diciembre 2008, p. 35.

Arrese a Bilbao con proyectos concretos para el estudio de un emplazamiento para 3.000 viviendas y que terminarían –según proclamaba la prensa– con el chabolismo⁵⁴⁶.



Ocharcoaga. Chabolismo en los montes de Bilbao.

El documental, según relata Jorge Grau, además de sus obvios intereses propagandísticos, estuvo pensado desde un primer momento para mostrarle a Franco la desaparición de las chabolas en Bilbao:

Por aquellas fechas recibí el encargo de rodar un documental en torno al tema. Yo era entonces un realizador que empezaba su carrera y acepté. Se me dijo, eso sí, que el trabajo era para que lo viese Franco, así que tenía que ‘afinar’. Rodé el cortometraje en cuatro días contando con el trabajo de José Luis Guarner y del portugalujo Jesús Yagüe como ayudantes⁵⁴⁷.

Pese a la gran responsabilidad que implicaba este rodaje institucional, Grau, en coherencia con la mirada crítica que siempre ha impregnado en sus películas⁵⁴⁸, se permitió algunas licencias que explicó en 1974 en una entrevista:

Resultaba muy gracioso ver a toda la gente que había estado toda su vida en una chabola, y les meten a vivir en estas casas hechas a lo Mondrian. Este contraste era tan enorme... Yo lo que hice fue recoger el contraste entre el lugar donde vivían, muy mísero, muy triste, pero lleno de flores, y de detallitos, de vida, y las casas modernas totalmente frías e impersonales. Con un montaje muy distinto, con una música muy distinta. Al principio les gustó mucho, pero luego decidieron rodar cosas nuevas y cambiar el montaje⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ BIBAO LARRONDO, Luis, *El poblado dirigido de Otxarkoaga: del plan de urgencia social al primer plan de desarrollo (la vivienda en Bilbao 1959-1964)*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008, pp. 105-106.

⁵⁴⁷ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (123). Se busca el cortometraje ‘Ocharcoaga’”, *Bilbao*, nº 183, febrero 2005, p. 37.

⁵⁴⁸ GABANTXO, Miren, “Cómo ser acusado de esteticista: el cine de Jordi Grau”, en *La ilusión de la belleza: Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica*, Aulas de la Experiencia de la UPV/EHU, Bilbao, 2009, Vol. 1, pp. 229-235 (CD).

⁵⁴⁹ CASTRO Y CASTRO, *El cine español en el banquillo*, pp. 211-212.

Efectivamente, desde la idea original de Grau hasta su versión final la película pasó por varias etapas, en cada una de las cuales sufrió algún cambio u observación crítica. El primer paso fue la presentación del guión técnico para la censura previa. Aunque fue aprobado, se aconsejó que aunque “tal vez convenga advertir el no presentar con demasiada morosidad el ‘chabolismo’ y la vida de sus moradores, dando al menos compensada atención a la reforma de las nuevas construcciones”; por lo tanto, se debía “cuidar en el rodaje no se presente el chabolismo en forma que ocasione ulteriores problemas de censura”⁵⁵⁰.

Tras su rodaje, la película fue presentada al Ministerio y después a Franco, hecho este último que aparece vagamente reflejado en la documentación⁵⁵¹, siendo el propio Grau la única fuente que tenemos de momento para conocer la impresión que les produjo la película:

Previamente a presentársela a Franco, los del ministerio vieron la película y me felicitaron, pero cuando la vio el caudillo surgió el problema. Dijo: “Está bien, pero no se ve que la gente viva a gusto en ese barrio”. Al día siguiente volví a Bilbao a rodar unos planos más en los que se veía a los vecinos de Otxarkoaga con la sonrisa en los labios. Fueron incluidos en un nuevo montaje. Recuerdo que el primer trabajo se hizo con el cielo gris plomizo contrastando con el añadido que se rodó con mucho sol. Aquella variación de luz evidencia el ‘pegote’ que hubo que ponerle para contentar a Franco⁵⁵².

La película sufrió una alteración más, que Grau no advirtió hasta la reciente reaparición de la cinta. Posiblemente esto se produjo después de que PROCUSA vendiera los derechos de la película al Instituto Nacional de la Vivienda, antes de agosto de 1973⁵⁵³. Este cambio se aprecia en la locución, que está narrada por tres personas, cuando originalmente solo debía tener una, tal y como afirma el propio Grau:

Teóricamente hay un inicio y una uniformidad de desarrollo con la voz del narrador, pero en un momento determinado entran otras dos voces diferentes. Aquí pudieron pasar dos

⁵⁵⁰ AGA, 36/04833. Aunque el guión previo conserva una notable concordancia con la copia conservada, hay algunos planos y, sobre todo, locuciones que no han llegado hasta nuestros días. Como por ejemplo este comentario sobre las antiguas chabolas bajo el puente de San Mamés: “Los viajeros del tren, no verán más estas chabolas tan pintorescas y el túnel será ya siempre un túnel vulgar... ¿Por qué la miseria humana será a veces tan bonita para los que la ven desde fuera?”.

⁵⁵¹ En uno de los dos expedientes de censura sobre el filme (AGA, 36/04833) se afirma que “fue después de su acabado presentado ante S.E. el Jefe del Estado”, pero no se extiende más sobre el hecho.

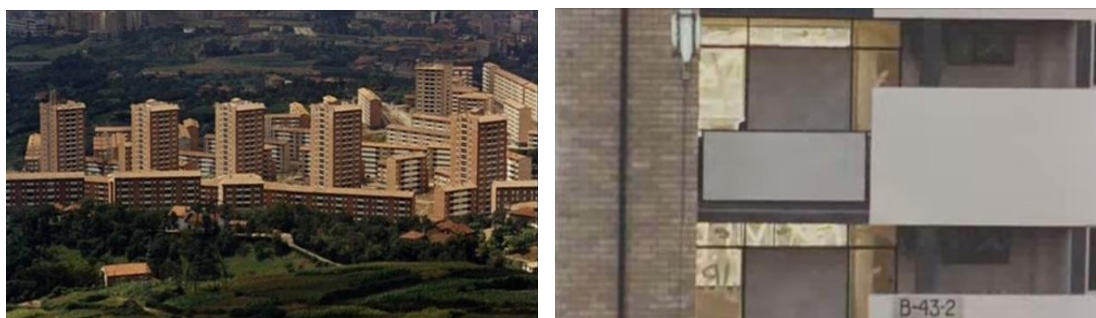
⁵⁵² LÓPEZ ECHEVARRIETA, “Bilbao en el cine (123)”, p. 37.

⁵⁵³ AGA, 36/04833.

cosas: O que no gustó algo de la locución inicial o que ésta se censuró y el nuevo texto se dio a leer a otras dos personas⁵⁵⁴.

Además de estos cambios, no hubo interés institucional en divulgar *Ocharcoaga*, pues la película solo fue “autorizada para todos los públicos en los cines de Madrid”. Concretamente –en contra de lo que se pensaba hasta ahora, pues algunos investigadores afirman que la película no tuvo distribución comercial alguna⁵⁵⁵– “se autoriza proyectar en los cines Real Cinema y Torre de Madrid” únicamente para el lunes 19 de agosto de 1963⁵⁵⁶. No obstante, no hemos localizado este dato en la cartelera, seguramente por haber sido proyectada como complemento cinematográfico.

¿Por qué se decidió controlar tanto su exhibición? ¿Fueron proyecciones para un selecto número de personas, léase, altos cargos institucionales, técnicos, etc.? Lo que está claro es que no hubo interés en difundir la película, lo que nos lleva a barajar dos hipótesis. Por lado, en la línea de lo sostenido por López Echevarrieta y Miren Gabantxo, que la película fue pensada desde un primer momento para enseñársela a Franco y, en todo caso, a un grupo selecto de personas⁵⁵⁷. Y, por otro, que antes de su realización existió voluntad de divulgarla, pero tras ver la imagen que en ella se ofrece de los chabolistas y del nuevo polígono se decidió restringir su proyección.



Ocharcoaga. Vista general del polígono y vista parcial de una fachada de las nuevas casas “a lo Mondrian”.

Como hemos señalado, la versión de *Ocharcoaga* que ha llegado a nuestros días tiene 12 minutos de duración. Comienza en una zona agraria castellana, en el que hay un campesino observando sus estériles tierras, mientras el locutor dice “Cuando las

⁵⁵⁴ LÓPEZ ECHEVARRIETA, “Bilbao en el cine (158)”, p. 35.

⁵⁵⁵ LÓPEZ ECHEVARRIETA, “Bilbao en el cine (123)”, p. 37; y GABANTXO URIGEREKA, Miren, *Jordi Grau. Cine, amor y muerte*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 52-57.

⁵⁵⁶ AGA, 36/04002.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

cosas van mal, estos hombres, que volverían a conquistar América, tienen que dejar su tierra para probar fortuna en las regiones más ricas”. Un tren desplazándose por un inmenso campo sirve de transición para penetrar en el Gran Bilbao, donde muestra el Puente Colgante, altos hornos y el puente levadizo de Deusto cerrándose, a la par que afirma: “La industria de Bilbao es una buena ley. Aquí trabaja todo el que tiene ganas de trabajar. Y por esto acuden los hombres que están de más en Extremadura o en Galicia. Así han surgido los barrios de chabolas, como puentes tendidos a la esperanza”. A partir de este momento, la cámara penetra en diversos barrios de chabolas, tanto del mismo centro de Bilbao (Campa de los Ingleses y el puente bajo San Mamés) como en sus montes y arrabales (monte Cabras, Enécuri, San José, Uretamendi, Los Caños, La Peña y Masústegui), “y así hasta veintitantos barrios de chabolistas”. Se pretende destacar las malas condiciones de vida de estos barrios de “frágiles casitas”, donde no hay agua corriente y donde “no hay elementos para sofocar el fuego” ante un eventual incendio, tal y como es mostrado en la pantalla. “Necesitan hombres que eduquen a sus hijos, médicos que les curen. Necesitan, sobre todo, no despertar la compasión de sus semejantes”.

A continuación se muestra el proceso de construcción del barrio de Ocharcoaga (tractores, obreros, arquitectos, planificación, etc.), para dar acogida a los chabolistas: “hasta en la tasca se cuentan los días que faltan para la entrega de las llaves. Porque en Ocharcoaga habrá cine, en Ocharcoaga habrá dos grupos escolares, en Ocharcoaga habrá cafeterías, habrá servicio médico, supermercados, habrá teléfono, habrá agua corriente, habrá iglesias en las que quepan todos”.

En la segunda mitad del documental se puede ver la puesta a punto de las viviendas por parte de los obreros, algunas largas vistas del barrio recién construido, el traslado de los nuevos inquilinos, así como su nueva y feliz vida, tanto en sus nuevas casas como en las plazas y calles de su nuevo barrio, donde ahora disfrutaban de los servicios de los que antes carecían. El documental finaliza con diversos planos del vacío dejado por las chabolas derruidas en la Campa de los Ingleses y las laderas de los montes, a la par que el locutor pone fin al documental afirmando que “los lugares ocupados durante un tiempo por las chabolas, ahora ya destruidas y desaparecidas, se reintegran de nuevo al movimiento industrial, a las zonas verdes de la gran ciudad y a la naturaleza. Todo ello ha sido gracias a la gigantesca obra realizada en el Polígono de Ocharcoaga”. El último plano, en el que aparece el rótulo “FIN”, está compuesto por

unas flores de colores que sirven de contraste con el seco campo castellano con el que se abre el documental.

Pasando al análisis de la ópera prima de Grau, lo estructuraremos en dos grandes bloques. El primero, en relación a la imagen global que se ofrece de Bilbao y el segundo sobre el asunto central del filme, el chabolismo, Ocharcoaga y su poblamiento.

Si exceptuamos el hecho de que es el primer documental que trata el problema del chabolismo en Bilbao, la imagen global que se ofrece de la urbe va en la misma línea de las obras analizadas hasta este momento. A nivel paisajístico, se asocia Bilbao al Puente Colgante, el puente de Deusto abierto, la ría y sus barcos y los altos hornos de Sestao, imágenes que son sinónimo de fuerza y actividad económica. Así, se dice explícitamente que en Bilbao “trabaja todo el que tiene ganas de trabajar. Y por esto acuden los hombres que están de más en Extremadura o en Galicia”. Si bien la asociación de Bilbao al trabajo ha sido citada en muchos documentales, esta es la primera ocasión en la que la afirmación es tan contundente, y también la primera vez en la que se concreta la procedencia de esos inmigrantes.

Sin duda, el comentario sobre la descomunal oferta laboral en Bilbao era en gran medida una realidad y un imaginario que caló muy hondo en una gran cantidad de potenciales inmigrantes, deseosos de abandonar el campo empobrecido y buscar fortuna en la ciudad. Muchos inmigrantes, atraídos por comentarios como el del filme de que “en Vizcaya hay trabajo para todos”⁵⁵⁸, llegaban sin apenas recursos y se presentaban directamente en las Oficinas de Colocación Obrera, siendo incorporados en el mercado laboral con una gran rapidez, debido a la gran demanda de empleo existente. Sin embargo, la carestía de los precios de la vivienda, como consecuencia de su escasez, obligó a estos inmigrantes a buscar una solución barata al problema de la vivienda, que se convirtió en su principal preocupación al llegar a la ciudad. Esta precaria situación les obligó a buscar soluciones en teoría provisionales, y en muchos casos miserables, como la construcción de chabolas o el subarriendo, que era calificado por la prensa como el “chabolismo invisible” y que llegó a alcanzar unas proporciones más importantes que el propio chabolismo. Aunque los barrios de chabolistas carecían de

⁵⁵⁸ Tal y como lo recoge PÉREZ PÉREZ, *Los años del acero*, p. 81.

servicios públicos e infraestructuras básicas, muchas de sus casas eran de buena calidad: de ladrillo y revoque exterior⁵⁵⁹.

Pese a que en *Ocharcoaga* se trata por primera vez el problema del chabolismo en un documental, encontramos en él importantes paralelismos con los pocos filmes que hasta ese momento habían mencionado alguno de los problemas sociales que afectaban al Bilbao del desarrollismo. Y es que en *Ocharcoaga* la narración cinematográfica de estos problemas sigue viniendo desde fuera de los afectados y siempre a través de la beneficencia (como en los documentales de las cajas de ahorros) o del paternalismo institucional (como en *Gallarta* y, como veremos, en *Gallarta minera*). Se trata, en este sentido, de un documental sesgado por el interés del franquismo en mostrar su preocupación cuasi paternal hacia los chabolistas, manifestado a través de la construcción del barrio de Ocharcoaga.

Sin embargo, y pasando a analizar la cuestión de la ocupación del barrio de Ocharcoaga por los antiguos chabolistas, la realidad de este traslado fue muy diferente a lo que el documental quiere hacer ver⁵⁶⁰. En contraste con la afirmación que se hace en el filme de que “en la tasca se cuentan los días que faltan para la entrega de las llaves”, en realidad muchos no quisieron abandonar las chabolas, por lo que el Gobierno Civil procedió a realizar campañas de concienciación sobre las ventajas del nuevo barrio, cuando no fueron desalojados forzosamente⁵⁶¹. Y es que, si bien muchos vecinos encontraron en Ocharcoaga una mejora a sus condiciones de vida, otros chabolistas vieron empeorar su situación, pues dejaban atrás unas casas que eran más grandes, sin los problemas que implica la vida vecinal, incluso con sus propios huertos y corrales. La mayor parte de las nuevas viviendas no tenían más de 45-50 metros cuadrados y en ellas debían vivir a veces familias muy numerosas.

Además, el barrio al que les trasladaron no estaba plenamente edificado ni urbanizado. Aún faltaban algunas casas por construir, incluido el centro cívico. La urgencia con que fue levantado el barrio llevó a buscar materiales y métodos de

⁵⁵⁹ PÉREZ PÉREZ, *Los años del acero*, pp. 69-85; BILBAO LARRONDO, *El poblado dirigido de Otxarkoaga*, pp. 13-38; y CASTRILLO, Irene, “Bilboko txabolismoa. XX. mendean erdialdeko auzo autogestionatuak”, *Uztaro*, nº 60, 2007, pp. 37-64.

⁵⁶⁰ Sobre la historia del barrio de Ocharcoaga, véase BILBAO LARRONDO, *El poblado dirigido de Otxarkoaga*; así como el documental *Otxarkoaga. El nacimiento de un nuevo Bilbao* (2012), patrocinado por la Asociación de Familias de Otxarkoaga y dirigido por Biene Ferro y el propio Luis Bilbao Larrondo, guionista a su vez del mismo. Tanto en el libro como en el documental se recogen muchos testimonios de los chabolistas realojados en el polígono.

⁵⁶¹ BILBAO LARRONDO, *El poblado dirigido de Otxarkoaga*.

construcción baratos y de rápida edificación, algunos experimentales, que derivaron en unas viviendas de escasa calidad, que tuvieron que ser reformadas con los años. Además, primero se construyeron las viviendas y solo después se emprendió la urbanización propiamente dicha, por lo que aún faltaban por crear parques, muchos sistemas de saneamiento, suministro de aguas, etc. Y aunque Ocharcoaga contaba con ciertos servicios comunales (tres centros comerciales, dos parroquias y tres colegios) que le dotaban de cierta autonomía, el barrio estaba en medio del campo, a tres kilómetros de Bilbao. Una suerte de segregación espacial que puede apreciarse someramente en los últimos planos del documental.

Aunque nada de esto es mostrado en *Ocharcoaga*, como hemos explicado más arriba, Grau quiso hacer ver el contraste que existía entre los modos de vida de los chabolistas y su nueva ubicación. Mientras que los barrios chabolistas están llenos de vida y se aprecia una cierta humanidad, al ser casas construidas con sus propias manos, en cambio el nuevo polígono es mostrado principalmente vacío, con una arquitectura casi monumental, cubista y muy impersonal. Así, Grau realiza muchos contrapicados y panorámicas verticales de los nuevos rascacielos y toma varios planos frontales de algunas fachadas que recuerdan al cubismo de Mondrian.

El documental finaliza con planos del vacío dejado por las chabolas en diversos lugares de la ciudad, espacios que, según la locución, han sido recuperados a la naturaleza, la ciudad o la industria. Este último comentario parece haber sido un añadido posterior, pues está comentado por un locutor diferente y porque no aparece en el guión de la película, según el cual debía hacerse un comentario sobre los chabolistas, hablando del contraste de emociones positivas y negativas que ha supuesto el nuevo cambio.

Ocho años más tarde, un nuevo desplazamiento de personas a otra urbanización motivó la realización de *Gallarta minera* (1969). Fue producida por Ismael González P.C. y dirigida por Miguel Ángel Olea, crítico cinematográfico del diario del Movimiento *Hierro*, que inició con ella una breve carrera cinematográfica. Se trató de un encargo de la falangista Obra Sindical del Hogar, que quería recoger el traslado de la población del (hoy ya desaparecido) núcleo urbano de Gallarta a una nueva urbanización cercana, pues su pueblo iba a quedar completamente destruido por una mina a cielo abierto.

De 12 minutos de duración, este filme comienza con una descripción geográfica, histórica y anecdótica de Gallarta, por donde pasaron personajes ilustres como Blasco Ibáñez, que escribió aquí su novela *El intruso*, y de donde era originaria “la tristemente célebre Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*”. Sin embargo, el poblamiento, que llegó a alcanzar los 7.000 habitantes, ahora solo contaba con 2.800: “La misma riqueza minera que la encumbró y pobló esta zona y que es la razón de su existencia, es la causa de su muerte”, debido a la ampliación de la mina. La película continúa haciendo una exploración nostálgica del poblado a punto de desaparecer, visitando las casas y el frontón medio derruidos, entre las cuales camina un anciano, lo que añade decrepitud a la escena.



Gallarta minera. La destrucción del pueblo por la actividad minera.

Esta escena se interrumpe de repente con la entrada en acción de camiones y excavadoras, con un comentario triunfalista sobre el importante avance de la actividad minera, acompañado de una música que denota dinamismo. Pasa a continuación a recoger el testimonio de un camarero (siendo el único testimonio de los pobladores que recoge), que describe los terremotos regulares que vive por culpa de las explosiones de las minas cercanas, y que tendrá que desplazarse pero no sabe a dónde. Sin embargo, explica el locutor que “Gallarta ha emprendido una meritoria labor de cara a su porvenir y así lo explica Don Norberto Alonso” que, aunque el filme no lo explica, era concejal del Ayuntamiento y delegado del Movimiento en Gallarta⁵⁶².

Alonso aparece filmado en una habitación con una maqueta de la urbanización donde van a ser reubicados los vecinos de Gallarta y explica que “dentro de la

⁵⁶² En el expediente de censura se afirma que era también el alcalde, hecho que no es cierto (AGA, 36/05023).

corporación tenemos unos problemas enormes que creo se van a solucionar rápidamente, para esto creo que hay un plazo de dos años aproximadamente y hemos creído conveniente para el plan de construcción del polígono, el complejo cívico de Gallarta”. Describe también el coste que tendrá dicha obra, y cómo va a recuperarse ese dinero, gracias a sus nuevos ocupantes y a las ayudas del Ministerio de la Vivienda, que se sumarán a la construcción de 100 viviendas por parte de la Obra Sindical del Hogar.

La cinta finaliza mostrando a unos niños jugando alegremente en el patio de un colegio, mientras el locutor comenta que “los gallartinos comienzan a confiar en el futuro”. Y concluye afirmando: “las antiguas moradas desaparecen trituradas por el avance del progreso, pero mientras tanto, Gallarta renace como símbolo de una nueva vida. Seguirá siendo por muchos años, un pueblo minero”.



Gallarta minera. Maqueta de las viviendas para la nueva Gallarta y niños en un colegio, símbolo de esperanza en el futuro.

Gallarta minera fue estrenado en el Certamen de Bilbao el 25 de noviembre de 1969. Su mediocre calidad técnica y argumental bien pudieron hacer que pasara sin pena ni gloria por el Certamen, de no ser por una polémica que se desató durante su proyección, cuando se escuchó el comentario de la “tristemente célebre Dolores Ibárruri”, la carismática líder del PCE durante la República, la Guerra Civil y el exilio. Así lo describió el diario *Hierro*, único medio que recogió este suceso, quizás por las simpatías que tenía hacia su realizador:

La ovación más prolongada la recibió la película “Gallarta minera”, si bien pudo ser porque, al mismo tiempo, fue la más protestada por cierto sector. Este enfrentamiento de criterios estimuló a los unos y los otros. Se trata de un reportaje honesto sobre la situación

que atraviesa el pueblo de Gallarta. Una alusión a “La Pasionaria” provocó las iras de ese sector de la protesta⁵⁶³.

Efectivamente, la alusión a Dolores Ibárruri fue un tema muy comentado, tal y como recuerda Pedro Olea (que pese al apellido no tiene lazos familiares con Miguel Ángel Olea), que era uno de los de “ese sector” disimuladamente antifranquista que protestó por el calificativo atribuido a La Pasionaria⁵⁶⁴. Incluso días antes, cuando el filme pasó censura, uno de los censores, Carlos Suevos, admitió que “no me parece oportuna la expresión ‘tristemente célebre’ aplicada a Dolores Ibárruri”. Sin embargo, esta propuesta para eliminar esa expresión, que buscaría precisamente evitar reacciones como la que acabó teniendo lugar en el Certamen de Bilbao, no tuvo ninguna consecuencia, pues el documental fue unánimemente aprobado para todos los públicos⁵⁶⁵. Asimismo, tampoco hubo ningún problema en mencionar de forma positiva, o al menos neutra, al escritor republicano y anticlerical valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1868-1928), y a su novela social *El intruso* (1904), centrada en las condiciones de vida de los trabajadores de la Vizcaya de la primera industrialización⁵⁶⁶.

Ese comentario sobre La Pasionaria seguramente iba encaminado a ganarse las simpatías de los censores y obtener un 50% de protección económica, que solo se reservaba a películas clasificadas como de “interés nacional” por la Junta de Clasificación y Censura. De hecho, así lo solicitó expresamente el productor Ismael González a dicha Junta, resaltando por un lado que la película poseía los “valores morales, cívicos y políticos” que la ley cinematográfica exigía a los filmes que aspiraban a gozar de dicha protección, y por otro que la película incorpora “un nuevo valor en Miguel Ángel Olea”. Sin embargo, y pese a su explícita complacencia con el régimen, la película no obtuvo más que un 25% de protección económica, la cuantía más baja que podía lograrse, solo por encima de aquellos a los que se les denegaba la subvención⁵⁶⁷.

Tras *Gallarta* (1947), se trata del segundo documental rodado exclusivamente en el famoso barrio minero del mismo nombre. Se atribuye a Gallarta una gran importancia económica, particularmente entre 1860 y 1930, período en el que alimentó de hierro a los

⁵⁶³ *Hierro*, 26/XI/1969, p. 6.

⁵⁶⁴ Testimonio de Pedro Olea.

⁵⁶⁵ AGA, 36/04201.

⁵⁶⁶ Véase la “Introducción” de Javier Corcuera a BLASCO IBÁÑEZ, *El intruso*, El Tilo, Bilbao, 1996.

⁵⁶⁷ AGA, 36/04201.

altos hornos vizcaínos e ingleses, y en el que los beneficios mineros “financiaron en parte las industrias pesadas que formaron el nervio central de la ría de Bilbao”. Esta parte contextual ocupa sin embargo una parte menor dentro de un documental que, en realidad, persigue dos grandes objetivos: mostrar una actitud paternal por parte de las autoridades públicas hacia los gallartinos y hacer alarde del progreso técnico y material a ultranza, común durante el desarrollismo, que justificaría sus consecuencias ecológicas y humanas negativas, pues acabará reportando mayores cotas de bienestar en el futuro. Así, pese al ruinoso ambiente urbano y humano que puede verse en la Gallarta a punto de desaparecer, “los gallartinos comienzan a confiar en el futuro”, simbolizado a través de la maqueta de la barriada que les van a construir y de la alegría de los niños y niñas que juegan en el patio de un colegio.

El documental, sin embargo, niega toda responsabilidad humana o política en la destrucción de la población de Gallarta, casi como si de un gran seísmo o invasión de la técnica se tratara. Y es que su destrucción estuvo motivada por los intereses de los grandes propietarios de las minas, con la aquiescencia de las autoridades públicas. Más concretamente, puede afirmarse que el final de la barriada minera comenzó en octubre de 1957, cuando el Ayuntamiento de Abanto y Ciérvana autorizó el desvío de un camino público para la ampliación de la mina Concha II de la compañía Franco-Belga, que se encontraba junto a Gallarta. Según varios investigadores, “esta decisión municipal, aparentemente irrelevante e inofensiva, representó el principio del fin del viejo pueblo de Gallarta, ya que fue el primer apunte que otorgó legalidad a la previamente pactada desaparición del municipio” en los años 40 entre técnicos de las minas y la administración local⁵⁶⁸. Y es que “los intereses económicos de las compañías siempre estuvieron muy por encima de las conveniencias vecinales”⁵⁶⁹.

Obviamente, nada de esto es comentado en la película, como tampoco se habla de las protestas que se desarrollaron en los años 60 y hasta bien entrados los 70 por los movimientos del suelo, grietas en los edificios, impactos de piedras en las casas por culpa de las explosiones, etc. Estos altercados incluyeron enfrentamientos con la Guardia Civil y desahucios forzosos, por la negativa de algunos vecinos a ser desalojados. En cualquier caso, estas disputas fueron puntuales, pues “la mayoría de los gallartinos eran conscientes de que el realojo implicaba su traslado a una vivienda mejor

⁵⁶⁸ ZALDIBAR, SANTAMARÍA y GARCÍA LUCIO, *Aquel viejo Gallarta*, p. 292.

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, p. 293.

e incluso en propiedad”. Así, aunque hubo un proyecto muy ambicioso en 1964 de construcción de un gran polígono urbano en las cercanías de Gallarta para realojar a los desplazados⁵⁷⁰, este plan nunca llegó a realizarse y fueron realojados en diferentes grupos de casas construidos por el Instituto de la Vivienda y la Obra Sindical del Hogar, como el que se describe en el filme. Sin embargo no todos los habitantes de la antigua Gallarta se trasladaron a estos grupos. Algunos marcharon por su cuenta a diferentes partes de la margen izquierda industrial y otros, mineros de profesión, se desplazaron a otras minas de España, como las de Jaén, Palencia, León y Teruel⁵⁷¹.

7.3.2. Las producciones NO-DO

Como hemos adelantado, también NO-DO estuvo muy interesado en realizar documentales en Bilbao y Vizcaya en la etapa final del franquismo. Aunque NO-DO pasó en bastantes ocasiones por Bilbao y Vizcaya para filmar imágenes para documentales más generales, solo una pequeña parte de ellos está centrada exclusiva o en gran medida en este espacio geográfico: *Un museo ejemplar* (1973), *Nuevos horizontes para Vizcaya* (1975) y, en menor medida, *Sol, playa y toros II. Bilbao-San Sebastián* (1968), rodado a partes iguales entre estas dos ciudades. Asimismo, incluimos también el análisis del documental turístico *Cornisa Cantábrica* (1971) en el que la ausencia de Bilbao resulta muy reveladora sobre la imagen que se quería ofrecer sobre ella.

Sol, playa y toros II. Bilbao-San Sebastián (1969) fue dirigido por Rafael Campos de España. Se trata de un documental de 22 minutos que pretende reflejar las famosas corridas de toros de agosto en ambas capitales vascas, precedido de un recorrido paisajístico por las dos ciudades. A Bilbao le dedica los primeros 10 minutos, correspondiendo el resto a San Sebastián. No obstante, de la parte de Bilbao solo los dos primeros minutos se corresponden con el recorrido paisajístico, pues el tiempo restante la cámara está dentro de la plaza de toros de Vista Alegre.

Rodado bajo un cielo completamente soleado, en consonancia con el título del filme, la cámara comienza realizando una panorámica de Bilbao desde el monte Archanda, para penetrar después en la gran urbe, donde muestra un gran interés en

⁵⁷⁰ Maqueta y descripción del proyecto en *ABC*, 7/XI/1964, pp. 104-105.

⁵⁷¹ ZALDIBAR, SANTAMARÍA y GARCÍA LUCIO, *Aquel viejo Gallarta*, pp. 292-307.

enseñar aquellos aspectos que sintetizan visualmente el dinamismo y la fuerza que arquetípicamente se asocian a Bilbao: tráfico de coches en la zona de El Arenal, actividad portuaria, industria siderometalúrgica, el Puente Colgante y, por último, los bañistas en la playa de Las Arenas (Guecho). La locución, de carácter poético, subraya estos aspectos, como cuando afirma que “Bilbao es como un corazón al descubierto del que brotan claveles de acero, que templan el alma de sus hombres y dan encanto a sus calles y plazas, cubiertas con un velo negro, pero transparente, que da unción a su laboriosidad”. El filme realiza también comentarios más *trascendentales*, como que “agua y fuego fue el cosmos en su principio después, el hombre vencería a los dos. Barco y fundición fueron sus armas. La ría de Bilbao es todo un símbolo”, en la línea marcada por otros documentales, como *La ría de Bilbao* (1966), en el que se resalta el dominio de los bilbaínos sobre las aguas y su identificación con el fuego y la forja, tan frecuentes en las narraciones mitológicas⁵⁷².

A partir de esa parte del filme, la ría se convierte en una metáfora del mundo taurino y viceversa, como cuando muestra un barco siendo remolcado por la ría: “El remolcador arrastra al gran barco dominado por la tierra de las orillas como después en la plaza las mulillas arrastrarán al negro barco del toro”; o en el Puente Colgante, que “es como un Arco de Triunfo que une las dos partes de la ciudad”; o en la playa de Las Arenas, “donde rompe la bravura de la mar, es como una plaza de toros antes de la corrida. Aquí, se cifran ilusiones y adivinan esperanzas”. Estas alegorías continúan una vez que la cámara se adentra en la plaza: “Los toros en el corral son como barcos en el varadero. Estos que nos miran están como en las gradas el navío que va a irrumpir en el mar infinito del arte”; y que “la afición bilbaína sube a su Plaza de Vista Alegre y la llena, como después crece la ría con la marea”. Sobre la plaza se dice además que es de “moderna arquitectura”, si bien ello era debido a que fue construida enteramente en 1962, tras un incendio ocurrido el año anterior, en el mismo emplazamiento pero con una arquitectura moderna. La locución también hace una mención sobre su “negra arena”, que si bien no llega a explicarlo, era una característica que la diferenciaba de cualquier otra plaza del mundo: según el filme, mientras en estas se usa arena de playa, la de Bilbao se le sumaba arena de cantera. El resto de planos tomados en la plaza son

⁵⁷² FLORES, Germán, *Breve diccionario de mitología grecolatina*, El Nacional, Caracas, 2005, p. 60. Para la forja del hierro tradicional en el País Vasco, véase BARANDIARÁN, Karmele (coord.), *Burdina: burdingintza eta forjaketa tradizionala/Hierro: herrería y forja tradicional*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1989.

puramente taurinos, en los que toman protagonismo los toreros Antoñete, El Viti, Rafael Chacarte y El Cordobés.



Sol, playa y toros II. Bilbao-San Sebastián. Playa de Ereaga y la plaza de toros de Vista Alegre con su oscura arena.

Sol, playa y toros II. Bilbao-San Sebastián, en definitiva, mezcla aspectos de la representación típica de Bilbao (dinamismo, trabajo, fuerza, mar, industria naval y siderúrgica, Puente Colgante) con otros sobre la representación típica de España que, aunque tenía raíces anteriores, era fomentada por el franquismo durante el desarrollismo para impulsar el turismo: sol, playa y toros⁵⁷³. Estos tres elementos, además de estar recogidos en el título del filme, tienen una presencia casi constante a lo largo del documental, tanto en las imágenes como en la locución. De estos tres, los toros son los que más importancia relevancia en el imaginario de Bilbao, dada la importancia de su plaza de toros. Aunque varios reportajes anteriores a la Guerra Civil hacían referencia a la tradición taurina de la villa, esta es la primera vez –dejando aparte el noticiario NO-DO– en la que un documental muestra la plaza de toros de Vista Alegre por fuera y por dentro, resaltando su trascendencia en el universo taurino.

Resulta más chocante, por su novedad, la relación que se hace de Bilbao con el sol y la playa: si este último término se asocia con San Sebastián, pero nunca con Bilbao, el sol nunca aparece como símbolo de un País Vasco que habitualmente se presenta asociado al cielo gris, al sirimiri e incluso al paraguas⁵⁷⁴. En este caso, todos los planos

⁵⁷³ NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Sol y sangre: la imagen de España en el mundo*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, 297-312.

⁵⁷⁴ Véase, por ejemplo, la referencia al paraguas como algo característico del campesinado vasco en el filme alemán *Im Lande der Basken* (1944). Véase PABLO y SANDOVAL, *Im lande der Basken*, p. 186.

paisajísticos de Bilbao están rodados deliberadamente bajo un sol radiante y, cuando se observa la playa de Ereaga (en Las Arenas) se la puede ver llena de bañistas a pleno sol, mientras la locución vuelve a hacer una analogía con lo taurino: “La playa, donde rompe la bravura de la mar, es como una plaza de toros antes de la corrida”. Sin embargo, la presencia de estos elementos es más deudora de los intereses turísticos del documental que de la realidad geográfica y climática del Gran Bilbao, en el que por un lado, tal y como ya hemos señalado, su cielo está cubierto buena parte de los días del año; y sus playas, más bien escasas, tuvieron muy condicionada su supervivencia a la actividad industrial y portuaria, en perjuicio del turismo. Así, a principios del siglo XX desapareció la playa de Portugalete por la construcción del puerto exterior, y en los años cincuenta y sesenta del siglo XX se realizaron diversos proyectos de construcción del superpuerto, que implicaban la desaparición o depauperación de las playas de la margen derecha, aunque nunca se llevaron a cabo⁵⁷⁵.

Por ello, esta mirada en la que se muestra a Bilbao como un destino donde puede encontrarse sol y playa es absolutamente excepcional entre las películas que hemos analizado en este trabajo. De hecho, la ausencia de la ría de Bilbao en el documental turístico-paisajístico *Cornisa Cantábrica* (1971) viene a evidenciar este hecho. Dirigido por Horacio Valcárcel y con una duración de 32 minutos, en él realiza un rápido recorrido por multitud de espacios de la costa y el interior de la Cornisa Cantábrica. Este filme presta atención a aquellos lugares más atractivos para el turismo, quedando completamente fuera aquellas zonas de la Cornisa que rompen con esa característica, como las áreas industriales de Bilbao, los valles fabriles guipuzcoanos, las minas de Asturias, la zona industrial de Gijón, etc. Del País Vasco muestra San Sebastián, un poco de Vitoria, y diversos puntos turísticos o pintorescos de la costa vizcaína, como Baquio, Bermeo y San Juan de Gaztelugatxe, pero nada de sus zonas industriales. Esta ausencia de Bilbao en *Cornisa Cantábrica* apuntala el carácter no-turístico de la capital vizcaína, que confirma una vez más su representación como un espacio eminentemente industrial. Así lo había divulgado el cine casi desde el inicio de la industrialización, y a ello se sumaría la propaganda franquista desde sus orígenes, tal y como hemos podido comprobar a través de estas páginas.

⁵⁷⁵ OSSA ECHABURU, Rafael, “Bilbao, un puerto en órbita: refinería-superpuerto”.

En este sentido, la identificación de Bilbao con *Sol, playa y toros*, en el título del documental de 1969 solo se entiende en el marco de la campaña de atracción del turismo emprendida por Manuel Fraga Iribarne desde el Ministerio de Información y Turismo entre 1962 y 1969, que identificaba España con esos tres elementos. Por último, esa caracterización podía tener un mensaje subliminal de tipo identitario, pues aquí el País Vasco (y también Bilbao y San Sebastián) quedaba identificado con algunos de los elementos centrales de la imagen de España en el extranjero, aunque la realidad vasca se alejara, mucho más que la realidad española, del tópico pues era difícilmente asimilable en su conjunto a ese triple lema, o a otras tradiciones como el flamenco o el pintoresquismo andaluz⁵⁷⁶.

Mucho más específico es *Un museo ejemplar* (1973), un documental de Luis Figuerola-Ferretti para NO-DO sobre el Museo de Bellas Artes de Bilbao. A lo largo de sus 13 minutos de duración realiza una detallada relación de buena parte de las obras que se exponen en el museo, precedido de una contextualización sobre el lugar donde está enclavado. Así, este filme comienza afirmando que “el proceso del desarrollo nacional tiene en la capital de Vizcaya un amplio escenario. Su industria siderúrgica cobra especial importancia en la desembocadura del río Nervión, donde las grúas son índice y símbolo del creciente movimiento portuario, que tiene un paralelo constante en el del mismo Bilbao, ciudad también atenta a su desarrollo cultural”. A la par, se muestran imágenes de Bilbao, comenzando con una panorámica de la urbe vista desde el monte Archanda, para después mostrar algunas chimeneas humeantes, el astillero Euskalduna con sus grúas y un barco en construcción y un zoom invertido desde Archanda, en el que se ve la monumental *Casa Lezama Leguizamón*, de la Gran Vía bilbaína, que con su semejanza a un castillo, es símbolo de fortaleza. Comentario e imágenes son acompañados por la fuerza musical del fragmento

“Les augures printaniers” de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. Así, esta primera parte, meramente contextual, que apenas dura medio minuto, es un buen exponente una vez más de la vinculación de Bilbao con los conceptos de fuerza, laboriosidad y dinamismo.

⁵⁷⁶ CRUMBAUGH, Justin, “El turismo como arte de gobernar: Los ‘felices sesenta’ del franquismo”, en REY REGUILLO, Antonia del (ed.), *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción*, Tirant lo Blanc, Valencia, 2007, pp. 145-175. Véase también PACK, Sasha David, *La invasión pacífica: Los turistas y la España de Franco*, Turner, Madrid, 2009.

El resto del documental enseña por dentro el museo, al que califica de “ejemplar” y que “justifica en todo caso una visita como la que vamos a hacer con ustedes”. Una vez en el interior, realiza una síntesis de las principales piezas del centro, comenzando por las obras medievales hasta las contemporáneas. También habla de la ampliación que tuvo lugar poco antes, en 1970: “este museo cuenta desde hace pocos años con un pabellón de líneas modernas y funcionales para albergar las obras que constantemente incrementan sus fondos”.

Como ya he adelantado, *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* (1973) ya citaba la existencia de este museo. Sin embargo, *Un museo ejemplar* es el primer documental monográfico sobre el mismo, que muestra además su interior y sus principales obras. De hecho, es la primera vez que un filme realizado en el Gran Bilbao trata exclusivamente sobre una institución cultural. Incluso reduciéndolo solo al arte, la realización de este documental es muy tardía, en comparación con la destacable cantidad de documentales sobre esta temática realizados por toda España hasta ese momento, tal y como refleja Carlos Fernández Cuenca en su libro *30 años de documental de arte en España*, editado en 1967⁵⁷⁷. Este retraso se debe sin duda a que la caracterización de Bilbao como ciudad industrial y laboriosa –o con símbolos específicos, como el Athletic, también vinculado a la modernidad, por medio del deporte de masas– dejaba poco espacio para otras facetas de la vida bilbaína. Y una vez construido el estereotipo, era difícil salir de él para mostrar que Bilbao contaba también con una importante vida cultural y con instituciones clave en este campo, como el Museo de Bellas Artes⁵⁷⁸.

El último documental producido por NO-DO sobre Bilbao fue *Nuevos horizontes para Vizcaya* (1975), dirigido por Miguel Ángel Olea. Se trata de un filme de 18 minutos de duración, dividido claramente en dos partes. En la primera se relata cómo “con el nacimiento del hombre, nacieron también sus necesidades. El hombre buscó los medios para garantizar su supervivencia” en la tierra, el subsuelo, el aire y el mar (mientras muestra imágenes de Vizcaya, con su agricultura, caza, pesca, minería, industria, astilleros, etc.). Las limitaciones geográficas o intrínsecas de esas actividades, hicieron del vasco una persona laboriosa, hasta el punto de que “el vasco convierte el

⁵⁷⁷ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España (filmografía y estudio)*, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967.

⁵⁷⁸ Lo contrario sucede con otras ciudades, identificadas en el cine a través de elementos culturales, edificios artísticos, etc. Pueden verse algunas de las contribuciones GARCÍA GÓMEZ, Francisco y PAVÉS, Gonzalo M., *Ciudades de cine*, Cátedra, Madrid, 2014.

trabajo en deporte”, pasando a mostrar brevemente diversas variedades de deportes tradicionales vascos: pelota, *sokatira* (juego de la soga), traineras, *harrijasoketa* (levantamiento de piedra) y *aizkolaritza*. Estas imágenes se complementan con breves planos de diversas zonas emblemáticas de Vizcaya: puente e Iglesia de San Antón; Plaza Circular de Bilbao, repleta de tráfico, haciendo un contrapicado en el que se ve el moderno rascacielos del Banco de Vizcaya; el monumento a Evaristo Churruga; la dársena de la Benedicta con los altos hornos al fondo; el Puente Colgante; San Juan de Gaztelugatxe; el puerto de Bermeo; el Árbol de Guernica y, mientras se escucha el *Aleluya* de Georg Friedrich *Händel*, la botadura del petrolero *Santa María* en el astillero Astano Ferrol, destinado a la flota de Petronor.

Puede sorprender que esta botadura no corresponda a un astillero de Vizcaya, como los que ya habían aparecido en el cine. Sin embargo, esta decisión tiene que ver con el principal propósito del filme, en el que se centra desde el minuto ocho hasta el final: Petronor, es decir, Petróleos del Norte, la gran refinería puesta en marcha en el municipio de Músqiz, a 20 kilómetros de Bilbao, en 1972⁵⁷⁹. En relación con el enfoque del inicio del documental, ahora “la aventura consistiría en aportar a la considerable industria vizcaína, un elemento nuevo: la industria del petróleo”. Olea lo hace empleando como metáfora una partida de ajedrez: los peones son la masa de trabajadores; la caballería es la maquinaria pesada empleada para la construcción del gran rompeolas de Punta Lucero, “capaz de admitir los petroleros gigantes”; los alfiles sus empleados cualificados en el laboratorio y en las salas de operaciones; las torres son la Torre de Muñatones, fortaleza medieval enclavada en el corazón de la refinería y cuya silueta forma parte del emblema de la empresa; la Reina está representada por los grandes petroleros que traen el crudo desde el Golfo Pérsico, recorriendo 11.000 millas, a través del Cabo de Buena Esperanza⁵⁸⁰; y, finalmente, el Rey es la propia refinería, cuya razón de ser se debe a “las grandes demandas energéticas” de la industria del norte de España, desarrollo que, gracias a “sus instalaciones de tratamiento de aguas residuales, evitan el deterioro de las condiciones del entorno”. El documental finaliza afirmando que “La partida no ha terminado. Siguen los hombres en su esfuerzo

⁵⁷⁹ Sobre el origen de Petronor véase TORTELLA CASARES, Gabriel, *Del monopolio al libre mercado: la historia de la industria petrolera española*, LID, Madrid, 2003, pp. 324-331; y OSSA ECHABURU, Rafael, “Bilbao, un puerto en órbita: refinería-superpuerto”.

⁵⁸⁰ Este rodeo se debió al cierre del Canal de Suez entre 1967 y 1975, a causa del conflicto entre Egipto e Israel, lo que fomentó la construcción de enormes petroleros para hacer rentable, los fletes que viajaban desde el Golfo Pérsico hasta Europa.

constante. Siguen sus ideas de avanzar y de construir un mundo esperanzador para hoy y válido para el futuro. Un mundo que ha de construirse con iniciativas y esfuerzo. Estos son los nuevos horizontes para Vizcaya”.



Nuevos horizontes para Vizcaya: diversos deportes tradicionales vascos y varios planos de la refinería, el dique de punta Lucero y un petrolero.

La imagen que en el documental se ofrece de Bilbao sigue, a grandes rasgos, las mismas coordenadas que ya hemos mencionado. Se insiste en esos elementos que son reflejo de su espíritu trabajador y dominador de la tierra, el mar y el aire, particularmente de los elementos hierro y agua, a través de su industria siderúrgica y su flota, a los que se sumaría después la industria petrolera. Aunque aparecen aspectos nuevos, como el rascacielos del Banco Vizcaya y sobre todo Petronor, son en realidad modernos símbolos del tradicional espíritu trabajador de sus gentes. Estos elementos, extendidos desde Bilbao al vizcaíno y al vasco en general, sirven para contextualizar a Petronor en el marco de un gran esfuerzo colectivo, con la prosperidad como único objetivo.

Sobre Petronor, *Nuevos horizontes para Vizcaya* destaca tanto el ingente esfuerzo material y humano que supuso la construcción de la refinería como su crucial importancia como suministrador de productos refinados del petróleo al centro y norte de España. Al mismo tiempo, se minimiza el impacto de su actividad en el medio ambiente, pues “cuenta con recursos suficientes para desulfurar los productos y reducir la contaminación atmosférica” y “sus instalaciones de tratamiento de aguas residuales evitan el deterioro de las condiciones del entorno”. En esta parte, la locución se acompaña de imágenes de un estanque con patos junto a la refinería. La insistencia en este hecho revela, precisamente, el interés por minimizar las posibles críticas sobre una

industria que, es sabido, emite una notable cantidad de contaminantes químicos a la atmósfera y al territorio donde se enclava, pese al tratamiento de residuos. El documental se adelanta así a posibles críticas contra el impacto ambiental de la planta. Pero también se adelanta a una cuestión –la del medio ambiente– que en breve, tras la muerte de Franco, iba a estar cada vez más presente en la sociedad y también en el cine. En un contexto político, eso sí, muy diferente al que habían vivido Bilbao, el País Vasco y España hasta el 20 de noviembre de 1975.

CAPÍTULO VIII

DEL NAUFRAGIO DEL MODELO INDUSTRIAL A LA CIUDAD DE SERVICIOS (1975-1997)

8.1. El resurgir de la cuestión nacional vasca

Con la muerte del dictador Francisco Franco, el 20 de noviembre de 1975, se inició un complejo proceso de transición a la democracia que legalmente puede darse por concluido el 6 de diciembre de 1978 con la aprobación por referéndum de la nueva Constitución española, pero que –políticamente– la mayor parte de los autores consideran que duró hasta 1982, con la victoria del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones generales de ese año.

El equilibrio de fuerzas políticas en España durante estos años se saldó a favor de los que optaron por una reforma pactada entre los grupos más moderados del franquismo y el antifranquismo, dejando fuera tanto a quienes abogaban por el inmovilismo –por continuar un franquismo sin Franco–, como a aquellos que defendían la ruptura total con el régimen anterior, tanto desde las izquierdas como desde los nacionalismos periféricos. La Ley para la Reforma Política de 1976 fue el mecanismo que dio pie al proceso formal de transición a la democracia. Tras la supresión de las Cortes franquistas, se permitió la vuelta a los exiliados, se aprobó una amnistía política y se legalizaron los partidos políticos y los sindicatos libres, incluyendo el Partido Comunista. En 1977 fueron convocadas elecciones a Cortes, resultando triunfadora la Unión de Centro Democrático (UCD), un conjunto de fuerzas moderadas –en su mayor parte de herencia franquista aperturista–, creado en torno al presidente Adolfo Suárez; y el PSOE, mientras que el PCE, que había jugado un importante papel en la lucha contra el franquismo, tuvo una representación bastante escasa. Los partidos nacionalistas moderados vascos y catalanes también irrumpieron con bastante fuerza, haciendo valer sus intereses rápidamente.

La Constitución, aprobada en referéndum en diciembre de 1978, calificaba a España como un “Estado social y democrático de Derecho” y a nivel territorial creó lo

que vino a llamarse “Estado de las autonomías”, dando pie a la descentralización del Estado. Las siguientes elecciones generales de 1979 las ganó la UCD, siendo uno de sus principales logros la aprobación de los estatutos de autonomía del País Vasco y Cataluña ese mismo año, y posteriormente del resto de los territorios. El fracasado golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 fue el canto del cisne de los sectores inmovilistas y de la tradición golpista del ejército español. Con la victoria del Partido Socialista en las elecciones generales de 1982 accedió por primera vez desde la II República un partido de izquierdas al Gobierno de España, marcando el fin de la Transición⁵⁸¹.

Todos estos cambios se vieron influidos por el contexto internacional. La distensión de la Guerra Fría durante aquellos años favoreció la proliferación de las democracias en muchos países del mundo. Sin embargo la crisis del petróleo de 1973 golpeó muy duramente a la economía española, que era muy dependiente de los cambios económicos internacionales y cuyo modelo industrial del desarrollismo, basado en parte en la protección económica de sectores estratégicos, se mostró incapaz de competir en cuanto comenzó a liberalizarse la economía con la llegada de la democracia. Los más afectados por los ajustes que la economía necesitaba fueron los propios trabajadores, produciéndose un notable aumento del paro, que fue paralelo a un aumento los conflictos laborales, en los que murieron algunos obreros, tal y como sucedió en los sucesos de Vitoria del 3 de marzo de 1976.

Tras su victoria en las elecciones de 1982, el PSOE se mantuvo en el Gobierno hasta 1996. Durante estos años se produjo una profundización en los derechos sociales, con la consecución del Estado del bienestar como horizonte, que no fue óbice para profundizar al mismo tiempo en la liberalización de las relaciones laborales y de la economía, que volvió a coger músculo entre 1983 y 1993, a la vez que se producía un proceso de reconversión industrial, cerrando las industrias que se habían quedado obsoletas. Por último, tanto los gobiernos de UCD como del PSOE rompieron definitivamente con el aislamiento secular de España, con su entrada en la alianza militar occidental, la OTAN (1982), y en la Unión Europea (1986)⁵⁸².

⁵⁸¹ TUSELL, Javier, *La transición a la democracia. España, 1975-1982*, Espasa-Calpe, Madrid, 2007; y SOTO CARMONA, Álvaro, *La transición a la democracia: España, 1975-1982*, Alianza, Madrid, 1998.

⁵⁸² Sobre la etapa de Felipe González puede verse el capítulo correspondiente de TUSELL, Javier: *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005.

La historia del País Vasco durante aquellos años fue todavía más complicada, sobre todo por la incidencia del terrorismo de ETA. En el terreno político, se produjo una complejización del mapa político ya existente durante la II República, en el que jugaron un papel fundamental las reivindicaciones nacionalistas. En lo institucional, los pasos más importantes fueron la aprobación de un nuevo Estatuto de Autonomía (1979), por el que se creó la Comunidad Autónoma del País Vasco o Euskadi, formada por las provincias de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava, quedando fuera Navarra; así como la restauración del Concierto Económico para Vizcaya y Guipúzcoa (1981). Los cambios culturales fueron igual de importantes. Tras la muerte de Franco, la cultura identificada como vasquista tuvo una expansión sin precedentes, auspiciada sobre todo desde el nacionalismo vasco. Esto se reflejó no solo en la vida cultural (aumento del número de *ikastolas*, de vascoparlantes y de la literatura en euskera; reanudación en 1977 de la Sociedad de Estudios Vascos, interrumpida en 1936, o el nacimiento del *cine vasco*, del que hablaremos enseguida), sino también en los cambios institucionales al calor del nuevo estatuto (cooficialidad del euskera, creación de la Universidad del País Vasco y de la televisión pública vasca, *Euskal Telebista* –ETB–, etc.).

Durante los años de la Transición proliferaron gran número de fuerzas políticas, que pronto quedaron reducidos a cuatro grandes bloques: el nacionalismo vasco moderado (PNV, que en 1986 sufrió la importante escisión de *Eusko Alkartasuna*, aunque esta fue perdiendo fuerza con el tiempo); el nacionalismo vasco radical de izquierdas representado por *Herri Batasuna* –HB– (y en cierto modo *Euskadiko Ezkerra* –La Izquierda de Euskadi–, que evolucionó desde el apoyo al terrorismo y al comunismo revolucionario a la democracia parlamentaria, hasta su desaparición en 1994, al fusionarse con el PSOE); la izquierda española (PSOE y muy secundariamente el PCE, después Izquierda Unida); y la derecha española (que se mantuvo más o menos unida sucesivamente en torno a la UCD, Alianza Popular y el Partido Popular). Es decir, dos bloques o sectores nacionalistas vascos frente a dos españoles, y dos bloques de izquierdas frente a dos de centro-derecha. Estos bloques estuvieron fuertemente polarizadas por dos aspectos interrelacionados entre sí: por un lado, la incidencia de la violencia de ETA, que estuvo muy presente desde la muerte de Franco, particularmente entre 1978 y 1981, años en los que la organización asesinó a 224 personas; y por otro la presencia de un partido antisistema en el tablero político, HB, que ofrecía cobertura política a ETA.

Dentro de esta polarización y división políticas, y tal y como ocurrió durante la Guerra Civil y el exilio, el PNV fue el principal responsable de la configuración del tablero político desde la concesión del Estatuto, pues fue invariablemente el partido más votado y ha presidido el Gobierno vasco desde 1980 hasta la actualidad, con el paréntesis del Partido Socialista de Euskadi en 2009-2012. El legado del Gobierno de Euzkadi, creado en 1936, tuvo una gran importancia sobre todo a nivel simbólico, manteniéndose el nombre (ahora Euskadi, sin la “z”) y la *ikurriña* como bandera, que desde la Guerra Civil había dejado de ser patrimonio exclusivo de los nacionalistas para representar al conjunto del territorio vasco⁵⁸³.

Por si no bastaran los efectos del terrorismo, el País Vasco fue uno de los territorios más afectados de España por la crisis económica iniciada en 1975, que se prolongó con gran dureza hasta 1985. Además, la crisis afectó muy particularmente a la ría de Bilbao, por una conjunción de tres factores: al hecho de tratarse de una crisis económica internacional, que afectó sobre todo a las industrias de los países desarrollados (no así al sector servicios, que en Euskadi experimentó durante el mismo período un aumento de la actividad); en segundo lugar, al hecho de la hiperespecialización vasca y bilbaína en el sector siderometalúrgico y naval, sectores ya maduros y que ofrecían descendentes márgenes de beneficios; y por último, a las políticas de subvención del franquismo, que siguieron manteniéndose durante los primeros años de la Transición y que protegieron excesivamente una industria ya obsoleta, por lo que no solo perdió competitividad cuando se liberalizó la economía sino que se desaprovechó la oportunidad de invertir en sectores más jóvenes y expansivos.

Así, el paro en Euskadi llegó hasta el 25 % en 1985, favorecido por la progresiva liberalización del mercado laboral. Se procedió desde el Gobierno central a una dura reconversión, que tenía como objetivos hacer las industrias más eficientes y ajustar la oferta productiva a la demanda, por lo que se ordenó el cierre de las plantas obsoletas y la reducción, en otros casos, de costes y plantillas. Ello afectó muy especialmente a la ría de Bilbao, en la que se cerraron progresivamente algunas de las industrias más

⁵⁸³ LLERA RAMO, Francisco J., “La transición y la autonomía”, en GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª ed., 2002), pp. 117-144; PABLO, Santiago de (coord.): “La Transición en el País Vasco”, *Historia del Presente*, nº 19, 2012, pp. 5-68.

emblemáticas de la industrialización, como el astillero Euskalduna (1985) o Altos Hornos de Vizcaya (1996)⁵⁸⁴.

De este modo, todos los problemas económicos, laborales y políticos del período en España y el País Vasco golpearon con especial dureza a la ría de Bilbao, muy particularmente a las zonas obreras y a los arrabales de la villa, donde se concentraban la mayor parte de los trabajadores fabriles. Uno de los picos de conflictividad lo marcó la denominada *batalla de Euskalduna* en 1984, en la que los obreros del astillero lucharon infructuosamente contra su inminente cierre, paralizando buena parte del centro de Bilbao. El número de fábricas y talleres abandonados crecía año tras año, añadiendo decaimiento a la estampa urbana. Y, por primera vez desde la industrialización, la población del Gran Bilbao descendió, pasando de los 993.670 habitantes en 1975 a los 881.650 en 1996, debido tanto a la emigración económica como al descenso de la natalidad.

Solo bien avanzados los años ochenta las administraciones públicas comenzaron a cambiar el modelo socio-económico de la villa, que desde la Transición ha estado gobernada por alcaldes del PNV, con el apoyo de otras fuerzas políticas. Se apostó por aumentar la calidad de vida de sus habitantes, potenciar el sector servicios y corregir en la medida de lo posible algunos excesos que sobre la geografía urbana se habían cometido desde la industrialización y sobre todo durante el desarrollismo: desregulación, hacinamiento, déficit en la integración urbana, contaminación, etc. Se comenzó a reestructurar los barrios y a hacerlos más accesibles, se amplió la oferta socio-cultural (creación de polígonos deportivos, una red de bibliotecas públicas), se procedió al saneamiento de las aguas de la ría, a través de la construcción de varias depuradoras a partir de 1984 y el mejoramiento de la red de abastecimiento de aguas. También, con ayuda del Gobierno vasco y la Diputación (esta última también presidida siempre por el PNV, a diferencia de lo sucedido en las demás provincias vascas), se invirtió en I+D+I, siendo una de sus caras visibles la creación en 1985 del parque tecnológico de Zamudio.

⁵⁸⁴ CATALAN, “La madurez de una economía industrial”, pp. 210-221; BARRUTIA ETXEBARRIA, Xabier, *Altos Hornos de Vizcaya. Análisis crítico del cierre y testimonios vitales*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2013; y NAVARRO, Mikel, *Política y reconversión: balance crítico*, Eudema, Madrid, 1990.

Al empezar los años noventa se crearon dos instituciones claves en este proceso de recuperación: *Bilbao Metrópoli-30* (1991), para “proyectos de planificación, estudio y promoción”, encaminados a la regeneración del Bilbao metropolitano⁵⁸⁵; y *Bilbao Ría 2000* (1992) para la captación, ordenación y urbanización del suelo, sin hacerse cargo de los proyectos realizados. Se construyó el Metro de Bilbao (1995) que, con sucesivas ampliaciones, ha conectado los principales núcleos urbanos del Gran Bilbao, descongestionando las calles de coches y aumentando la integración metropolitana⁵⁸⁶. La contratación de arquitectos de renombre para construir edificios emblemáticos fue fundamental en el cambio de imagen de la ciudad: el propio metro fue obra de Norman Foster; a Santiago Calatrava le fueron encargados el puente *Zubizuri* (1997) y el moderno aeropuerto de Loiu (2000); y a Frank Gehry el Museo Guggenheim (1997). Esta última fue sin duda la construcción más emblemática y de mayor proyección internacional, hasta convertirse en un símbolo no solo bilbaíno sino también de la Euskadi moderna. Filial del famoso museo neoyorkino, su arquitectura monumental y vanguardista, de formas curvas y recubierto de titanio, ha marcado un antes y un después en la imagen exterior de Bilbao como una ciudad moderna, de servicios y atractiva para el turista⁵⁸⁷.

Al igual que el Casco Viejo fue abandonado con la industrialización, la nueva ciudad de servicios se ha construido mayormente sobre las antiguas zonas portuarias y fabriles (como el propio Guggenheim), quedando muy pocos vestigios visibles en el centro de Bilbao de su reciente pujanza industrial. En cualquier caso, la industria no desapareció, y el País Vasco se ha mantenido como una de las regiones más industriales de España, aunque muchas de las fábricas e infraestructuras portuarias se han trasladado a polígonos industriales en la periferia y al Superpuerto respectivamente.

El cine también experimentó cambios radicales durante la Transición y la democracia, tanto en España como en el País Vasco. Con el fin del franquismo también terminó la censura (1977) y el sistema de clasificación de películas, con las ayudas a

⁵⁸⁵ <http://www.bm30.es/> (I/IX/2015). Su nombre hace alusión a los 30 municipios del Gran Bilbao que lo integran.

⁵⁸⁶ GONZÁLEZ PORTILLA, *La consolidación de la metrópoli. Vols. I y II*; AGIRREAZKUENAGA, Joseba y SERRANO ABAD, Susana, *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udal agintean barrena: 1799-1999*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao 1999, pp. 133-161; y CAVA MESA, María Jesús, *Las alcaldías de la democracia, 1979-1999, veinte años de gestión municipal en Bilbao*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1999.

⁵⁸⁷ ZULAIKA, *Crónica de una seducción*; ZULAIKA y GUASH, *Aprendiendo del Guggenheim*; y ESTEBAN, *El efecto Guggenheim*, 2007.

fondo perdido que implicaban. Además, desde 1970 el número de espectadores disminuyó, al igual que en todo el mundo, por culpa de la irrupción de la televisión. En cambio, el resurgir del nacionalismo y de la cultura vascas tuvieron un impacto extraordinario en la producción cinematográfica. Tal y como ya hemos explicado en la introducción, en este período se produjo una efervescencia del interés sobre el “cine vasco”, con acalorados debates en torno a su conceptualización y a la definición de sus señas de identidad. Algunos quisieron entender el “cine vasco” como aquel realizado en el País Vasco, en euskera, que tuviera un lenguaje cinematográfico propio o mostrara las problemáticas sociales o políticas vascas, fundamentalmente en clave nacional⁵⁸⁸. Sin embargo la práctica cinematográfica acabó invalidando estas teorías en favor de un concepto mucho más amplio y flexible, con lo que a día de hoy la mayor parte de los autores consideran “cine vasco” aquel producido en el País Vasco o realizado por vascos, independientemente del estilo, tema, lugar o idioma en el que se realice.

Así, en el contexto político y de debate sobre el cine vasco de la Transición se incrementó el número de películas realizadas en el País Vasco, muchas de ellas referidas a diversas problemáticas presentes o pasadas de Euskadi: *Euskal Santutegi Sakona* (1976), *Ikurriñaz Filmea* (1977), *Euskal Herri Musika* (1979), *El proceso de Burgos* (1979) o la serie *Ikuska* (1978-1984), entre otros. Pero el impulso más importante al cine vasco provino de la subvenciones a fondo perdido concedidas por el recién creado Gobierno Vasco entre 1981 y 1989, a cambio de que se realizara una copia en euskera, estuvieran rodadas en el País Vasco y con un alto porcentaje del equipo técnico vasco. A estas ayudas se sumaron las que concedía el Ministerio de Cultura (al calor de la *Ley Miró* de 1984) y de ETB, lo que favoreció el retorno a su tierra de una gran cantidad de cineastas. Gracias a estas políticas se rodaron 30 largometrajes en el País Vasco en la década de 1980. Este sistema de subvenciones desapareció en 1990, con la creación de Euskal Media, que buscaba evitar lo que los responsables de Cultura del Gobierno autónomo (pertenecientes, como los anteriores, al PNV) consideraban un derroche de recursos de la etapa anterior, y estimular la recuperación de la inversión en el cine. Sin embargo, ello despertó una gran polémica por las formas y el fondo y, sobre todo, redujo significativamente el número de ayudas, por los que muchos cineastas que habían retornado en los años ochenta volvieron a marcharse a Madrid. El fin de Euskal

⁵⁸⁸ La bibliografía sobre esta cuestión es muy amplia. Véase por ejemplo ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 378-398; y TORRADO, “La evolución histórica del concepto de cine vasco”, pp. 183-210.

Media en 1997 dio paso a un nuevo sistema de ayudas al cine que, con algunos cambios (como el incremento de las deducciones fiscales, pactadas con las tres Diputaciones) se ha mantenido hasta la actualidad⁵⁸⁹.

El número de documentales cinematográficos realizados en Bilbao durante el período tratado en este capítulo (1975-1997) disminuyó significativamente con respecto a la etapa anterior, aunque se mantuvo a unos niveles aceptables, en comparación con otras ciudades. En nuestro análisis, distinguimos tres grandes bloques: los documentales militantes, todos los cuales fueron realizados en el politizado y polarizado clima de la Transición; un *tríptico* cinematográfico sobre Bilbao impulsado por el Ayuntamiento; y los documentales industrial-publicitarios. Sin embargo, casi todas las películas de estos tres bloques son anteriores a 1989. Entre esta fecha y 1997 hubo un auténtico vacío de producciones cinematográficas en Bilbao (con dos excepciones menores). Este hecho se entiende por el fin del sistema de subvenciones del Gobierno Vasco, pero sobre todo por el aumento en el uso de nuevos sistemas audiovisuales no cinematográficos y más baratos pero a veces de peor calidad (el vídeo, en sus diversas versiones), mayoritariamente empleado por televisiones y empresas. Ello hizo que se redujera en toda España el número de filmaciones propiamente cinematográficas –es decir, hasta fechas bien recientes, en celuloide–, a la par que ascendían los documentales televisivos o los realizados directamente en vídeo. Por dar solo un dato global, en la década de los ochenta el Ministerio tiene catalogadas un total de 2.882 películas (tanto cortometrajes como largometrajes, documentales o de ficción), mientras que en los años noventa esta cifra descendió hasta 1.873. Por el contrario, en la primera década del siglo XXI el total volvió a subir a los 3.174, en un momento en que –revirtiéndose la tendencia– las producciones digitales, ya de una calidad homologable al celuloide, comenzaron a ser consideradas películas cinematográficas, con independencia de su soporte⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ ROLÁN LARRETA, *El cine del País Vasco*.

⁵⁹⁰ Consideramos aquí “películas cinematográficas” a las que tienen permiso de exhibición del Ministerio. En la actualidad, la generalización del digital ha hecho que la diferencia anterior entre el celuloide en 35 mm y otros formatos haya desaparecido. Datos obtenidos de la Base de datos de películas calificadas de la web del ministerio de cultura (<http://www.mecd.gob.es/-/IX/2015>).

8.2. El cine se hace militante. Los años de la Transición

La importante politización de la sociedad española y vasca durante los años de la Transición tuvo un enorme impacto en la vida cultural. El cine se convirtió así en un campo de batalla político-ideológico-discursivo. Este hecho ya se había producido de forma más o menos sutil durante el segundo franquismo, pero al calor de la Transición y del fin de la censura se abrió la veda para que se produjeran una gran cantidad de películas que calificamos como “cine militante”. Si bien todo cine es *político*, pues en él se manifiesta –de forma explícita o soterrada, consciente o inconsciente– la forma de entender la sociedad de los promotores de dichas películas, el cine militante se distingue por su carácter de contra-información, de condena, denuncia o de puesta en valor de aquellos aspectos de la realidad que han sido arrinconados por los que ostentan la hegemonía político-cultural-discursiva⁵⁹¹.

Durante esos años, el cine militante español abordó una gran cantidad de temas, principalmente la cuestión social y los nacionalismos periféricos, aunque también se trataron cuestiones ecológicas, urbanísticas, etc. a veces interrelacionadas con aquellos. En el País Vasco el tema más abordado por el cine de la Transición fue la cuestión nacional, por lo que muchas veces la problemática social quedó desdibujada dentro de aquella, incluyendo cuestiones concretas que afectaban a las ciudades, como la desindustrialización o el paro obrero. Así se entiende que, pese a que en el Gran Bilbao vivía la mitad de la población vasca (un millón de personas frente a los 2,2 millones de Euskadi) y estaba en pleno proceso de degradación urbana, este espacio apenas mereció la atención de los cineastas durante este período.

De hecho, de los cinco documentales de la Transición que vamos a analizar, solo uno –el *Ikuska 3* (1979)– trata exclusivamente sobre la problemática urbana de Bilbao, si bien tanto su contenido como la serie “Ikuska”, en la que se enmarcaba, tenía unos claros intereses de reivindicación nacional. El resto de documentales que analizaremos son *Ez* (1976), *Aberri Eguna 78* (1978), *El proceso de Burgos* (1979) y *Dolores* (1981), en los que la realidad bilbaína aparece solo secundaria o indirectamente: los tres primeros responden principalmente a reivindicaciones nacionalistas y el último trata sobre la vida de Dolores Ibárruri, desde un punto de vista comunista. Como puede

⁵⁹¹ MEDVEDKIN, Alexander, *El cine como propaganda política*, Siglo XXI, México, 1977; LINARES, Andrés, *El cine militante*, Castellote, Madrid, 1976; y CAPARRÓS LERA, José María, *El cine político visto después del franquismo*, Dopesa, Barcelona, 1978.

observarse, todos ellos coinciden con la Transición española, no encontrándonos ningún documental militante a partir de 1982, con la consolidación de la democracia, poniendo fin a la encrucijada histórica de la Transición y a la extrema politización de aquellos años.

Ez (1976) –“No” en euskera–, es un documental que manifiesta claramente su *no* rotundo a la puesta en marcha de la central nuclear de Lemóniz, que había empezado a construirse en 1972, a unos treinta kilómetros de Bilbao. *Ez* fue una de las primeras películas dirigidas por Imanol Uribe, que finalizó sus estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1974, y fue producida por su propia productora, Zeppo Films. Si bien Uribe nació en El Salvador, era hijo de vascos, implicándose muy pronto desde la muerte de Franco en diferentes documentales y ficciones en el País Vasco, tratando la mayor de las veces temas polémicos, como la energía nuclear (*Ez*) o ETA (*El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel*). De 13 minutos de duración, *Ez* realiza un juego de contraposiciones, tal y como describe Santos Zunzunegui:

Ez contrapone imágenes clásicas de postal, en las que se pasa revista al paisajismo de la zona y se documentan ciertos comportamientos vinculados con las formas de vida tradicionales, con otras (filmadas con ostentosos *zooms* y objetivos deformantes) en las que se muestran los avances en la construcción de la central nuclear impugnada desde los movimientos ciudadanos. Si las primeras van acompañadas por la música de corte *folky* de Ibai Rekondo, las segundas son *frotadas* con el sonido de la *txalaparta* de los Hermanos Artza como una forma de redondear el sentido que se les quiere asignar⁵⁹².

El documental quiere resaltar sobre todo las consecuencias negativas a corto y largo plazo que tendrá la central, no solo para el ecosistema y los habitantes de la zona, sino también para los grandes núcleos de población cercanos a la misma, citando expresamente al Gran Bilbao. Y para demostrarlo pone como ejemplos algunas consecuencias negativas que las centrales nucleares ya habían provocado en Estados Unidos e Inglaterra.

Se trata del primer documental de los hasta ahora analizados en el que se realiza una crítica expresa a la actividad industrial, en clara contraposición con el triunfalismo, la propaganda y el acriticismo de las películas industriales que hemos visto durante los años del desarrollismo, entre las que se incluían varias sobre la construcción de la central nuclear de Lemóniz. Y si en estos documentales del desarrollismo solo se aludía

⁵⁹² BAKEDANO y ZUNZUNEGUI, *Imágenes de un largo viaje*, pp. 82-83.

a las posibles ventajas que la actividad industrial tendría sobre la economía y la sociedad, en *Ez* solo se explican los perjuicios que la central provocará en su entorno, sin detenerse en ningún momento a describir las posibles ventajas que podrían obtenerse de su gran capacidad productora de energía. No es extraño que años más tarde Uribe calificara su película como “un panfleto”⁵⁹³.

En referencia a estas contraposiciones, De Pablo subraya que “no deja de ser paradójico que un documental realizado desde la izquierda, que tantas veces ha acusado al PNV de idealizar el País Vasco, obviando su industria para dibujar una feliz e inmaculada Arcadia rural, recurriera al mismo estereotipo para defender la paralización de la central nuclear, presentada como una agresión a la naturaleza impoluta del País Vasco”⁵⁹⁴. En mi opinión, este aspecto se vio claramente influenciado por el predominio político y discursivo de la izquierda abertzale en los movimientos de contestación a la central nuclear. Tal y como apunta Raúl López Romo, “el movimiento antinuclear no fue sólo nacionalista (hubo personas del PCE, anarquistas...) pero sí fue hegemónicamente *abertzale* casi desde los inicios”⁵⁹⁵, al hacer extensible el daño causado por las centrales al conjunto de Euskadi (entendiendo como tal las siete provincias vascas). Y es que, “aparte de las demandas últimas de independencia y creación de un nuevo Estado hay una serie de reivindicaciones o banderines de enganche concretos a los que los nacionalistas recurren puntualmente para sumar a más personas. En el País Vasco de la Transición una de esas demandas puntuales, de las más importantes, fue Lemoiz”. Esto hizo que se desarrollara “una formidable proliferación de simbología antinuclear en las calles vascas”⁵⁹⁶, con lemas como *Nuklearra? Ez, eskerrik asko* (¿Nuclear? No, gracias) o, mezclándolo con otras reivindicaciones de la época, *Amnistía bai, nuklearrik ez* (Amnistía sí, nucleares no), de las que es claramente deudor el título de la película de Uribe. Esta recibió el Mikeldi de plata en el Certamen de Bilbao, en la línea iniciada por su director Roberto Negro, con el fin de fomentar el carácter progresista del Certamen durante los años de la Transición⁵⁹⁷.

⁵⁹³ ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1994, p. 100.

⁵⁹⁴ PABLO, *The Basque Nation On-Screen*, p. 208.

⁵⁹⁵ LÓPEZ ROMO, Raúl, *Euskadi en duelo: la central nuclear de Lemóniz como símbolo de la transición vasca*, Fundación 2012 Fundazioa, Bilbao, 2012, p. 49.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁹⁷ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, 213-214.

Mucho más político todavía es *Aberri Eguna 78* (1978), producido por José Antonio Bazo y codirigido por él mismo, M. Zabala, Mikel Aldalur, Iñaki Aizpuru y Rafa Eguiguren⁵⁹⁸. Se trata de un reportaje sobre el Día de la Patria Vasca de ese año, que fue el primero que se celebró en Euskadi con autorización pública desde 1936/37. El documental, de diez minutos de duración y sin voz en off, se centra exclusivamente en recoger las multitudinarias manifestaciones de aquella jornada, convocadas en Bilbao, San Sebastián, Vitoria y Pamplona. En palabras de José Luis de la Granja y Jesús Casquete, estas manifestaciones “tuvieron un carácter unitario (con las excepciones del centro-derecha de ámbito estatal representado por Alianza Popular y UCD), y giraron alrededor de tres puntos: consecución de un Estatuto de autonomía, convocatoria de elecciones municipales y adopción de medidas contra la crisis económica”⁵⁹⁹. Las imágenes del documental son un buen reflejo de esa pluralidad entre los asistentes, pues pueden verse, entremezcladas, una gran variedad de reivindicaciones concretas de las diferentes sensibilidades y una gran pluralidad simbólica: *ikurriñas*, banderas republicanas, hoces y martillos, banderas rojas, etc. En las manifestaciones también se mezclaron reivindicaciones ecologistas, en clara alusión a Lemóniz, personificándolo en la empresa Iberduero, propietaria de la central: por ejemplo, “Iberduero Kanpora ecología sí” (Iberduero fuera, ecología sí), podía leerse en la manifestación de la capital guipuzcoana. Sin embargo, la pluralidad de asistentes al Día de la Patria finalizó tras la concesión del Estatuto de autonomía en 1979, dejando de asistir el PSOE en la convocatoria de 1980 y haciendo lo mismo el PCE al año siguiente. El PNV y la *izquierda abertzale* siguieron celebrando la fiesta a partir de este momento pero de forma separada⁶⁰⁰. *Aberri Eguna 78* recibió un accésit en el Certamen de Bilbao de ese año.

En este documental, al igual que *Aberri Eguna en Bilbao* (1932), Bilbao es solo el escenario donde tiene lugar una manifestación. De ahí que no se pueda hablar de una imagen de la ciudad, más allá de su identificación simbólica implícita con el nacionalismo vasco, pese a la pluralidad de asistentes de ese año. De hecho, no hay un tratamiento distinto de la celebración del Día de la Patria Vasca en Bilbao, con respecto

⁵⁹⁸ Reproducimos los nombres y apellidos de los autores, tal y como aparecen en los títulos de crédito. Cfr. PABLO, *The Basque Nation On-Screen*, pp. 205-207.

⁵⁹⁹ GRANJA, José Luis de la y CASQUETE, Jesús, “Aberri Eguna”, en PABLO, *et al.*, *Diccionario*, pp. 33-56 (p. 48).

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 49.

a las imágenes de las otras tres capitales: lo importante aquí no es la localidad donde se desarrolla la manifestación sino la manifestación en sí misma.

Dos años después de *Ez*, Imanol Uribe dirigió *El proceso de Burgos* (1979), producida por Cobra Films. En ella recoge los testimonios de los principales protagonistas –por parte de la defensa– de dicho proceso, celebrado en 1970, en el que se juzgó a 16 miembros de ETA acusados del asesinato del inspector de policía Melitón Manzanos en 1968. Su contenido y la polémica que despertó este documental, incluso antes de su estreno en el Festival de San Sebastián, provocaron ríos de tinta, convirtiéndose en una de las películas del cine vasco más estudiadas por los investigadores⁶⁰¹. Obviamente, la película se centra casi por completo en el desarrollo del proceso judicial, a través de los testimonios de los encausados y de varios abogados defensores. De hecho, la única parte que nos interesa es el inicio del filme, en el que –en un plano secuencia de seis minutos y medio– el politólogo, político e ideólogo de la izquierda *abertzale* Francisco Letamendia (*Ortzi*) realiza una introducción histórica sobre el origen del denominado “conflicto vasco”, hasta la irrupción de ETA. Imanol Uribe trató de eliminar algunos fragmentos de esta secuencia pero diversas presiones recibidas desde HB y ETA-Militar le obligaron a incluirla íntegramente.

La rápida panorámica histórica realizada por Letamendia comienza por la supuesta casi independencia del pueblo vasco durante el régimen foral, las Guerras Carlistas, el traslado de las aduanas al interior, el origen de la triangulación política vasca –aunque no la califica así– durante la industrialización (derecha española, izquierdas y nacionalismo vasco), la Guerra Civil, en la que las izquierdas y el nacionalismo se unen para luchar contra el fascismo, la disociación de ambas fuerzas tras el conflicto y la definitiva aparición de ETA como simbiosis progresista de las ideas nacionalistas y de izquierdas. Las partes que más nos interesan de esta introducción son las relativas a las Guerras Carlistas, el traslado de las aduanas y la triangulación política vasca durante la industrialización, puesto que en las tres se hace alusión –directa o indirecta– a Bilbao.

⁶⁰¹ Cfr. ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 252-256; ANGULO, HEREDERO, y REBORDINOS, *Entre el documental*; BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, “La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine”, *Ikusgaiak*, nº 6, 2003, pp. 77-101; y PABLO, *The Basque Nation On-Screen*, pp. 154-161.

La visión que ofrece Letamendia es fiel a la cosmovisión de la historia vasca de la izquierda *abertzale*, que ya había quedado patente en su libro sobre la *Historia de Euskadi* (1975)⁶⁰². Así, a las Guerras Carlistas les confiere –sin afirmarlo expresamente– el carácter de guerras de independencia, atribuyendo al bando carlista la “lucha contra el centralismo español”. El carlismo habría contado con el apoyo de las clases populares vascas, frente al españolismo, que contó con la ayuda de “los incipientes industriales vascos”. En ningún momento menciona al bando liberal, ni el notable apoyo transversal que tuvo en las villas vascas, ni tampoco que muchos de los liberales no estaban en contra de la desaparición de los fueros sino que buscaban su acomodo al régimen liberal. Así, el traslado de las aduanas del interior a la costa en 1841 hizo que la causa fuerista ganara apoyos entre los industriales, pues esa era una de sus reivindicaciones en la reforma de los fueros. De hecho, la supresión definitiva de los fueros a partir de 1876 fue muy contestada en el País Vasco por todas las fuerzas políticas, protesta solo rebajada en parte cuando en 1878 se creó el sistema de Concierdos Económicos, que con el tiempo se convirtió en una suerte de *derecho histórico*, aunque al principio no lo fuera⁶⁰³. Pese a su visión parcial, este documental, por boca de *Ortzi*, es el primero que menciona la importancia del traslado de las aduanas a la costa para la burguesía industrial vasca, agrupada en parte en torno a Bilbao.



El proceso de Burgos. Francisco Letamendia, *Ortzi*, en Guecho.

También es interesante resaltar que se trata del primer documental en el que se explica expresamente el origen la triangulación política vasca, aunque no la defina así.

⁶⁰² ORTZI, *Historia de Euskadi. El nacionalismo vasco y ETA*, París, Ruedo Ibérico, 1975.

⁶⁰³ LÓPEZ DE MATURANA, “Guerras carlistas”; RUBIO POBES, Coro y PABLO, Santiago de (coords.), *Los liberales: fuerismo y liberalismo en el País Vasco (1808-1876)*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 2002; RUBIO, *La identidad vasca*; y ALONSO OLEA, Eduardo: “Para repensar el Concierto Económico: de ‘migaja’ a derecho histórico”, *Historia Contemporánea*, nº 13/14, 1996, pp. 431-464.

Letamendia afirma: “terminan las Guerras Carlistas, desaparecen los fueros y esta oligarquía vasca tiene ya los caminos abiertos para crear todo este emporio financiero que hoy en día conocemos. El emporio de las siderurgias, de las navieras, de los grandes bancos...”, contruidos según *Ortzi* a costa de la explotación de la clase trabajadora. Así, “este doble movimiento, por una parte la pérdida de los fueros y por otra parte la opresión de estos trabajadores va a crear dos respuestas”: es decir, “el primer nacionalismo vasco consciente”, fundado por Sabino Arana, y la creación de los partidos obreristas (Partido Socialista primero y Partido Comunista después). Sin embargo, estas dos fuerzas “progresistas” –como él las califica– no confluyeron (según él, hasta el nacimiento de ETA) porque los nacionalistas veían el socialismo como un movimiento foráneo y los socialistas el nacionalismo vasco como un “heredero de un movimiento integrista”.

Por sus palabras puede entenderse que esa triangulación política fue un hecho generalizado en el País Vasco; sin embargo ya hemos resaltado en varias ocasiones que tuvo su origen en la ría de Bilbao, expandiéndose al resto de Vizcaya en 1917 y al conjunto del País Vasco en 1931⁶⁰⁴. De las izquierdas sí dice que surgieron en la margen izquierda de la ría; no sucede lo mismo con el nacionalismo vasco, del que no se menciona el hecho de haber surgido en Bilbao, quizás para desvincular su carácter inicialmente urbano y, en buena medida, pequeñoburgués y también para no cerrarlo exclusivamente a un espacio en concreto y generalizarlo al País Vasco, pese a que su influencia, si bien creciente, ha sido desigual en el tiempo y en el espacio. Por otro lado, al hablar de la falta de entendimiento entre las izquierdas y el nacionalismo, no menciona –quizás porque en ese caso no podría afirmarse que se trataba de una fuerza “progresista”– la xenofobia explícita del primer nacionalismo hacia los inmigrantes no vascos que fueron vistos como *invasores* por Sabino Arana⁶⁰⁵. En resumen, en la introducción histórica de Letamendia a *El proceso de Burgos* encontramos, de forma implícita o explícita, al Gran Bilbao como cuna de la Euskadi moderna. Frente a la visión del PNV, presente en otros documentales, aquí hay un intento de mostrar la ría del Nervión como el lugar de nacimiento del capitalismo vasco, enjuiciado negativamente, y de la izquierda obrera vasca, a la que se confiere un sentido positivo. Por el contrario, el origen del nacionalismo vasco no aparece como vinculado a Bilbao,

⁶⁰⁴ FUSI, *El País Vasco*, pp. 21-24.

⁶⁰⁵ CORCUERA ATIENZA, *La patria*.

pero para *Ortzi* lo importante no es el lugar donde Arana alumbró su movimiento sino que ETA, al fusionar la izquierda obrera con el nacionalismo, se habría convertido en la auténtica liberadora del pueblo vasco.

Como avanzábamos, el *Ikuska 3* (1979) es el único documental militante de la Transición que se centra exclusivamente en Bilbao, más concretamente en los abusos urbanísticos que cometidos en esta ciudad⁶⁰⁶. Fue dirigida por el director bilbaíno Antton Merikaetxebarria, hoy crítico de cine de *El Correo*, pero entonces vinculado a la izquierda *abertzale*, realizando películas muy cercanas a esos posicionamientos y colaborando en la sección cinematográfica del diario *Egin*.

La película formó parte de la serie documental “Ikuska” (1978-1984), liderada por el cineasta Antón Ezeiza y por Luis Iriondo, que pretendía ser la traslación a la práctica de sus teorías sobre lo que debía ser el cine vasco. Así, la serie nació con tres propósitos fundamentales: formar a los jóvenes directores vascos, crear una industria cinematográfica propia (en lo que fracasaron) y reflejar la realidad de Euskadi. La serie quedó constituida en 21 cortometrajes, cinco de los cuales fueron realizados por el propio Ezeiza, aunque también se contó con otros directores en alza, como Montxo Armendáriz, Pedro Olea o Imanol Uribe.

Si analizamos el conjunto de los cortometrajes que componen “Ikuska”, podemos observar que en la serie, pese a incorporar aspectos como la puesta en valor del euskera y su carácter netamente reivindicativo, se observan algunas continuidades en torno a la representación cinematográfica del mundo urbano en el País Vasco, tal y como ya lo advirtió Zunzunegui:

La mera enumeración de los temas abordados por la serie puede dar una idea tanto de la dispersión de su orientación –coexisten temas de actualidad con históricos, el arte con el urbanismo, el feminismo con la problemática del despoblamiento de las zonas agrícolas, etc.– como de la limitación temática. No deja de ser curioso que sólo se aborden temas reivindicativos, pese a la clara orientación político-social de sus autores, cuando éstos incidan o en problemáticas rurales (nº 10 y 14) o tengan que ver con el euskera o movimientos sociales como el feminismo, dejando de lado toda la problemática del obrero industrial en un momento de crisis. El *Ikuska* sobre Bilbao es la excepción que confirma,

⁶⁰⁶ Aunque se ha escrito bastante sobre la serie “Ikuska”, se han hecho muy pocos estudios específicos sobre el *Ikuska 3*: véase LORENTE BILBAO, ANTOLÍN IRIA y FERNÁNDEZ SOBRADO, “La imagen cinematográfica de la ciudad”, pp. 141-144.

hasta el momento, la regla⁶⁰⁷.

Según Ezeiza, al planificar la serie primero se escogieron los directores que iban a participar y luego “empezamos a pensar en los temas que mejor dominaba cada uno de los elegidos, consultando con ellos”⁶⁰⁸. Así, a Merikaetxebarria le tocó la problemática urbanística de Bilbao, un asunto que ya había tratado poco antes en su corto amateur en 8mm *Barrio Rekalde Betolaza* (1973), al que le falta el sonido porque no llegó a acabarlo⁶⁰⁹. En él se centraba en la penosa situación de los dos barrios que cita en el título (Rekalde y Betolaza), mostrando algunos aspectos que volverán a aparecer en el *Ikuska 3*: la autopista pasando por encima, la verticalidad de los nuevos bloques de casas, la pésima urbanización del barrio (mal asfaltado, mal integrado y donde prolifera el chabolismo), niños jugando entre la basura acumulada en los montes y la idea de dar la voz a sus vecinos. Además, adelanta el contraste visual entre los barrios degradados y los distritos de la alta burguesía, en este caso de forma aún más explícita, al incluir imágenes de sus palacetes en Neguri.



Ikuska 3. Árbol bajo la autopista en Rekalde y vertidos urbanos en la ría.

El *Ikuska 3* tiene una duración de 12 minutos y está rodado íntegramente en euskera, a excepción de un testimonio al final, que está en castellano. El documental se divide en tres grandes partes de similar duración: en la primera muestra diversas imágenes de la ría a la altura de Achuri, hablando de los orígenes de la especulación urbanística en Bilbao; en la segunda, se quiere poner en evidencia la hacinación urbanística y la impersonalidad de los modernos rascacielos; y en la tercera penetra en el barrio de Recaldeberri para explicar sus problemas urbanísticos, por medio de Jesús

⁶⁰⁷ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, p. 241.

⁶⁰⁸ ANGULO, Jesús, *Antxon Ezeiza. Cine, existencialismo y dialéctica*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2009, p. 175.

⁶⁰⁹ Testimonio de Alfonso Vallejo, Bilbao, 14/VII/2014.

Omeñaca, miembro destacado de la asociación de familias del barrio, que señala a la burguesía vasca como la culpable de dicha situación.

La película no solo tiene como objetivo denunciar el caos urbanístico en el que está sumido Bilbao, sino que, a través de la combinación de imágenes, locución y música, pretende provocar una sensación de ahogo en el espectador. En este sentido, la locución denuncia la especulación, que ha desembocado en un urbanismo caótico y vertical, hasta el punto de que el enorme crecimiento urbano ha convertido a Bilbao en una de las ciudades más densas de Europa. Las imágenes, de gran calidad, tomadas por Javier Aguirresarobe, vendrían a ratificar estas palabras mediante planos aéreos y contrapicados de algunos de los complejos monumentales más imponentes de Bilbao. Además, visualmente también se muestran algunos aspectos no explicados por la locución, como la contaminación, que ha convertido el campo y la ría en grandes basureros. El colapso del modelo urbano queda simbolizado a través un árbol deshojado que no puede crecer porque se lo impide la autopista de hormigón –un material “que aplasta y oprime”, según Omeñaca– que le han construido encima.



Ikuska 3. Niños jugando entre las basuras en el barrio de Churdínaga y el Edificio Plaza en Deusto.

Por otro lado, la música, muy bien escogida y empleada, provoca en el espectador la sensación de caos, ahogo, desconcierto, decrepitud y combate, según los casos. Para ello emplea, por un lado, los coros y la música electrónica e histriónica de Antón Larrauri; y, por otro, la *suite* “Los planetas”, del compositor británico Gustav Holst, concretamente las sinfonías *Saturno*, *el portador de la vejez* y *Marte, el portador de la guerra*. Los títulos de estas dos obras y su empleo parecen una metáfora del agotamiento del modelo urbanístico especulativo y la situación de combate que se vive en Bilbao, en consonancia con las imágenes y con el tono y las palabras de Jesús Omeñaca.

Si bien *Ikuska 3* es el primer documental en el que se habla sin tapujos del problema urbanístico en Bilbao, señalando abiertamente a los culpables (la “burguesía vasca”, como la califica), el modo en el que la película penetra en la ciudad resulta muy sintomático de las coordenadas ideológicas desde la que fue realizada. No solo en la serie “Ikuska” en general el mundo urbano ocupa muy poco espacio, en consonancia con la mayor parte de las películas vasquistas y nacionalistas ya analizadas, sino que, más concretamente, el tratamiento que el *Ikuska 3* realiza de Bilbao enlaza incluso con *Ama Lur* (1968). En este emblemático filme, como ya hemos explicado, lo poco que se ve del mundo urbano lo hace desde un punto de vista muy crítico y focalizado en la problemática de las clases más perjudicadas por el modelo económico imperante. Este enfoque lleva a Merikaetxebarria a prestar una gran atención a la problemática de los barrios obreros, dejando a un lado las zonas más céntricas y mejor urbanizadas de Bilbao, como Abando, Indauchu o Campo Volantín. De hecho, la cámara solo penetra en el centro para mostrar la verticalidad de algunos de sus edificios más monumentales, como las torres del Banco de Vizcaya y de Zabalburu o las viviendas *Etxezuri*. Puntualmente se puede ver también una panorámica de la plaza Moyúa pero, como veremos, lo hace con un motivo bien distinto, de carácter crítico y político.

Pese a tratarse de una obra cinematográficamente bastante lograda, el *Ikuska 3* incorpora en el conjunto del filme algunos elementos discursivos poco acertados, cuando no directamente erróneos. El primero lo comete nada más comenzar, al situar el inicio de la especulación urbanística en 1916, cuando se aprobó el Plan de Ensanche, en el que se fijó la altura de las casas a cuatro plantas, más el bajo, por lo que todos los edificios más altos que existían en Bilbao serían ilegales. A partir de este momento la burguesía bilbaína habría procedido a comprar los terrenos del ensanche. En realidad, el Plan de Ensanche fue aprobado en 1876 y para ese momento la burguesía bilbaína ya poseía la mayor parte de los terrenos del futuro ensanche, que habían sido adquiridos progresivamente desde siglos atrás (cuando esos territorios aún no formaban parte de Bilbao y no había visos de ningún tipo de ensanche urbano en ellos). Y, aunque ciertamente en Bilbao hubo una importante especulación urbanística, resulta atrevido afirmar que empezó en un momento tan concreto como el de la aprobación del Plan de Ensanche, obviando la decisiva importancia de la liberalización de la compraventa del suelo con el triunfo de la revolución liberal y otros muchos aspectos, como la ambigüedad legal sobre los usos del suelo, la desregulación de las zonas situadas fuera

del Plan de Ensanche, la importancia crucial que ejerció la presión inmigratoria sobre la demanda del suelo, etc.⁶¹⁰.

Tampoco resulta muy acertado –dentro del argumento general de la película– el paréntesis que realiza para hacer esta afirmación, acompañada de un mapa de la ría en el que la suma de sus partes adquieren la forma de un gallo:

Esan genezake, Bilbo, euskal oligarkiaren oilarra dela: bizkarrezurra, ibaia; odol zirkulazioa, ibai eta bidesarea; zerebroa Bilbao eta Deustu; begia, Federico Moyúa Plaza; gangarra, Begoñako lorategi auzoa; eta atzaparra, La Arboleta eta Gallartako meatzategiak (“Podríamos decir que Bilbao es el gallo de la burguesía vasca: la columna vertebral; el sistema sanguíneo, el río y las carreteras; el cerebro, Bilbao y Deusto; el ojo, la Plaza Federico Moyúa; la cresta, la ciudad jardín de Begoña; y las garras, las minas de La Arboleta y Gallarta”).

Se trata con ello de subrayar la diferenciación real de los usos del suelo en el Gran Bilbao, pero esta metáfora visual queda un poco desencajada dentro del conjunto del documental, de modo que hubiera sido necesario o bien ser eliminada o desarrollarla mejor. De hecho, en esa metáfora ni siquiera habla de la clásica división entre la margen izquierda obrera y la derecha burguesa, aunque sí compara a la zona minera con las patas del “gallo de la burguesía vasca”. Por otro lado, cabe destacar que ese mapa zoomorfo no fue realizado para la película, sino que fue ideado en los años cuarenta, a partir de una interpretación del Plan de Ordenación Comarcal de Bilbao de 1945, sin que tuviera ningún sentido político o crítico⁶¹¹. En la práctica, algunas zonas, como la cresta del gallo (Begoña) ya habían cambiado mucho su fisonomía desde la realización del Plan, pues los grupos de Casas Baratas estilo ciudad-jardín habían quedado rodeados de los grandes bloques de casas característicos del desarrollismo.



⁶¹⁰ BASURTO FERRO, Nieves, “El primer ensanche de Bilbao: oportunismo y vacío legal”, *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, nº 21, 1993, pp. 229-242.

⁶¹¹ GONZÁLEZ PORTILLA, *La consolidación de la metrópoli. Vol. II*, pp. 25-42.

A la izquierda, el Plan de Ordenación Comarcal de Bilbao de 1945. Las líneas negras corresponden a la interpretación posterior al plan para darle forma de gallo. A la derecha, la adaptación del gallo para el *Ikuska 3*⁶¹².

En la última parte, el documental detiene su mirada en la problemática del barrio de Recaldeberri, al sur de Bilbao. No es casual esta sea la segunda vez, tras *Barrio Rekalde Betolaza* (1973), en el que Merikaetxebarria se acerca a este barrio, uno de los más afectados por las políticas urbanísticas del tardofranquismo y que pronto alcanzó una importante fama por las movilizaciones contra la política socio-urbanística del desarrollismo, promovidas por la asociación de familias del barrio, la primera de este tipo en constituirse en España. Fruto de esas movilizaciones fue la publicación en 1975, cuando aún Franco no había muerto, del *Libro negro de Recaldeberri*⁶¹³, en el que se denunciaba la dejadez institucional que sufría el barrio y se impulsaban la creación de una Universidad Popular y otras actuaciones concretas. Incluso llegaron a recoger 50.000 firmas que fueron presentadas en abril de 1975 al presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro, reclamando la dimisión de la alcaldesa de Bilbao, Pilar Careaga, por su mala gestión. Es más, esta dimitió cuatro meses más tarde, aunque lo hizo alegando que “había dado cima a su programa”⁶¹⁴.

En esta parte del documental recoge el testimonio de Jesús Omeñaca, uno de las cabezas visibles de la Asociación de Familias de Recaldeberri y de los redactores del *Libro negro*. Se trata de un testimonio pronunciado en un tono bastante hostil, en el que culpabiliza a la “burguesía vasca” de extraer de la ciudad “los dividendos y las plusvalías”; describe las molestias que ha ocasionado la autopista al barrio; que “posiblemente el 80% de lo construido en el barrio está ilegalmente construido, tanto en volúmenes como en alturas”; y denuncia el enorme tráfico de camiones que hay en la zona, procedente de las agencias de transporte y de la cantera de Peñascal⁶¹⁵. Omeñaca dice incluso, exageradamente, que “son los niños quizás los más conscientes o los únicos conscientes de esta agresión que hemos tenido en la ciudad”. Según este testigo, en una encuesta los niños habían respondido que no querían los camiones ni la autopista, y que en cambio querían más jardines, con flores y plantas, “y no el que les

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DE RECALDEBERRI, *El libro negro de Recaldeberri*, Dirosa, Barcelona, 1975.

⁶¹⁴ FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Barro y promesas”.

⁶¹⁵ Entre 1960 y 1974 hubo 8 víctimas mortales por atropello en el barrio, no solo por la gran cantidad de tráfico pesado que cruzaba el área sino porque apenas existían semáforos, cuya construcción fue una de las muchas reclamaciones del barrio. Cfr. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Barro y promesas”, p. 292.

hemos dado como herencia con los anteriores caciques que han estado ocupando el poder municipal”.

Se trata de un comentario parcial, interesante al provenir de una persona implicada en la lucha por la mejora del barrio, pero que en buena lógica hubiera requerido algún contrapunto. Este enfoque no solo es producto del contexto político y urbano de la época, sino también al modo en que se rodó la entrevista. Esta fue improvisada y no respondía a un guión previo, sino a los comentarios que Omeñaca iba vertiendo a Merikaetxebarria a medida que le enseñaba el barrio⁶¹⁶. De ahí se desprenden algunas idealizaciones, como cuando dice al principio que las asociaciones habían surgido “a la reconquista de la ciudad”, como si hubiese habido algún momento en la historia reciente en el que Bilbao hubiese estado en manos de la clase obrera que ahora pretendía *reconquistar* el espacio urbano.

Lo cierto es que *Ikuska 3* es un documental notable, tanto por sus virtudes cinematográficas como por dar una visión de Bilbao que hasta ese momento había estado ausente por completo del cine. Pero, según reconocía recientemente Antón Merikaetxebarria, era una película “un poco panfletaria, visto desde la distancia”, “más visceral que intelectual”, en la que pretendía “luchar contra la oligarquía bilbaína que se había olvidado de la ciudad”⁶¹⁷. Un enfoque producto de las ideas que entonces tenía el director, del contexto histórico (una Transición en plena efervescencia y una ciudad marcada por los efectos de la crisis económica) y por el marco de producción (la serie “Ikuska”, en el que la coordinación de Ezeiza, vinculado a la izquierda *abertzale*, dejó también su huella). Ese contexto se notó también en su estreno y recepción. La película fue estrenada en el Festival de San Sebastián de 1979, siendo recibida con aplausos por el público y premiada con la Concha de Oro al mejor cortometraje, siendo el único premio del festival concedido por unanimidad⁶¹⁸. La crítica fue también muy positiva con la película, como demuestra este comentario de *Dirigido por*:

Narrado en euskera, de una inquietante majestuosidad y están reforzadas por una muy cuidada banda sonora. Premio pues, lejos de oportunismos localistas y que permiten

⁶¹⁶ Testimonio de Jesús Omeñaca, Bilbao, 11/VI/2014.

⁶¹⁷ Testimonio de Antón Merikaetxebarria, Bilbao, 13/V/2013.

⁶¹⁸ *Deia*, 20/IX/1979, p. 32; y *Egin*, 20/IX/1979, pp. 14-15.

augurar a estos Ikuskas una seriedad y una eficacia muy superiores a las alcanzadas por nuestros singulares “Noticiaris” de Barcelona”⁶¹⁹.

La última película que vamos a analizar dentro del cine militante de la Transición es un largometraje documental que, como en el caso de *El proceso de Burgos*, no se centra monográficamente en Bilbao. Se trata de *Dolores* (1981), producida por Alea Films y dirigida por los comunistas José Luis García Sánchez y Andrés Linares, relacionado con el Colectivo de Cine de Madrid⁶²⁰. A lo largo de sus 94 minutos, el filme realiza una biografía de la líder del PCE Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, desde su infancia hasta su vuelta del exilio en 1977. Las pretensiones del filme –un documental de formato clásico, pero bien realizado, que mantiene el interés del espectador– las sintetiza muy bien Joaquim Romaguera i Ramió:

Muestra más el lado humano de la presidenta del PCE que su perfil político y militante de primera línea y desde primera hora. Es por ello que sorprende, pues se ha conseguido la desmitificación de alguien que desde siempre ha vivido y todavía vive entre aureolas, un acercamiento que no oculta los demás aspectos de su personalidad [...]. Esta faceta íntima que predomina en prácticamente todo el metraje motivó a ultraderechistas, quienes provocaron incidentes en cines del Estado donde se exhibía⁶²¹.

El documental está armado mediante imágenes de archivo⁶²² y los testimonios de la protagonista, que son recogidos en algunos de los lugares de su trayectoria vital, entre ellos Gallarta, donde nació y creció. Se trata del segundo de los documentales analizados en el que el protagonista es una persona, después de *Juguetes rotos* (1966)⁶²³. No era, sin embargo, la primera vez que se mencionaba a Ibárruri en un

⁶¹⁹ TORREIRO, Mirito, “San Sebastián. La lucha por la continuación”, *Dirigido por...*, n° 67, 1979, pp. 36-46 (p. 46).

⁶²⁰ CALABUIG, Tino, “El colectivo de cine de Madrid”, *Utopías, nuestra bandera: revista de debate político*, n° 190, 2001, pp. 43-47; y LINARES, Andrés, *El cine militante*, Castellote, Madrid, 1976.

⁶²¹ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*, Certamen Internacional de Cine Documental, Bilbao, 1988, p. 63. La bibliografía sobre la vida y el símbolo de *La pasionaria* es muy amplia. Puede verse, por ejemplo, AVILÉS, Juan, *Pasionaria: la mujer y el mito*, Plaza & Janés, Barcelona, 2005.

⁶²² De las que tienen que ver con su juventud en la zona minera emplea: *Edurne (modista bilbaína)* (1924), *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao* (1925) y “*Vascongadas*”. Esta última es una colección de 31 rollos, en su mayor parte de la Guerra Civil, que fueron incautadas por el Estado franquista, procediendo a clasificarlas con el nombre genérico de “*Vascongadas*”, y que han sido empleadas como imágenes de archivo en multitud de documentales. Sobre esta colección véase GARITAONAINDIA, Carmelo, “La escasa producción del cine vasco durante la Guerra Civil”, en AMO, *Catálogo*, pp. 95-102.

⁶²³ Dejamos a un lado la película de ficción *Sabino Arana* (1980), de Pedro de la Sota, aunque tenga alguna parte documental, pues su análisis remite a parámetros distintos, vistos desde la ficción. Lo mismo puede decirse de *Crónica de la guerra carlista* (1988), de José María Tuduri.

documental, pues hay que recordar las reacciones que provocó la mención de *La pasionaria* como un personaje “tristemente célebre” en *Gallarta minera* (1969). La parte que nos interesa de *Dolores* son los primeros 41 minutos, en los que trata sobre su vida en la zona minera, en Gallarta, hasta el momento en el que, llegada la República, marcha a Madrid para dedicarse exclusivamente a la política.



Dolores. Testimonio de Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, y ella misma contemplando el vacío dejado por la destrucción de Gallarta.

El carácter político de Dolores Ibárruri, nacida en 1894 en Gallarta, hace que su biografía trascienda de lo personal para convertirse en un espejo de las condiciones de vida de la zona minera en el primer tercio del siglo XX. De hecho, ella narra constantemente que toda su vida ha estado condicionada por ser “familia de mineros. Mi padre minero, mi madre minero, mis hermanos mineros, mi marido minero y yo, comunista, como consecuencia de esa minería acumulada”. La mina “es el trabajo más penoso y más miserable. Y en ese medio me he criado y allí me he hecho rebelde”. La dirigente comunista recuerda que se trabajaba muy duro en las minas, donde había muchos heridos por las precarias condiciones laborales. Además, los días que llovía no se trabajaba –“aquí llueven ciento setenta días al año o más, que no se trabajan”– pues las minas eran a cielo abierto, lo que implicaba que esos días no se cobraba el jornal y había que vivir casi al día. Cuando el trabajo escaseaba, los tenderos les fiaban la comida, deuda que les era devuelta en cuanto se tenía el primer sueldo. Y, pese a que a ella le gustaba leer, en su casa no había ningún libro: debía conseguirlos pidiéndolos a los vecinos o en la biblioteca, donde pudo leer *El capital* de Marx. En esas condiciones, “quieras o no quieras se va formando una conciencia, porque es la mina, la mina que se te introduce y te lleva a luchar porque tú has visto como han vivido tus padres, tú has visto los heridos en las minas, tú has visto todas las desgracias”. Aunque ella era

católica, se casó con un minero socialista (en contra del parecer de su familia y del sacerdote) y por influencia de este fue tomando conciencia de clase, pasando a escribir en diversos periódicos obreros con el seudónimo de *La pasionaria*, ya que su primer artículo reivindicativo lo escribió durante la Semana Santa.

El filme, dando voz a las opiniones de Ibárruri, además de realizar una condena de las condiciones de vida de los mineros también señala a los culpables. La primera vez lo hace cuando habla de la destrucción del pueblo de Gallarta, donde se había criado. Como sabemos por *Gallarta minera*, este derribo se produjo durante el segundo franquismo, como consecuencia de la ampliación de una mina. Ella afirma que “han destruido al pueblo, se han llevado las riquezas y han dejado esto, montones de ruinas. Pero en cambio han creado grandes fortunas [...], multimillonarios gracias a las explotaciones”. Así, a diferencia de *Ama lur* (1968), que señalaba indirectamente, por medio del juego de contraposiciones de la escena de La Bolsa, que la gran burguesía era la culpable de la explotación de los mineros, ahora, finalizada la dictadura de Franco, esta denuncia puede ser hecha abiertamente. La destrucción de Gallarta le toca además en lo personal: “yo no tengo ni siquiera barrio, no puedo decir aquí nací, aquí crecí, aquí jugué, aquí me hice rebelde. En fin es terrible eso, ¿sabes?”, se le escucha decir mientras se la ve contemplando el vacío dejado por la mina.

Puntualmente, Dolores Ibárruri también recuerda algunas anécdotas que no están relacionadas con las míseras condiciones de vida de la zona minera, como la visita de Alfonso XIII cuando ella tenía unos diez u once años, al que los niños de la escuela le dedicaron una canción y del que dice “no se paraba en ningún sitio, tenía miedo. Iba andando, andando, andando, en ningún sitio se paraba, pero todos los críos íbamos detrás del Rey”. El recuerdo de esta anécdota es un claro ejemplo de que la visita del monarca a la zona minera tuvo para muchos de los habitantes de la zona un sentido completamente distinto del que aparece en algunos de los documentales que hemos analizado, que recogieron algunas de sus visitas a lugares de sociabilidad aristocrática o a empresas, en los que iba acompañado por miembros de la gran burguesía industrial.

En este sentido, lo mismo que –a su manera– el *Ikuska 3, Dolores* da una imagen de la metrópoli de Bilbao muy distinta de la habitual en el cine producido hasta ese momento y que tampoco va a aparecer en el futuro. Ello es debido al cambio político producido entre el franquismo –que obviamente no hubiera admitido un filme así– y la

eclosión política de la Transición, cuando se volvió la vista para recuperar la memoria de la República, la Guerra Civil y el exilio, así como del movimiento obrero. Por otra parte, la ideología política de los creadores del documental da una pátina especial a la visión de un mundo –el de las minas– ya desaparecido, que durante mucho tiempo identificó un aspecto inseparable del Gran Bilbao, pero que hoy solo se recuerda por medio del Museo de la Minería del País Vasco, situado precisamente en Gallarta (Abanto y Ciérvana)⁶²⁴.

8.3. El tríptico documental sobre Bilbao (1987)

Entre 1986 y 1987 el Ayuntamiento de Bilbao promovió por primera vez la realización de un proyecto documental sobre la villa. Aunque hemos visto que anteriormente financió íntegramente *Bilbao* (1927) y parcialmente *Hierro en Vizcaya* (1940), ambas fueron iniciativas promovidas desde fuera de la corporación. Ahora, tras diversas ideas y enfoques, este proyecto acabó concretándose en la realización de tres cortometrajes dirigidos por los directores bilbaínos Javier Rebollo y Juan Ortuoste: *Bilbao, en la memoria*, *Bilbao, como un mosaico* y *Bilbao, mientras tanto* (1987).

La realización de este tríptico, como lo calificaron sus directores, fue una iniciativa del cineasta bilbaíno Ernesto del Río, que por aquellos años era subdirector del Área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao. No solo se trataba de dar a conocer las infraestructuras, servicios y actividades gestionadas por el Ayuntamiento, sino que también había una voluntad puramente cinematográfica y documental. Y es que, en palabras del propio Del Río, este grupo (compuesto por Del Río y sus amigos cineastas Luis Eguiraun, Rebollo y Ortuoste) tenían “una voluntad perpetua de filmar en la ciudad”⁶²⁵. Así, tomaron a Bilbao como marco para un buen número de películas de ficción: Eguiraun y Del Río codirigieron *Estoy en Bilbao sin ti* (1981), *Octubre 12* (1982), *El ojo de la tormenta* (1983) o *El amor de ahora* (1987) entre otras; y Rebollo y Ortuoste hicieron lo propio con *7 calles* (1981) o *Golfo de Vizcaya* (1985), así como algunas películas industriales que analizaremos en el siguiente epígrafe. De hecho, las

⁶²⁴ URIARTE AYO, Rafael, “La conservación del patrimonio minero y metalúrgico a través del Museo de la Minería del País Vasco”, en *Minería y metalurgia históricas en el sudoeste europeo*, Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero, Madrid, 2005, pp. 691-697.

⁶²⁵ Testimonio de Ernesto del Río, Bilbao, 24/III/2015.

temáticas urbanas y el enfoque de las películas de Rebollo y Ortuoste fueron muy controvertidas, tal y como afirmó Zunzunegui en 1985:

En un momento de revalorización a ultranza de las señas de identidad ‘vasquistas’ generalmente remitidas a una vindicación de lo rural y el euskera, los films de Ortuoste y Rebollo fueron acusados de desentenderse de la lucha del pueblo para defender su identidad y de que su oposición –innegable– al sistema se había desde posiciones críticas y homologables con el ‘españolismo’⁶²⁶.

La estrecha relación entre Del Río con Rebollo y Ortuoste explica que el proyecto les fuera encargado a ellos y que, como afirma Rebollo, “curiosamente, el encargo coincidió con una vieja idea nuestra de realizar un trabajo cinematográfico de Bilbao”⁶²⁷. El guión fue escrito por Álvaro Gurrea y por Santos Zunzunegui, expertos en publicidad y en análisis cinematográfico respectivamente y responsables también de los guiones de los documentales publicitarios que ambos directores rodaron durante aquellos años. El *tríptico* fue producido por Lan Zinema, una productora fundada en 1973 con el nombre de Zoom Cinematográfica, cambiando al nuevo nombre en 1977, y con la que el equipo realizó casi todas sus películas. Tal y como recuerda Del Río, “inicialmente se pensó en hacer una película única pero se acabó haciendo varias piezas para que tuvieran un mejor uso. Al ser más cortas podían manejarse de una manera individual”⁶²⁸. Según el proyecto presentado por Lan Zinema al Ayuntamiento, en un primer momento pretendieron rodar cuatro películas de un total de 45 minutos entre todas, con los siguientes temas: 1) Historia, desarrollo urbanístico, 2) La cultura en Bilbao; 3) Los servicios para la ciudad; y 4) Los servicios para los ciudadanos. Meses después, durante el rodaje, cambiaron de parecer y fusionaron los dos últimos temas para acabar conformando un *tríptico* que debía tener la misma duración que las anteriores cuatro cintas juntas⁶²⁹. Así presentaron el nuevo proyecto al Ayuntamiento:

Bilbao va a aparecer en tres películas que forman parte de una única idea cinematográfica. Sobre la base de que una de ellas es básica y central, y por ello hemos preferido utilizar el término tríptico al de trilogía. El lugar central lo ocupa el documental sobre el hecho físico

⁶²⁶ ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, pp. 245 y 247-248. Puede sorprender que este proyecto, encargado a unos cineastas acusados de *españolistas*, aunque desde perspectivas de izquierda, saliera adelante con una alcaldía en manos del PNV.

⁶²⁷ *El Correo*, 25/VI/1987.

⁶²⁸ Testimonio de Ernesto del Río.

⁶²⁹ AMB-BUA, C-018083/008.

de Bilbao. Junto a él, una visión de la cultura en Bilbao y una descripción de lo que es la actividad pública sobre Bilbao (infraestructuras equipamientos y servicios)⁶³⁰.

Aunque las tres películas tienen contenidos diferentes, el tratamiento y el enfoque son similares, sucediéndose uno tras otro una gran cantidad de planos, la mayoría de corta duración, lo que permite abordar una gran cantidad de aspectos del paisaje humano y urbano de la ciudad. En cuanto al sonido, en ningún momento hay una locución que explique qué es lo que se está viendo, siendo sustituida la locución de un comentario original por textos de escritores –leídos en off– y por música. Esta está integrada por tres compositores bilbaínos: Juan Crisóstomo de Arriaga, Carmelo Bernaola y Luis de Pablo. Sin embargo, los textos de escritores solo aparecen en *Bilbao, en la memoria*, tomados de diversos bilbaínos ilustres y situados en lugares muy diferentes del espectro político: los poetas izquierdistas Gabriel Aresti y Blas de Otero, el poeta falangista Rafael Sánchez Mazas⁶³¹, el historiador Teófilo Guiard y el polifacético Juan Carlos de Gortázar, músico, político y puntual escritor costumbrista sobre Bilbao.

Todo ello confiere a la obra un notable carácter poético y simbólico que, sumado a la gran pluralidad de aspectos de la ciudad que se muestran, buscando en todo momento la contraposición y el contraste de los diferentes elementos que componen la ciudad –tanto *bonitos* como *feos*, institucionales y populares– conforman una obra de una notable complejidad y dureza, y que hizo que la película recibiera críticas y halagos a partes iguales. Buena parte de estos contrastes los consigue mediante el montaje y el uso de imágenes abigarradas, lo que les permite mostrar en un mismo encuadre espacios muy diferentes y de gran contraste, a diferentes niveles y más o menos alejados entre sí.

Hay que destacar también que el *tríptico* se centra exclusivamente en el término municipal de Bilbao, por lo que no se produce la tradicional confusión entre Bilbao y su metrópoli. El resto de la ría solo aparece muy puntualmente en *Bilbao, en la memoria*, donde hay un plano sin mayor trascendencia en el que se ve el puente de Róntegui (Baracaldo-Erandio) y al final, con una intención meramente contextual, hay varios

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ Sánchez Mazas nació en Madrid pero pasó su infancia y juventud en Bilbao, ciudad con la que se sintió estrechamente vinculado, dedicándole su *Apología de la historia civil de Bilbao* (1957).

planos aéreos de la ría desde Bilbao a El Abra, incluyendo el puente colgante, a los que hay que sumar una maqueta en relieve del Gran Bilbao⁶³².

El documental fue rodado a lo largo de las cuatro estaciones del año, desde el 18 de agosto de 1986 hasta la primavera del año siguiente. El inicio del rodaje coincidió deliberadamente con las fiestas de Bilbao, que iban a ocupar una parte destacada de *Bilbao, como un mosaico*. El rodaje fue muy laborioso y complicado e implicó una gran cantidad de días de trabajo. Esto se debió a dos hechos interrelacionados: en primer lugar, la inestabilidad atmosférica entorpeció la búsqueda de una “luz homogénea, gris y envolvente”⁶³³, así como el rodaje de los planos aéreos; y en segundo lugar, a la propia naturaleza del filme, no solo por la gran cantidad de planos rodados desde lugares muy concretos y rebuscados de la ciudad, sino porque muchos de ellos implicaban estar esperando muchas horas a que se aunaran el factor luz con escenas auténticas (no ficcionadas) de la vida en la villa. Esa metodología implicó que hubiera semanas enteras en las que no pudieron rodar y el aumento considerable en el número de metros de película rodados⁶³⁴. Así, el coste estimado y aprobado inicialmente por el Consistorio, de 7.790.000 de pesetas, aumentó hasta los 11.075.838 (en el que computaron los costes materiales, no los días no trabajados), que fue cubierto por el Ayuntamiento tras justificar los costes.

Bilbao, en la memoria, de 13 minutos de duración, muestra “la ciudad vacía”, “casi tan sólo lo que es la ciudad físicamente, sitios, espacios, edificios, climas”⁶³⁵. Comienza saliendo desde los diferentes túneles ferroviarios que entran en Bilbao atravesando los montes, muestra las Siete Calles vacías y después filma todos los puentes sobre la ría, tanto surcándolos por abajo como cruzándolos en coche. Durante varios momentos a lo largo del filme, vuelve a utilizarse el coche para realizar diversos *travelling* de sus calles vacías, lo que da una impresión casi fantasmal de la ciudad. A partir de este momento comienza a mostrar una gran variedad de espacios de Bilbao, en donde prima el contraste, tanto dentro de un mismo plano como entre un plano y otro. Así, se ven imágenes tanto del Ensanche burgués como de los barrios obreros de la periferia y los barrios autoconstruidos de las laderas de los montes; primeros planos de

⁶³² En realidad, de la parte relativa a el Gran Bilbao de la maqueta a escala de Vizcaya expuesta en el museo Etnográfico de Bilbao.

⁶³³ AMB-BUA, C-018083/008.

⁶³⁴ Testimonio de Javier Rebollo; y AMB-BUA, C-018083/008.

⁶³⁵ AMB-BUA, C-018083/008.

los muelles que bordean la ría, así como sus grúas y almacenes; antiguos edificios emblemáticos abandonados, como el Depósito franco o la Alhóndiga; fragmentos característicos de edificios singulares, como el estadio de San Mamés, la Feria de Muestras, la Cámara de Comercio, la torre del Banco de Vizcaya, el Museo de Bellas Artes; o la escultura de Don Diego López de Haro.

Lo más interesante son los contrastes urbanístico-arquitectónicos que realiza. De este modo, retrata los edificios preindustriales del Casco Viejo; los señoriales de la *Belle Époque*, con su arquitectura modernista, neoclásica y ecléctica⁶³⁶; los modernos edificios comerciales y de oficinas con sus fachadas de cristal; los bloques de apartamentos construidos durante el desarrollismo, algunas iglesias⁶³⁷, el hormigón y el hierro de las grandes infraestructuras e industrias⁶³⁸, etc. A veces es posible ver varios de estos elementos en un mismo plano. Prácticamente todos los barrios de Bilbao son mostrados, bien desde cerca o desde lejos, tanto los más populosos y propiamente urbanos⁶³⁹ como los más apartados (físicamente y en cuanto a la representación típica de Bilbao⁶⁴⁰). Al tiempo, los textos que se escuchan a lo largo del filme –tomados de los autores ya mencionados– subrayan el carácter deslucido, gris y patético de la ciudad, como apreciamos en estos fragmentos: “calles feas”, “árboles desmembrados”, “recubierta de un manto sombrío”, “calles rectas, las más torcidas” o “vieja ciudad, despiadada y beata”. La locución está leída por la grave voz de Teófilo Martínez⁶⁴¹, lo que contribuye a dar mayor crudeza a esta realidad urbana. En este sentido, estos documentales representan visualmente la “sordidez industrial de un Bilbao pre-Guggenheim” que, según Rob Stone y María Pilar Rodríguez, se representa en *Todo por la pasta* (1991), el segundo largometraje de ficción de Enrique Urbizu, que también quería huir en sus filmes de una representación de lo vasco teñida de ruralismo o de nacionalismo identitario⁶⁴².

⁶³⁶ Oficinas centrales del Banco Bilbao, sede de la Autoridad Portuaria, la Casa Montero, o el Banco de España.

⁶³⁷ Parroquia de La Pasión (San Felicísimo) y parroquia de Nuestra Señora del Carmen.

⁶³⁸ Las grandes columnas que sostienen la autopista a su paso por Recaldeberri y el ascensor de Begoña.

⁶³⁹ Iralabarri, Recalde, Santuchu, La Casilla, Basurto, etc.

⁶⁴⁰ Peñascal, Zorrozaurre y San Adrián.

⁶⁴¹ Responsable también de la locución de *Más allá de Bilbao* (1962).

⁶⁴² STONE, Rob y RODRÍGUEZ, María Pilar, *Cine vasco: una historia política y cultural*, Comunicación Social, Salamanca, 2015, p. 179.



Bilbao, en la memoria. Estatua de Don Diego López de Haro junto a la torre del Banco de Vizcaya y casas autoconstruidas de Masústegui-Monte Caramelo, asomándose entre los bloques de apartamentos de Basurto.

Por su parte, en *Bilbao, como un mosaico*, de 15 minutos de duración, se ofrece una mirada plural a la vida cultural de la ciudad:

Nos planteamos hablar de la cultura en Bilbao encontrándonos con manifestaciones de muy diferente signo. Hay fisuras evidentes entre unas y otras, aunque entre todas componen algo, que nadie sabe muy bien en qué consiste. Lo hemos comparado a un mosaico. Ya han quedado fuera de este concepto-paraguas, tan difícilmente definible, cultura, manifestaciones de la vida cotidiana que no encajan en lo que puede entenderse como promoción cultural pública⁶⁴³.

La película comienza con los preparativos de una pieza de música clásica, hecho al que se vuelve en varios momentos a lo largo del filme, hasta que, cerca del final de la película, comienza a tocarse esa *música*, que en realidad son los fuegos artificiales de las fiestas de Bilbao. En el filme se muestra una gran pluralidad cultural: la tradicional y la moderna, como la reglada-institucionalizada y la que se sale más o menos de sus márgenes, como los movimientos sociales, las comparsas de las fiestas, músicos populares, referencias al euskera (en letreros, pintadas o la música), etc. Forman parte de este mosaico actividades que se desarrollan a lo largo del año y las propias de las fiestas de Bilbao, a las que le dedica una buena parte del metraje. Así, muestra diversas bibliotecas de la ciudad, públicas y privadas⁶⁴⁴, la Escuela Superior de Bellas Artes, tres museos públicos⁶⁴⁵, pintadas callejeras de diferentes movimientos socio-políticos⁶⁴⁶, un

⁶⁴³ AMB-BUA, C-018083/008.

⁶⁴⁴ La Biblioteca Foral y las de la Sociedad Bilbaína y la Universidad de Deusto

⁶⁴⁵ Museo Etnográfico e Histórico, el de Reproducciones y el de Bellas Artes, en los que hace una breve muestra de la variedad temporal y estilística de sus fondos.

coro de niñas cantando en la catedral, la escuela de danza Ballets Olaeta y el Athletic Club. La mitad del rodaje lo dedica a recoger las fiestas de Bilbao: diferentes músicas, danzas y deportes tradicionales vascos⁶⁴⁷; el cantante transformista Angelito Barredo, *Colorines*, famoso en La Palanca; dos visiones de lo taurino, la más formal y elitista corrida de toros y la más popular *sokamuturra*; actividades infantiles⁶⁴⁸; las comparsas de las fiestas de Bilbao; un concierto de rock; unos *punkis* y *piesnegros*; las *txoznas* de noche; y los fuegos artificiales. También en dos momentos queda reflejada la actividad cinematográfica, representada a través de algunos planos de la sede del Certamen de Bilbao y de un cameo de los realizadores del filme, a los que se les ve rodando a través de un espejo en el plano de la escuela de ballet.



Bilbao, como un mosaico. Escuela de danza Ballets Olaeta con el cameo de los directores; y comparsa *Sama Siku* en las fiestas de Bilbao.

Por último, *Bilbao, mientras tanto*, de 15 minutos cuarenta segundos de duración, es el documental más promocional del *tríptico*. En él se da cuenta de la gran cantidad de infraestructuras y servicios que dependen del Consistorio:

La ciudad cuenta con una extensa serie de mecanismos –casi invisibles que le permiten vivir. Son las infraestructuras, equipamientos y servicios, auténticas maquinarias o vísceras– que funcionan sin pausa mientras ocurre todo lo demás.

Desde este ángulo concreto nos hemos planteado recorrer un día de la vida de Bilbao, desde el amanecer en las carreteras, en el transporte y en los mercados, hasta las noches clandestinas de las alcantarillas.

En cada momento del día hay siempre algo que funciona y se ofrece al ciudadano, una larga serie de equipos y servicios que irán apareciendo, siguiendo un orden cronológico, mientras la ciudad desarrolla su ritmo diario.

⁶⁴⁶ Feministas, antinuclear, anti-OTAN y nacionalista vasca (identidad representada a través de una pintada del mapa de las siete provincias de Vasconia o Euskal Herria).

⁶⁴⁷ *Bertsolari*, *traineras*, *harrijasoketa* y *aizkolaritza*.

⁶⁴⁸ Gargantúa y castillos hinchables.

Creemos, por otra parte, en la inconveniencia de presentar la actuación municipal con aire apologético. Las imágenes pueden ser lo suficientemente expresivas como para que huelguen comentario redundantes en tono mayor. Imaginamos, por el contrario, un documento discreto, en tono menor, pero que exponga con claridad (sin huir de enfatizar las actuaciones más recientes y destacadas) la labor municipal en estas áreas⁶⁴⁹.

De este modo son mostrados, compaginados con imágenes de la vida en la ciudad (tráfico, personas de todo tipo dirigiéndose al trabajo, al mercado, etc.), la flota de autobuses; matadero; Mercabilbao; aparcamientos; escuela de Achuri; mercado de la Ribera; las carreteras municipales con su variada señalización; la policía municipal y su flota de coches y motos; la burocracia municipal⁶⁵⁰; reformas urbanísticas y arquitectónicas⁶⁵¹; edificios en construcción⁶⁵²; recientes construcciones y reformas⁶⁵³; los parques, los jardines y los jardineros; el funicular; servicios sanitarios⁶⁵⁴; y los servicios de limpieza⁶⁵⁵.



Bilbao, mientras tanto. Construcción del polideportivo de El Fango y comida en la residencia de ancianos Conde de Aresti.

La película incluye también un elemento que se escapa de lo propiamente urbano, para hacer alusión indirecta a la violencia política que se ejercía en el País Vasco durante aquellos años (tanto de ETA como del grupo antiterrorista de los GAL). Es en la escena del matadero, en el que se escuchan siete disparos: cinco de los cuales se utilizan para matar a varias vacas, pero los dos últimos se escuchan mientras se muestran

⁶⁴⁹ AMB-BUA, C-018083/008.

⁶⁵⁰ Sus funcionarios, los archivos, las fichas, los montones de expedientes y modernos ordenadores.

⁶⁵¹ Pérgola del parque de Doña Casilda, Biblioteca Bidebarrieta, plaza Levante en San Ignacio.

⁶⁵² Aceras, carreteras y el polideportivo de El Fango.

⁶⁵³ Polideportivo de Churdínaga; y la Casa Galera, reformado a partir del pabellón de mujeres de la cárcel de Larrínaga, donde ahora ensaya la Banda Municipal de Bilbao.

⁶⁵⁴ Ambulancias, el Hospital de Basurto y la residencia de ancianos Conde de Aresti.

⁶⁵⁵ Camiones de la basura, limpieza de calles nocturno y limpieza de cañerías.

imágenes de la ciudad, cuando son las siete de la mañana, justo en el momento en el que la ciudad se pone en funcionamiento⁶⁵⁶.

En general, el *tríptico* de Rebollo y Ortuoste, pese a las limitaciones intrínsecas del medio cinematográfico y algunas precauciones temáticas –como veremos–, pretende mostrar la complejidad y el pluralismo físico y humano de la villa que, como hemos repetido a lo largo del trabajo, ha sido una de las características definitorias de Bilbao desde la revolución liberal y la industrialización. Este es sin duda el *leitmotiv* que guía los tres documentales, particularmente los dos primeros. En ellos se nota también el buen trabajo y el enfoque de los coguionistas, Gurrea y Zunzunegui.

Así, pese a tratarse de un proyecto realizado desde el Ayuntamiento para enseñar al público sus actividades, en ellos se huye de todo intento de propaganda municipal, por lo que Rebollo y Ortuoste profundizaron en su carácter documental: “para nosotros era mucho más importante hacer un documental real sobre Bilbao que realizar un documental publicitario. Hacer publicidad es hacer que todo quede bonito, y si hay una cosa fea, disimularla, no sacarla o sacarla de tal manera que no parezca lo que es. Mientras que nosotros a lo que íbamos a sacar la ciudad como es. Me parece muchísimo más importante por parte del Ayuntamiento financiar un documental de ese tipo que no un documental de *qué bonito es Bilbao*”⁶⁵⁷.

Este enfoque otorga a estas películas un enorme valor documental del Bilbao de la época, en parte porque, como si quisiera revelarse contra la imagen audiovisual de Bilbao que mayoritariamente hemos visto hasta ahora, se presta especial atención a aquellos aspectos que ofrecen un retrato desengañado y desencantado de la ciudad. Compartimos en este sentido las palabras de Eneko Lorente sobre los documentales de Rebollo y Ortuoste en los años ochenta:

Desarrollan una puesta en escena compleja, casi “sinfónica”, aunque desencantada de la ciudad, atenta a sus ritmos, a los gestos y comportamientos cotidianos, a las voces que la han hablado, cantado e imaginado, y todo ello desde un constante diálogo con las formas con que el cine contemporáneo ha abordado la vida de la ciudad. Pero la ciudad se muestra ahora desmembrada, compleja, inalcanzable desde la perspectiva de una mirada omnicompreensiva de los múltiples fenómenos, comportamientos y memorias que atraviesan el laberinto urbano. Ya no hay un sentido de informar. La ciudad ha eclosionado en

⁶⁵⁶ Testimonio de Javier Rebollo.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

múltiples sentidos, cada marca, cada gesto, cada palabra guarda memoria de otros gestos, de otras palabras, de otros textos y cada texto un apilamiento de significados, desde los que la ciudad puede ser interpretada como si de un inmenso palimpsesto se tratara. La memoria, el mosaico, el aquí y el ahora de la ciudad pierde el carácter informativo, pedagógico y propagandístico para transformarse en un ejercicio fílmico y en un proyecto tentativo, hecho de aproximaciones, de impresiones y de sensaciones que ponen constantemente en entredicho una única idea y una imagen de la ciudad⁶⁵⁸.

Frente a las representaciones mayoritarias del período industrial, repletas de triunfalismo y grandilocuencia, en el que se asociaba a Bilbao casi exclusivamente a la ría y su actividad portuaria, la industria siderúrgica, el trabajo y al concepto de fuerza, en el *tríptico* estas imágenes pierden presencia en la pantalla a favor de una visión más global de la ciudad. Si bien, entre ellos, la ría sigue teniendo una gran importancia, incluso esta pierde presencia en la pantalla. Por el contrario, la industria desaparece casi totalmente en este filme. Y es que cuando se rodó el *tríptico*, las fábricas más importantes y emblemáticas del centro de Bilbao habían desaparecido (fábrica Echevarría) o habían cesado su actividad. Este último es el caso del astillero Euskalduna⁶⁵⁹, cuyos pabellones y grúas pueden verse en varios planos, pero sin detenerse en la fábrica expresamente. En otros momentos se ven algunas chimeneas humeantes de fábricas, pero en panorámicas generales de la ciudad, nunca adentrándose en ellas. Además, el hecho de centrarse exclusivamente en Bilbao, hace que no incluya planos de Altos Hornos de Vizcaya, cuyas imágenes han estado estrechamente vinculadas al nombre de Bilbao, pese a estar situada esta empresa fuera de sus límites municipales. No obstante, aunque el trabajo asociado a la industria desaparece de estos filmes, se mantiene –salvo en *Bilbao, en la memoria*, que muestra una urbe vacía– la imagen de ciudad laboriosa, representada a través de planos del intenso tráfico humano y de coches, que no son óbice para mostrar otros planos de la ciudad vacía, casi fantasmal. Empero, ahora los trabajos mostrados son indicativos del cambio de modelo económico hacia una ciudad de servicios, primando la presencia de la educación, la cultura y los servicios, muchos de los cuales dependían del Ayuntamiento. De hecho, *Bilbao, como un mosaico* es el primer documental que se centra exclusivamente en la actividad cultural en Bilbao en un sentido amplio.

⁶⁵⁸ LORENTE BILBAO, “La ciudad en el cine”, pp. 398-399.

⁶⁵⁹ Aunque el astillero dejó de producir barcos en 1985, hasta 1988 se mantuvo con una plantilla muy reducida y únicamente para reparar barcos.

Las imágenes, el montaje, la música y la locución se alían para ofrecer esa imagen compleja, dura y a veces turbadora de la ciudad, que contrasta con el carácter de películas de encargo que tiene el tríptico. Este hecho puede verse particularmente en *Bilbao, en la memoria*. Pese a que en este documental hay bastantes momentos en los que se muestran edificios que hablan por sí solos de la pujanza de Bilbao (todos en el centro de Bilbao y acompañados musicalmente por la alegre obra de Arriaga y la más conmovedora de Bernaola), estos planos se entremezclan con otros de las zonas más abigarradas de la ciudad y donde quiere resaltarse a golpe de vista la promiscuidad arquitectónica de Bilbao. Este efecto se logra principalmente gracias a planos con poca profundidad de campo, tomados desde puntos privilegiados de la ciudad, buscando así transmitir una imagen caótica, que se refuerza con los textos hablados como “calles rectas, las más curvas” o “calles feas”. Dentro de estos encuadres se incluyen algunos elementos que contribuyen a dar esa imagen turbia y oscura a muchos de estos espacios, tanto del centro como de la periferia urbanas: el sempiterno cielo gris, plantas y arbustos silvestres, arboles deshojados, solares sin construir, viviendas particulares abandonadas, el hormigón de los muelles y las autopistas, la chatarra acumulada junto a un muelle, el color marrón de la ría, etc. Todos los planos en los que quiere mostrarse esa confusión están acompañados de la música vanguardista de Luis de Pablo, en contraposición a las más amables de Arriaga, empleadas para las zonas de mayor belleza, mientras que las piezas más conmovedoras de Bernaola son empleadas indistintamente en ambos espacios.

Por su parte, en *Bilbao, como un mosaico* se ofrece una panorámica de la cultura institucional y popular de Bilbao pero, pese a la pluralidad de temas tratados, en ningún caso llega a ofrecer una imagen tan negativa de la misma como *Bilbao, en la memoria* lo hace con el paisaje urbano. Entre las presencias mencionadas, hay que destacar la de las fiestas de Bilbao, la *Aste Nagusia* (La Semana Grande), que se ha venido celebrando desde 1977. Anteriormente también se celebraban estas fiestas (de hecho, ya habían sido recogidas puntualmente en *Bilbao*, de 1927), pero se reducían a algunas competiciones de deporte tradicional vasco y, sobre todo, a los toros. En 1977 se estableció el modelo festivo que ha perdurado hasta nuestros días, basado en la organización conjunta de los festejos entre el Ayuntamiento de Bilbao y las comparsas, vinculadas a todo tipo de organizaciones lúdicas y movimientos sociales de Bilbao y que cada año llenan el Arenal y otras zonas céntricas de Bilbao de *txoznas* y organizan actividades lúdicas

paralelas a las que organiza el Consistorio. A partir de ese momento las fiestas de Bilbao se convirtieron en auténticamente populares y han alcanzado una importante fama en el País Vasco. Este ambiente es el que refleja *Bilbao, como un mosaico*, donde pueden verse la gran cantidad de actividades de las fiestas, a las propias comparsas tocando en las calles y en los barcos, los niños jugando, competiciones deportivas, etc. Son unas fiestas que atraen a gente de toda edad y condición, incluidos los *piesnegros* y los *punkis* que pueden verse en un plano, y que formaron una parte pequeña pero muy llamativa del paisaje humano de estas fiestas en los años ochenta⁶⁶⁰.

Otro aspecto interesante es la aparición del transformista *Colorines* cantando, testimonio viviente de los años dorados de este barrio y ya que describimos al hablar de *La ría de Bilbao* (1966), barrio que sin embargo no es mostrado en ningún momento. Y es que desde 1975 ese barrio comenzó a derrumbarse, víctima del aumento del paro, la degradación urbana y, sobre todo, por la introducción de la droga, fenómeno prácticamente inexistente hasta ese momento. Este trinomio afectó muy duramente a los barrios obreros de España desde entonces hasta los años ochenta, con especial incidencia en las grandes ciudades, aumentando de forma notable la delincuencia y la mortalidad, por el negocio y consumo de la droga⁶⁶¹. En este sentido, hay que destacar que, pese a la osadía de Rebollo y Ortuoste al tratar algunos aspectos *feos* de la ciudad, en ningún momento trataron el problema de la drogadicción, ni siquiera metafóricamente. En la misma línea, tampoco aparece aquí ni en ninguno de los tres documentales el paro obrero que azotó a Bilbao desde 1975. Posiblemente, pese a que los cineastas no quisieran hacer un documental de propaganda, el hecho de ser películas de encargo pudo influir en que no se hiciera hincapié en algunas lacras sociales de la época, que estaban afectando especialmente a Bilbao.

Ello no implica, sin embargo, negar la valentía de los autores al llevar a cabo el proyecto, teniendo en cuenta de dónde venía la financiación. Así, *Bilbao, mientras tanto* habla principalmente de los servicios que ofrece el Ayuntamiento, pero la presentación formal pretende escapar del documental promocional convencional, al incluir imágenes de unos niños meando en el parque y varios planos de las piernas de

⁶⁶⁰ Las fiestas de Bilbao de aquel año también fueron recogidas en el vídeo documental *Bilbao* (1986), de Mikel Arce y Gisella Keller, que se centra casi exclusivamente en los sectores más marginales que podían verse en las fiestas, *punkis* y *piesnegros* fundamentalmente.

⁶⁶¹ La problemática de la droga en La Palanca fue recogida en el documental para TVE *La ley de La Palanca* (1981) de Angel Pérez; y sobre el problema de las drogas en Bilbao en general véase la película de ficción *El Pico* (1983) de Eloy de la Iglesia.

viandantes. Tanto es así que logró ser seleccionado para el Festival de Valladolid de 1987, aunque, según Javier Rebollo, muy posiblemente no hubiera ido a concurso de haberse tratado de un documental abiertamente publicitario⁶⁶². Este documental es el primero que muestra el funcionamiento de los organismos que dependen del Ayuntamiento de Bilbao. Incluso para un historiador que escribe desde el *nuevo Bilbao* post-Guggenheim, tiene un gran interés, pues en él se ven algunas de las iniciativas que el Ayuntamiento, con la llegada de la democracia, desplegó de cara a corregir algunos excesos urbanísticos producidos durante el último siglo industrial. Todo ello, una década antes de inaugurarse el famoso museo y que serviría de revulsivo para acelerar esos cambios.

Como ausencia destacable está la de no mostrar en ningún momento la fachada principal del Ayuntamiento ni la parte más política de su gestión, es decir, el salón de plenos y los diferentes grupos políticos que lo componen y que, en última instancia, son los encargados aprobar la legislación municipal y las hojas de ruta a seguir por la corporación. Por el contrario, el único aspecto abiertamente político que puede verse en el tríptico son las pintadas feministas, antinucleares, antimilitaristas y nacionalistas que se ven en *Bilbao, como un mosaico*, y que cobraron un destacado protagonismo en la ciudad desde la Transición, muchos de ellos principalmente bajo el abrigo de la izquierda *abertzale*⁶⁶³. Por último, aunque estos documentales no hablan de la historia de Bilbao, este se intuye a través de la diversa arquitectura de la ciudad y de los textos de los poetas, en el caso de *Bilbao, en la memoria*.

Las tres películas fueron estrenadas el 25 de junio de 1987 en el teatro Arriaga. Toda la prensa local (*La Gaceta del Norte*, *Egin* y muy particularmente *Deia* y el *El Correo*) se hizo eco de la noticia. Fue anunciada como un “tríptico cinematográfico” encargado por el Ayuntamiento, pero sus autores en ningún momento escondieron que con ellas “se ha huido tanto del chauvinismo como de la propaganda municipal”⁶⁶⁴. Desde el Consistorio se tenía la intención de que las películas fueran distribuidas en los colegios y escuelas de Vizcaya para que las vieran los escolares, hecho que recuerda a la intención que tuvo el Ayuntamiento en 1927, cuando financió la película *Bilbao*.

⁶⁶² Testimonio de Javier Rebollo.

⁶⁶³ Algunos de estos movimientos germinaron durante la Transición, tal y como explica LÓPEZ ROMO, Raúl, *Años en claroscuro: nuevos movimientos sociales y democratización en Euskadi (1975-1980)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.

⁶⁶⁴ *El Correo*, 25/06/1987.

También querían ser proyectadas en el Certamen de cine de Bilbao de aquél año. No obstante, estos planes se vieron parcialmente abortados, ya que un mes después del estreno cambió la corporación municipal, y al nuevo concejal de cultura Mikel de Ortiz de Arratia –pese a ser del PNV, como la corporación saliente– le parecía que el *tríptico* ofrecía una imagen muy negativa de la villa, frustrando la difusión de la película, incluyendo la prevista proyección en el Certamen⁶⁶⁵. No obstante, sí se distribuyeron copias en VHS de las películas entre los colegios públicos de Bilbao y parte de Vizcaya desde la sección de Educación, iniciativa secundada por el propio Ernesto del Río que trabajaba en dicha sección⁶⁶⁶.

Pese a la mala acogida que tuvo el *tríptico* en la nueva corporación y otras muchas críticas, también recibieron halagos entre muchas personas. Incluso, como hemos señalado, *Bilbao, mientras tanto* fue seleccionada para el Festival de Valladolid y el *tríptico* se ha pasado en numerosas ocasiones en las aulas de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País⁶⁶⁷. La calidad cinematográfica y fotográfica de estas películas, sumado a la mirada plural y global que ofrecen de la ciudad, las han convertido con el tiempo en una mina de imágenes de archivo para los documentales sobre Bilbao realizados en la última década, homologándose a la importancia que en este sentido tiene *La ría de Bilbao* (1966), como testimonio audiovisual del Bilbao de los años sesenta.

8.4. Los documentales promocionales

Aunque en comparación con el segundo franquismo se produjo una reducción muy importante en la producción de películas industriales o promocionales en formato cinematográfico, hasta 1993 se siguieron haciendo un número nada desdeñable de ellas: tres de la Autoridad Portuaria, dos de la Feria de Muestras de Bilbao, una de la Asociación de Comerciantes del Casco Viejo de Bilbao y una sobre el teatro Arriaga. A ellas hay que sumar tres películas para Iberduero, pero en este caso –pese a estar la empresa radicada en Bilbao– su acercamiento a la metrópoli de Bilbao es indirecto. Si exceptuamos estas películas de Iberduero, es significativo que, en comparación con el

⁶⁶⁵ Testimonio de Ernesto del Río y Javier Rebollo.

⁶⁶⁶ Testimonio de Ernesto del Río.

⁶⁶⁷ Testimonio de Javier Rebollo.

período anterior, no vemos aquí ninguna película de compañías industriales, mientras que todas las demás están asociadas al sector servicios y a la cultura, reflejo del cambio de modelo económico que estaba operando el Gran Bilbao de la desindustrialización.

Comenzando por las películas de Iberduero, ya hemos visto que esta desarrolló una importantísima labor cinematográfica de empresa en el segundo franquismo. En la etapa posterior a la muerte de Franco, Fernando López Heptener siguió realizando algunas películas para la empresa, aunque algunas no llegó a acabarlas. Este es el caso de **“Sabotaje”** (1980) y **“Central Nuclear de Lemóniz”** (fecha desconocida, aunque realizada en la misma época que la anterior), que fueron rodadas en su integridad pero el montaje quedó inacabado. Esta última pretendía ofrecer una visión general de la construcción de la central, de manera similar a como lo hizo en *Una central nuclear. ‘Santa María de Garoña’* (1972). Por su parte, **“Sabotaje”** hablaba sobre las operaciones para sacar el generador averiado por el atentado de ETA contra la central en construcción en 1978 y colocarlo en el transportador para su desplazamiento. Según la descripción que hace de la película Mariano Cebrián y en la línea de las películas realizadas para Iberduero, se centraba exclusivamente en los aspectos técnicos de la operación, pero también había algo de “denuncia contra el terrorismo que azotaba a la empresa”. Se trató del último proyecto documental que López Heptener realizó para Iberduero, pero como hemos adelantado no pudo concluirlo por diversas circunstancias, posiblemente relacionadas con la campaña de ETA contra la empresa, en la que llegó a asesinar a varios de sus empleados⁶⁶⁸.

Muy diferente es la película *Como un latido* (1980), dirigida por José Luis Egea y producida por Tre’s Films para Iberduero. Por un lado, se habla de que la energía es un bien imprescindible en las sociedades desarrolladas (acompañándose de imágenes de la industria, grandes infraestructuras y grandes ciudades, como Bilbao y Madrid), añadiendo que la energía es un bien escaso, por lo que las sociedades modernas tienen el “triple reto” de “investigar nuevas fuentes de energía, ahorrar en gasto de energía y aumentar la producción energética”. Este documental trata de recalcar, indirectamente, que las centrales nucleares –léase, Lemóniz, entre otras– no se hubiesen hecho hecho si no fuera porque la crisis del petróleo de 1973 obligó a los países desarrollados a ahorrar y diversificar sus fuentes de energía.

⁶⁶⁸ CEBRIÁN, *Cine documental e informativo de empresa*, pp. 152-153.

En este documental las imágenes de Bilbao son empleadas como reflejo de ciudad desarrollada y gran consumidora de energía. Para ello, recoge planos que son síntoma de su poderío económico y dinamismo, como el puente colgante o la Gran Vía repleta de tráfico automovilístico y humano, filmada de tal forma que recuerda a las imágenes de ese tipo que suelen rodarse en las grandes urbes, como Nueva York o Londres. Aunque estos planos ocupan muy poco espacio en el conjunto del filme (que en total suma 22 minutos), su presencia está claramente vinculada al hecho de que Iberduero tenía su sede en Bilbao y a que, pese a la dura crisis económica iniciada en 1975, Bilbao seguía estando en el imaginario como una ciudad dinámica y pujante.

La institución que más películas realizó para promocionar sus actividades fue la Autoridad Portuaria, a través de tres documentales dirigidos por Rebollo y Ortuoste y producidos por su empresa Lan Zinema: *Camino de hierro y agua* (1984), *A buen puerto* (1988) y *Abordando el futuro* (1993). Aunque solo hemos podido visionar la primera de ellas, por lo que sabemos era es muy representativa de cómo eran las otras dos. Pese a su carácter promocional, la imagen que ofrece del Gran Bilbao es muy similar a la que Rebollo y Ortuoste plasman en su *tríptico* sobre Bilbao (1987) y la de su documental para la Feria de Muestras *Bilbao transfer* (1987), que veremos más adelante. Al igual que en el *tríptico*, el guión fue escrito por Gurrea y Zunzunegui y se concedió mucha libertad a sus directores, hecho que es fácilmente apreciable en la película, pese a que obviamente tenía que introducir algunos aspectos técnicos sobre la realidad contemporánea del puerto, con vocación abiertamente publicitaria. Así, lo que buscaba principalmente en estas películas era enganchar al potencial espectador y no ahogarle con datos: “para los datos ya están los catálogos. El cine particularmente debe entretener y mantener pegado durante un tiempo al espectador”⁶⁶⁹.

Camino de hierro y agua es, hasta donde sabemos, el primer documental promovido íntegramente por la Autoridad Portuaria. Además, aunque su predecesora, la Junta de Obras del Puerto, financió *Puerto de Bilbao* (1925), no fue iniciativa suya; también durante el franquismo cofinanció varias películas industriales, pero lo hizo junto a otras empresas de su entorno. *Camino de hierro y agua* tiene 15 minutos de duración. Comienza penetrando en el palacio Olábarri, sede de la Autoridad en el Campo Volantín, mostrando los cuadros de los principales directores de la Junta de

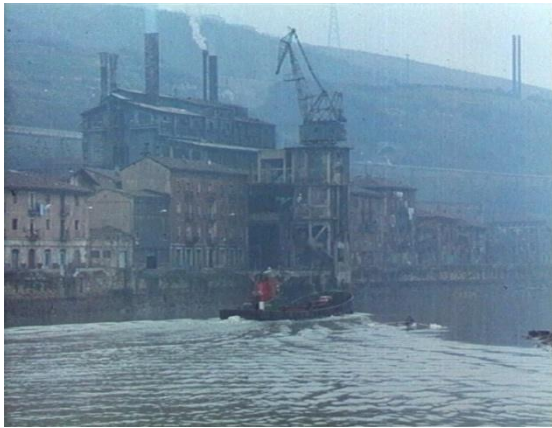
⁶⁶⁹ Testimonio de Javier Rebollo.

Obras del Puerto, entre ellas el de Evaristo Churruga, para acabar con imágenes de un plano en relieve de todo el puerto, desde Bilbao a El Abra. A continuación, realiza este recorrido en helicóptero desde El Abra a Bilbao. El documental finaliza realizando el recorrido inverso, saliendo de la sede y regresando al mar por el aire. El cuerpo del documental se estructura en tres grandes bloques: pasado (historia), presente y futuro (proyectos) del puerto, tal y como ya se había hecho en *Puerto de Bilbao*. La locución es principalmente descriptiva, sobre todo cuando habla de la realidad presente del puerto, mezclado con algunas pinceladas poéticas, en particular cuando se menciona la historia y el entorno físico y humano del puerto.

Respecto a la historia, este documental vuelve a resaltar algunos hitos fundamentales de la historia del puerto, que ya aparecían en *Puerto de Bilbao*: mediante la locución, se habla de la concesión de la carta puebla en 1300 (leyendo la parte del fuero en el que se concedía el privilegio del comercio sobre la ría), la creación del Consulado de Bilbao en 1511, de la Junta de Obras en 1878 y de la Autoridad Portuaria en 1978, heredera de la anterior. No se menciona la decisiva eliminación de la barra de Portugalete a finales del XIX, pero sí se muestra el monumento a Evaristo Churruga que, como sabemos, simboliza este hecho. También hace una comparación entre el tipo de mercancía con la que se traficaba en época preindustrial con la contemporánea.

A partir del minuto cinco, *Camino de hierro y agua* realiza un recorrido por la ría desde Bilbao a El Abra, describiendo algunas zonas portuarias, algunas en tono poético: Campa de los Ingleses; el “agrijo y cansado” Zorrozaurre, en referencia a la ya evidente decadencia urbana e industrial de esta zona apreciable a simple vista; el canal de Deusto y sus modernos muelles; las zonas de las desembocaduras de sus afluentes, “rebotantes de mercancías y hombres y mujeres grises como las gaviotas que lo sobrevuelan”; y otras descripciones más generales sobre la industria siderúrgica y el clima: “fuego, agua y viento, noche y niebla de la ría ardiente”. Las imágenes no ocultan el paisaje duro y complejo, “agrijo y cansado”, que bordea la ría, en el que logra mezclar en varios planos el panorama plomizo con la “promiscuidad de los usos del suelo”, en palabras de Elías Mas Serra⁶⁷⁰, fácilmente apreciable en el fotograma que incluimos a continuación sobre Olabeaga.

⁶⁷⁰ MAS SERRA, Elías, “Soporte territorial e identidad urbana”.



Camino de hierro y agua. Casas, fábrica y grúa conviven atrapados entre el monte, la ría y la densa bruma en Olabeaga; y vista aérea de Zorrozaurre.

Pese a esta imagen, la película también muestra algunos elementos típicos de la representación del Bilbao anterior a la crisis de 1975. Comenzando por el propio título, en el que se hace referencia al carácter siderúrgico de la comarca, en consonancia con algunas imágenes mostradas, como la factoría de Altos Hornos de Vizcaya, y de algunos elementos arquitectónicos y de la ingeniería del hierro que se despliegan a lo largo de la ría: Puente Colgante, grúas portuarias, contenedores, etc. Así, a pesar a la dureza de la crisis económica y la desindustrialización, buena parte del paisaje y el imaginario de la ría seguían estando vinculados a la industria y al hierro.

A partir del minuto ocho nos encontramos con la parte netamente publicitaria del documental, en el que se resalta que Bilbao es “el noveno puerto de Europa operativo todos los días del año”, con 200 líneas marítimas regulares y abierto a 500 ciudades de todas las latitudes, pasando después a describir, uno por uno, los datos que dan cuenta de su gran capacidad portuaria, tonelaje y contenedores manipulados al año, etc. Y finaliza describiendo y mostrando las obras del Superpuerto, comenzadas a construir durante el franquismo y que continúan a un ritmo “constante, pausado, contundente”: “van extinguiéndose los testimonios río arriba, Bilbao ya es mar, cuando el puerto se agigante haciendo olvidar el estrecho cauce que lo vio nacer”. Y es que, aunque no lo dice expresamente, la hasta hace pocos años pujante ría portuaria se había quedado pequeña para los buques de cada vez mayor tonelaje y calado, para los que solo las futuras instalaciones del Superpuerto podían tener cabida⁶⁷¹; además, se trataba también

⁶⁷¹ JORNADAS VIZCAYA ANTE EL SIGLO XXI, *El puerto de Bilbao y sus perspectivas de futuro e incidencia en el desarrollo de la economía vizcaína: I Jornadas Vizcaya ante el siglo XXI-Bizkaia XXI*

de liberar espacios del interior de la ciudad para poder ser empleados para nuevos usos, que a la postre acabaron siendo ocupados por las zonas más emblemáticas del *nuevo Bilbao*, aunque este, a la altura de 1984, no era imaginado por nadie. En el documental también destaca la necesidad de continuar la construcción del dique de Punta Lucero, que fue paralizado en 1977 por la crisis económica y que no ha vuelto a retomarse.

Por los datos que tenemos, en *A buen puerto* (1988) la representación visual de la ría era similar, aunque con un hilo conductor y un propósito diferentes. Este documental realiza el seguimiento de un barco y su tripulación desde los momentos previos a entrar en el puerto hasta que lo abandona. Este itinerario le permite mostrar las diversas infraestructuras del puerto, las operaciones de carga y descarga, así como el aspecto más humano, a través de los trabajadores del puerto, con sus turnos, horas de comer, etc.

Por último, *Abordando el futuro* (1993) expone los principales hitos de la historia del puerto de Bilbao y su presente, muy vinculados a la navegación mercante por la ría, pero cuyo futuro pasa por abandonar estos espacios y volcarse en la construcción del Superpuerto, cuyas obras de ampliación comenzaron en 1992. Y es que, el cauce de la ría, como ya adelantaban en *Camino de hierro y agua*, es ya muy estrecho para el moderno tráfico mercante, que necesita muelles de mayor calado y superficie acuática y marítima en los que operen los grandes buques y las igualmente grandes infraestructuras portuarias. Para ello, Rebollo y Ortuoste emplean bastantes infografías como recurso narrativo.

En cuanto a la historia de la ría, vuelve a abordar los principales hitos del puerto (fundación de Bilbao, creación del Consulado y la JOPB y la industrialización), que comenzó aguas arriba de la ría, pero que en el tiempo presente, estaba siendo progresivamente abandonado por las zonas más bajas de la ría y el puerto exterior. El inicio de las obras de ampliación del Superpuerto es encuadrado en esta tendencia histórica de abandono progresivo de las zonas altas de la ría, donde, además de ser ya poco operativas para la moderna actividad marítima, suponen un corsé al desarrollo urbano. La película se convierte así en un importante testigo de uno de los planes más importantes de la construcción del Bilbao post-Guggenheim, que está siendo despojado de infraestructuras portuarias del centro urbano a favor de usos propiamente ciudadanos

mende aurrez, I jardunaldiak, Comisión de Vizcaya de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Bilbao, 1984.

y urbanos⁶⁷². De hecho, primeros planes de construcción del Guggenheim comenzaron en 1992, mismo año que el Superpuerto comenzó sus obras de ampliación.

Durante los años ochenta fueron encargados dos documentales publicitarios sobre la Feria de Muestras de Bilbao: Javier Aguirre hizo *Bilbao, Feria Internacional de Muestras* (1991), que no hemos podido visionar, y Rebollo y Ortuoste filmaron *Bilbao transfer* (1987). Aunque la de Aguirre fue la primera película documental sobre la Feria, esta había tenido una gran presencia en los noticiarios NO-DO en los años del desarrollismo. La Feria de Muestras, aunque ya existía desde 1941, no comenzó a adquirir importancia hasta 1957, cuando se ubicó junto al estadio de San Mamés. A lo largo de su historia, ha sido marco de importantes exposiciones de carácter económico (como las ferias de máquina-herramienta o transporte) o congresos de todo tipo. Era también una oportunidad excelente por parte del régimen franquista para cantar las alabanzas del desarrollismo, de ahí la notable cobertura que le concedió el NO-DO, con hasta diez reportajes. *Bilbao, Feria Internacional de Muestras* fue un encargo del Gobierno Vasco producida por Actual Film, tiene una duración de diez minutos y, según el testimonio de su director, trataba exclusivamente sobre las actividades de la Feria.

Bilbao transfer tiene también diez minutos de duración: en él se realiza primero un rápido recorrido contextual de su entorno rural y urbano y, a partir del minuto tres, pasa a mostrar la Feria por dentro, buscando destacar la gran cantidad de servicios que ofrece y la gran variedad de exposiciones que en ella se realizan, todo ello flanqueado por sendas escenas en el que se ve cómo se montan y desmontan los *stands*. No hay locución alguna, únicamente una sucesión de planos muy variados del exterior de la Feria y de su interior, siendo acompañados los primeros de ruido industrial y los segundos por el sonido de las manecillas de un reloj. La única parte que nos interesa es el segmento contextual del inicio, en el que se muestra imágenes del entorno rural y pesquero (caseríos, barcos pesqueros, producción apícola, *aizkolaritza*, mercados tradicionales, etc.) y del entorno urbano: AHV, muelles, torre del Banco de Vizcaya con Don Diego López de Haro, el Arenal y su entorno inmediato, estatua de Antonio Trueba, el parque de Doña Casilda, la Bolsa por dentro, una autopista, Petronor, arco de San Mamés, Hotel Carlton, el cartel de cinco estrellas de un hotel, etc. Observamos en

⁶⁷² Testimonio de Javier Rebollo.

este caso que, a diferencia del resto de los documentales de Rebollo y Ortuoste que hemos analizado durante estos años, no se vislumbra aquí una visión tan personal de Bilbao, sino que el filme está claramente encaminado a mostrar los espacios más atractivos para el potencial visitante, destacando su carácter industrial, reflejo de dinamismo y pujanza, así como las zonas más céntricas y atractivas de la ciudad, incluyendo los hoteles de mayor importancia.

El teatro Arriaga también contó con su propio documental: *Biografía del teatro Arriaga en su primer centenario* (1990), realizado por Xabier Quintana y producido por la empresa que lleva su nombre (Xabier Quintana Producciones). Fue estrenado en el propio Arriaga el día de la efeméride del centenario, el 31 de mayo, y fue proyectado en el Certamen de Bilbao el año siguiente. No hemos podido visionarla, pero gracias a algunas sinopsis sobre la película sabemos que en sus 13 minutos y medio de duración hace un recorrido por la evolución arquitectónica del teatro a lo largo de sus cien años de historia, pasando por el incendio de 1914, las inundaciones de 1983 y diversas reformas importantes. Todo ello aderezado con la banda sonora musical de Juan Crisóstomo de Arriaga⁶⁷³.

Por último, hay que resaltar un documental muy especial: *Bihotzez* (“De corazón”, 1985) de Pedro Olea, producido por Durango Film, la productora del ya mencionado director bilbaíno, para la Asociación de Comerciantes del Casco Viejo de Bilbao. En él, se pone en valor la recuperación del área antigua de Bilbao, a poco más de un año de las terribles inundaciones de 1983, en las que todos los bajos del Casco Viejo quedaron completamente arrasados⁶⁷⁴. El proyecto le fue encargado a Olea que, como oriundo del Casco Viejo y pertinaz bilbainista, rápidamente se implicó en él: “para mí fue un proyecto entrañable. Da gusto hacer cosas de este tipo ¡y que encima te paguen!”⁶⁷⁵.

Así, se puso manos a la obra para “hacer un musical y en el que no se dijera ni una palabra en castellano”: de hecho, la película no tiene voz en off ni sonido ambiente y solo va acompañada de música en euskera y de la intervención de varios *bertsolaris*⁶⁷⁶.

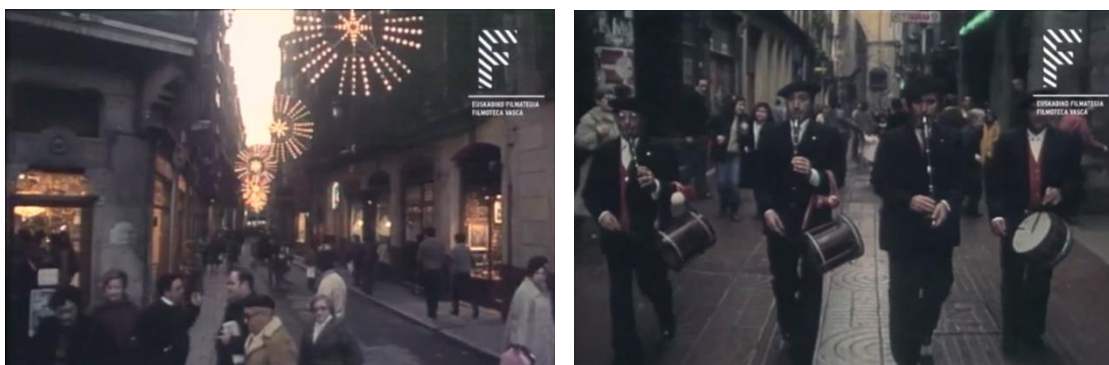
⁶⁷³ Sobre la filmografía y sinopsis de la película véase su web [http://www.bilbao-documentales.com/\(I/IX/2015\)](http://www.bilbao-documentales.com/(I/IX/2015)); catálogo del XXXIII Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1991; LARRAÑAGA y CALVO, *Lo vasco en el cine. Las películas*, p. 79.

⁶⁷⁴ LÓPEZ ECHEVARRIETA, *El cine de Pedro Olea*, pp. 118-119; ROLDÁN LARRETA, Carlos, “Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo”, *Ikusgaiak*, nº 6, 2003, pp. 61-75 (p. 69); y FERNÁNDEZ PENAS, *Juicio al verdugo*, pp. 281-282.

⁶⁷⁵ Testimonio de Pedro Olea.

⁶⁷⁶ Testimonio de Pedro Olea.

Esta idea se enlaza así con su *musical* anterior, *Diez Melodías Vascas*” (1972), en el que solo se mostraban danzas vascas, al ritmo de la obra homónima de Jesús Guridi, aunque ahora en *Bihotzez* cambia el ambiente rural por el urbano. El propio director afirma que el querer rodarlo exclusivamente en euskera no se debió a una postura radical en torno a la cuestión lingüística, pues Olea es castellanoparlante, lo que se ha reflejado en la mayor parte de sus filmes, sino a la necesidad de revalorizar el euskera. Sin embargo, no puede considerarse una decisión baladí. Por un lado, hay que entenderla en el marco de la promoción de la lengua vasca llevada a cabo por la Comunidad Autónoma de Euskadi desde su creación en 1979. Además, ni la decisión de rodar en euskera ni el comentario muy posterior de Olea *quitando hierro* a esta opción pueden separarse de algunos acercamientos suyos hacia visiones nacionalistas, posteriormente abandonadas. En efecto, varias películas suyas de los años ochenta, como el *Ikuska 2* (1979), sobre el bombardeo de Guernica, o *Akelarre* (1984), reflejan cierta visión próxima al nacionalismo vasco, tal y como ha señalado Carlos Roldán Larreta⁶⁷⁷. Además, en este caso, como vamos a ver a continuación, pese a hablar de la principal ciudad vasca, Olea dio una visión de Bilbao bastante próxima al estereotipo folclórico vasquista (y por tanto ruralista) tradicional, aunque este imaginario de deportes rurales, *bertsolaris*, *txistu* y tamboril, etc., se compensa con los planos del comercio moderno del Casco Viejo –una vez más, la ciudad laboriosa–, recuperándose del desastre.



Bihotzez. El Casco Viejo con sus luces navideñas y varios *txistularis*.

La Asociación de Comerciantes le dio completa libertad para filmar en el Casco Viejo y mostrar los comercios que le parecieran oportunos. El rodaje se alargó desde las fiestas de Bilbao de 1984 hasta marzo del año siguiente, pues le interesaba rodar

⁶⁷⁷ ROLDÁN LARRETA, “Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo”.

particularmente el ambiente festivo del *Aste Nagusia*, el día de Santo Tomás, las Navidades con sus calles iluminadas y el día de Santa Águeda, a primeros de febrero.

La película, de 25 minutos de duración, comienza con el rótulo de la fecha de las inundaciones “26-8-1983”, sobre imágenes de archivo de las riadas, tomadas por el Centro Territorial de Televisión Española en el País Vasco, y el inicio de las labores de limpieza por parte de los vecinos, acompañado de una música melancólica. Desde el minuto cuatro hasta el final, se centra en mostrar la recuperación del Casco Viejo desde el punto de vista arquitectónico-urbanístico, de los comercios y de la vida cultural de la zona. Si exceptuamos el hecho –importante– de que no se escucha ni una palabra en castellano, en una ciudad principalmente castellanoparlante, y de que el ambiente de las calles del Casco está *dopado*, al rodarse todos los planos en días festivos, podemos afirmar que ofrece una visión muy amplia del espacio y del ambiente que se respira en la zona, al menos en las fechas señaladas.

En efecto, casi ningún rincón del Casco escapa de la mirada de Olea: el teatro Arriaga, la biblioteca de Bidebarrieta, el Mercado de la Ribera, todas sus iglesias, fuentes y algunas esculturas y los escudos heráldicos de las fachadas de los edificios señoriales. También recorre prácticamente todas sus calles y muestra por fuera una gran cantidad de comercios. En cuanto a la vida cultural, penetra tanto en los bares de chiquiteros como en los más modernos. El apartado musical está representado principalmente por música autóctona *euskaldun*, ya sea tradicional vasca (*bertsolaris*, *albokaris*, *txistularis*), *folk* (grupo Oskorri) y religiosa (el canto *Aintzaldun daigun Agate Deuna*, dedicado a Santa Águeda), pero también por música extranjera, como una versión euskerizada de la “Bilbao song” de Bertolt Brecht⁶⁷⁸. También dedica espacio al deporte, representado a través del Athletic, mostrando imágenes de la gabarra (embarcación en la que se han celebrado los triunfos del club desde la Transición, llevando al equipo por la ría, para permitir que la afición les ovacione y agasaje) y a los jugadores, coetáneos a los hechos y veteranos, comiendo en un restaurante, al ritmo del

⁶⁷⁸ Sobre este poema, véase VÉLEZ DE MENDIZABAL, Josemari, “Bertolt Brecht y Bilbao”, *Euskonews & Media*, nº 228, 2003. También ZULAIKA, Joseba, *Vieja luna de Bilbao. Crónicas de mi generación*, Nerea, San Sebastián, 2014.

himno del Club⁶⁷⁹. Por último, el apartado festivo también es muy amplio, incluyendo – como ya he señalado– las fiestas de Bilbao, Santo Tomás, Santa Águeda y Semana Santa, cada cual con sus rituales y zonas festivas.

Bihotzez, además de suponer la reivindicación del Casco Viejo ante el *shock* que supusieron las graves inundaciones de 1983, visto en perspectiva histórica representa el espaldarazo definitivo a este espacio urbano que, como hemos visto en los primeros capítulos de esta tesis, había sido olvidado por las cámaras, en consonancia con el olvido e incluso el desprecio con que las clases altas de la villa (comenzando por la burguesía liberal decimonónica) habían mirado a este territorio, a favor del pujante ensanche burgués. El cambio de tendencia, tratando de recuperar las señas de identidad del Casco Viejo, aparecía ya reflejado en *La ría de Bilbao* (1966), del propio Olea, y en *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya* (1973), al penetrar en el área antigua de la ciudad para mostrar parte de su arquitectura y sus costumbres; finalmente, con *Bihotzez*, se realiza un documental monográfico sobre el Casco Viejo. De este modo, al fin esta zona cobra en el cine la centralidad que había tenido en los orígenes de la villa, aunque ahora lo hace a través del euskera y no desde el castellano, en el que está escrita su carta fundacional y en el que se han desenvuelto la mayor parte de sus habitantes a lo largo de su historia.

La película fue estrenada en el Cine Gran Vía, de Bilbao, el 17 de julio de 1985, con asistencia de numerosas personalidades del ámbito político, cultural, artístico y del deporte, incluyendo al *lehendakari* José Antonio Ardanza y al alcalde José Luis Robles. El documental tuvo una gran acogida, como lo demuestra que lograra el premio Jinete Ibérico en el Festival de Huesca y que al año siguiente fuera exhibido en la convención anual de la North American Basque Organizations (NABO), celebrada en Fresno, California. Esta última proyección debe entenderse más por la importancia del euskera en la película que por la aparición de Bilbao, habida cuenta de la importancia que tiene la lengua como elemento cohesionador entre la comunidad vasca en Estados Unidos. No obstante, también es cierto que la recuperación entusiasta del Bilbao destrozado por las inundaciones podía ser entendido como una sinécdoque de una Euskadi que, pese a los

⁶⁷⁹ La gabarra salió a la ría por última vez en mayo de 1984, cuando el Athletic ganó la Liga y la Copa del Rey. Dado que el filme se terminó de rodar en marzo de ese año, lo más probable es que estas imágenes sean de archivo y correspondan a mayo de 1983, cuando el Athletic celebró su triunfo en la Liga.

graves problemas económicos, sociales y políticos de la década de 1980, iba a ser capaz de salir adelante.

CHAPTER IX

CINEMA AND BASQUE IDENTITY⁶⁸⁰

One might easily conclude that the cinema, such a quintessential characteristic of the modernity and mass societies that arose at the end of the nineteenth century, bears little if any relation to a movement as deeply rooted in tradition as early Basque nationalism. However, despite its conservative ideology, the EAJ-PNV contributed to the modernization of Basque politics at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries. By promoting (along with the fledgling Basque Socialists) citizen participation in electoral politics, it acted as a catalyst that broke the political monopoly of the monarchist oligarchy that was so dominant in both the Basque Country and the rest of Spain at that time. In fact, early Basque nationalism used modern means of organization and communication, as well as modern propaganda techniques, to promote its ideas.

9.1. Early Initiatives

The apparent paradox of a new political and social movement that was highly traditional in character but utilized the most modern technical means at its disposal to spread its message, draw new followers, promote its ideas, and create a cohesive community imbued with nationalist sentiment also affected the early development of the cinema, which from its beginnings was the object of EAJ-PNV attention. Despite the fact that the Basque Country never had an audiovisual industry, it is highly significant that, during the first decades of the twentieth century, there were cinematographic initiatives related to Basque nationalism. These early productions endeavored to represent the idyllic society that, according to Arana, existed in the Basque Country prior to industrialization. These early films were primarily documentaries, but there were also attempts to utilize feature films as a means of reflecting the nationalist vision.

⁶⁸⁰ PABLO, Santiago de, *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Center for Basque Studies, Reno, 2012.

The painter and EAJ-PNV leader in the town of Vitoria-Gasteiz, Isaac Díez de Ibarondo, attempted to make the first Basque feature film in 1918, which he named *Josetxu*. However, this project was aborted because of problems in securing financing. Although the specific plot of this projected film is unknown, there is clear evidence that it was to deal with “Basque subject matter”—meaning that it would portray aspects of the folklore and idiosyncrasy of traditional Basque Country life. This intention justifies the description of *Josetxu* as having the intended function of nationalist propaganda.⁶⁸¹

Despite this early failure, the very fact that such a project was conceived at a time when film production in the Basque Country was practically nonexistent is evidence of an interest on the part of EAJ-PNV members to use every means at their disposal, including the cinema, to promote national identity. However, it soon became clear that documentaries would be a more congenial genre for this purpose, since these were easier to produce than feature films, and also allowed the presentation of a more direct discourse with respect to national identity. In this regard, it is interesting to note that the first Basque films, which were set in Bilbao, presented a scenario that bore no relationship to the Basque nationalist vision. Thus, the short film *Un drama en Bilbao* (A Drama in Bilbao, 1923) and the longer *Edurne, modista bilbaína* (Edurne: Bilbao Fashion Designer, 1924) addressed urban social problems, while the early nationalist documentaries focused on idealized rural settings in attempting to cinematically represent a putative Basque “Golden Age” that had disappeared as a result of industrialization.

This idyllic vision is present in Mauro Azcona’s *El mayorazgo de Basterretxe* (The Basterretxe Estate, 1928), one of the few full-length feature films produced in the Basque Country during the silent era. This film is a melodrama set in the rural Basque Country of the mid-nineteenth century, in which the traditional society of the ancien régime is idealistically contrasted with an encroaching industrialization that is depicted as the root of all evil. Some writers have seen an explicitly Basque nationalist content reflected in this film. According to some commentators, the Basque flag designed by Luis and Sabino Arana, the *ikurriña* (which is now the official flag of the Basque Country but which at the time the film was made was identified solely with the EAJ-

⁶⁸¹ José María Unsain, *El cine y los vascos* (Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/Filmoteca Vasca, 1985), 87.

PNV), was to have been utilized in the *ikurrin-dantza*⁶⁸² scene that appears at the beginning of the film. Apparently, the civil governor of Bizkaia during the dictatorship prohibited the use of the *ikurriña* in this scene, and this is why a white flag was used instead.

Whatever the nationalist content of the film, what is certainly beyond question is that the advertising for *El mayorazgo de Basterretxe* reflected a certain nationalist slant, since it was promoted as “a national film set in Basque surroundings.” The plot of the movie, which focused on the glorification of the traditional customs and idealized lives of the inhabitants of the *caserío* (the traditional Basque farmhouse), as contrasted to the corruption of the modern and industrialized city, seems to evoke some of Arana’s traditionalist and antiurban ideas. In addition, the intertitles at the beginning of the film declare that the Basque nation is “an eternal people whose steely soul has endured the stormy blasts of history. It is a people whose existence stands as eloquent testimony to its reverence for the past and its tenacious defense of traditional laws, language, and folkways over the course of centuries in the face of foreign invasion.” This description, and the identification of “traditional law” (*fueros* in the original Spanish) with national legal codes may also reflect nationalist sentiment. However the idealized depiction of Basque rural and fishing life is really more closely related to the Basque traditionalist literature of the era than to the EAJ-PNV *per se*.⁶⁸³ The subsequent career of Mauro Azcona also doesn’t lend support to the idea that he used *El mayorazgo de Basterretxe* as a platform for the expression of Basque nationalist sentiments given that, shortly after making that film, he moved to Madrid where, after the outbreak of the Civil War, he made propaganda documentaries for the Republican side, some of which were Communist productions. After the end of the war, he moved first to Uruguay and then to the Soviet Union.⁶⁸⁴

In the documentary genre, there was an effort in the Basque Country to cinematically depict the folklore and traditions that, in the view of the nationalists, formed a quintessential part of Basque identity. It is significant in this regard that a

⁶⁸² The *ikurrin-dantza* (flag dance) is a traditional Basque dance in which a dancer waves a flag over fellow dancers’ heads.

⁶⁸³ Jon Juaristi, *El chimbo expiatorio: La invención de la tradición bilbaína (1876–1939)* (Bilbao: El Tilo, 1994), 147; Antonia del Rey, *El cine español de los años veinte: Una identidad negada* (Valencia: Episteme, 1998), 19–22.

⁶⁸⁴ Alberto López Echevarrieta, *El cine de los hermanos Azkona* (Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1994).

Basque nationalist leader, Manuel Ynchausti, was involved in the first documentary initiative of the silent era, the filming of the series *Eusko Ikusgayak*. This series, while it did not have high production values, is of enduring historical value since it depicts traditional sports, customs, and, especially, dances that would soon become extinct as a result of the encroaching modernization of society.

It needs to be emphasized in this connection that the traditional Basque dances were the most recognizable expressions of traditional Basque culture, and that the nationalists had integrated them into their political and community structures. By doing this, they were able to rescue some “remnant of the Basque soul” that, according to Basque nationalist thinking, was in danger of extinction in the event of the disappearance of the traditional folkways. Furthermore the traditional dances (as well as the indigenous sport of Basque pelota) lent themselves to visually striking cinematic images. It is no surprise that, throughout the course of the twentieth century, traditional dances and Basque pelota became the twin cinematic icons of the Basque Country, filmed by both foreign and Basque directors (whether nationalist or non-nationalist).

9.2. Basque Nationalist Cinema in the Second Republic

The Second Spanish Republic was a time of intense political activity and expansion for the EAJ-PNV. Within such a context, the possibility of using the cinema as a propaganda and socialization vehicle once again became a high priority. In 1933, the priest and nationalist ideologue José Ariztimuño stressed the importance of “the potential of movies as a vehicle of patriotic propaganda.”⁶⁸⁵ At the practical level, the EAJ-PNV arranged for the filming of various important events for propagandistic purposes, including the Aberri Eguna celebrations in the years 1932, 1933, 1934, and 1935 that were held, respectively, in Bilbao, Donostia-San Sebastián, Vitoria-Gasteiz, and Iruñea-Pamplona.

Yet the EAJ-PNV ‘s greatest cinematic achievement was the production of the feature-length propaganda documentary *Euzkadi* (1933), which was produced by one of the party’s leaders at that time, Teodoro Hernandez. This film included representations of different nationalist activities and of other social and cultural aspects

⁶⁸⁵*Euzkadi*, December 29, 1933.

of Basque life. These images, along with other archival material, were supplied with a soundtrack that contained the commentary of the nationalist historian Bernardo Estornés Lasa, and that included music selected by Father Donostia, an expert in traditional Basque music. Aside from the question of whether it achieved its intended purpose, *Euzkadi* is of historical importance because it represents the first feature-length propaganda documentary of any Spanish political party. It thus showed the importance the Basque nationalists assigned to the cinema at a time when far more powerful political parties, such as the PSOE, were not engaged in similar efforts.⁶⁸⁶ Although there is no known surviving copy of *Euzkadi*, we know from contemporary written sources that the film reflected the fundamental ideas of the Basque nationalism of its time—ideas that would be repeated in later films. These included the antiquity and long-standing independence of the Basque people; an idealized vision of rural Basque family life and the traditional farm house; and the innate religiosity of the Basques. On the other hand, *Euzkadi* can be considered an effort to provide a comprehensive cinematic depiction of the nationalist civilization that the EAJ-PNV sought to create at that time, conveying its distinct message to all sectors of Basque society.⁶⁸⁷ The usefulness of the cinema was thus not limited to its value as a vehicle for propaganda. In addition, it served as a cohesive force in forging a nationalist community. This latter function is most strikingly evident in the fact that some *batzokis* (EAJ-PNV social centers) had their own auditoriums where films were presented.

However, despite the impact of *Euzkadi*, the EAJ-PNV did not continue to exploit the propaganda potential of cinema. The production of that film had, in fact, represented more a personal labor of love on the part of Hernandorena than any strategy that had been officially embraced by the EAJ-PNV. In this regard, it is certainly possible that the propaganda function of *Euzkadi* only served to energize a EAJ-PNV base that had already embraced the nationalist cause, given that, first, the film was barely mentioned in the non-EAJ-PNV press and, secondly, that it was shown exclusively at *batzokis* throughout the Basque provinces. The historical record does not show that the film had any lasting impact whatsoever, once the initial enthusiasm had faded. Some historians

⁶⁸⁶ In other countries, such as France, leftist political forces were the pioneers in the use of cinema for propaganda purposes. See Jonathan Buchsbaum, *Cine engagé: Film in the Popular Front* (Urbana: University of Illinois Press, 1988).

⁶⁸⁷ José Luis de la Granja, “The Basque Nationalist Community during the Second Spanish Republic (1931–1936),” in *Basque Politics: A Case Study in Ethnic Nationalism*, ed. William A. Douglass (Reno: University of Nevada Press, 1985), 155–73.

believe that the only surviving copies of the forgotten film were seized in Donostia-San Sebastián by Franco's forces during the Civil War and later destroyed.⁶⁸⁸

While *Euzkadi* was produced by the EAJ-PNV itself, foreign production companies also filmed political activities of this party, especially those that included traditional dances, which were visually captivating and therefore held an interest for filmgoers in other countries. As early as 1913, the French company Pathé Frères filmed the ceremonies held in association with the Day of St. Ignatius, which were organized by the Juventud Vasca in Getxo, Bizkaia.⁶⁸⁹ Two decades later, the American newsreel service Hearst Metrotone News included a segment on a dance exhibition organized by the EAJ-PNV on July 31, 1932.⁶⁹⁰

Other films made by producers and filmmakers from outside the Basque Country prior to the Civil War also focused on the region's folklore. This was the case for the feature-length documentary *Au Pays des Basques* (In the Basque Country, 1930), which was produced by the French company Gaumont and directed by Maurice Champreux. This movie represents a transition from silent to talking films, with intertitles in French and a soundtrack consisting of a combination of popular Basque music, some conversations in the Basque language, and the performance of one of Zuberoa's pastoral plays. *Au Pays des Basques* highlights images of the coast and of the Pyrenees, and reflects a rather idealized vision of the Basque people and their "primordial freedom"⁶⁹¹ symbolized in the tree of Gernika. This idealized vision would be displayed in the future, sometimes with slight variations, in other foreign documentaries, a phenomenon that seems to confirm the notion that there is a fine line between the nationalism of overtly political documentaries and the kind of idealized romantic vision of the Basque Country that was often evident in foreign productions. The fact that such a romantic vision of the Basque people and their culture existed in other countries served the agenda of Basque nationalism by enabling it to base its specific political claims on a cultural iconography that was becoming increasingly familiar to large numbers of people abroad.

⁶⁸⁸ Santos Zunzunegui, *Euzkadi: Un film de Teodoro Erandorena* (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1983).

⁶⁸⁹ *Euzkadi*, August 1, 1913.

⁶⁹⁰ *Euzkadi*, August 2, 1932.

⁶⁹¹ Unless another source is explicitly cited, all quotations that refer to the content of a film are references to the soundtrack of the film under discussion.

9.3. The Civil War in the Basque Country: Conflicting Images

The fact that many of the Basque filmmaking initiatives prior to 1936 were directly or indirectly tied to the EAJ-PNV, or reflected a worldview that was more or less close to nationalism, helped the Basque government exploit the use of film as a propaganda vehicle during the Spanish Civil War. During the relatively short time that it was able to remain in Bilbao, the Basque government produced two short documentaries that focused on religious subjects: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (Burial of the Honorable Basque Priest José María de Korta y Uribarren, Killed on the Asturian Front, 1937) and *Semana Santa en Bilbao* (Holy Week in Bilbao, 1937). In these two films, the Basque government sought to highlight the compatibility between adherence to the Catholic faith and defense of the Republic (represented by the EAJ-PNV), as a means of combating the Spanish nationalists' oft-repeated declaration of a crusade against communism that, for many Catholics in both Spain and abroad, was a highly compelling depiction of the war.

Despite the fact that, with the surrender of Bilbao in June 1937, all of the Basque territories were under occupation by Franco's forces, the Basque government continued to lay great emphasis on using cinema for propaganda purposes. Films were now directed to audiences in the Western democracies, urging them not to abandon the Republic to its fate at a time when Nazi Germany and Fascist Italy were supporting Franco's rebels. The propaganda produced by the Basque government was instrumental in convincing France, Great Britain, and the United States that the Spanish Republic was not a revolutionary regime but that there was a place in it for a moderate Catholic party like the EAJ-PNV. This cinematic propaganda, which was produced by the Basque government-in-exile from its offices in Paris, was the work of Nemesio Sobrevila, who directed three documentaries: *Guernika* (1937), *Elai Alai* (Happy Swallows, 1938), and *Euzko Deya* (The Basque Call, 1938). These are all high-quality productions that reflect the particular worldview of Basque nationalism much more than that of the Spanish Republic as a whole. These three films all have a similar structure, since they are all premised on an idealized view of a Basque people that is agrarian, peaceful, Catholic, and democratic, and whose life is brutally interrupted by war. Each of the films concludes with a call for international solidarity with their cause. The idea of the Basques as a martyred people (an idea intended to appeal to the sensibilities of

Catholics worldwide, whose help was solicited through these films) was reflected in images of a ravaged Gernika destroyed by Nazi bombs, as well as in the depiction of children, the most innocent victims of war, being evacuated by sea to France, Belgium, and Great Britain. The fact that the town of Gernika had since the nineteenth century been considered the “holy city” of the Basque people lent added resonance (and propagandistic value) to the film’s images of the bombing. Together, the images of a ravaged Gernika and of the child refugees contributed to crystallizing the image of a Basque Country that was defenseless, and that seemed to be an entity that was independent of Spain. In this way, the film productions of the Basque government during the war brought international awareness not only to the concrete circumstances of the conflict but also to powerful and iconic images of Basque nationalism.⁶⁹²

The controversy regarding the attitude of the EAJ-PNV toward the Republican war effort—which has already been discussed in chapter 1—led, for the first time in history, to the production of films that reflected a hostile view of Basque nationalism. One such film was *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (The Biscay Front and July 18th, 1937), produced by the Film Production Department of the Falange Española Tradicionalista (the single political party that existed during Franco’s regime, and which represented the forced merger of Carlism and the Spanish Falange or Fascists). This is a highly aggressive propaganda film in which insulting language is repeatedly used to characterize Basque nationalism. The EAJ-PNV is accused of betraying its religious ideals by uniting with the Frente Popular, and of having provoked the destruction of Gernika. (Franco’s regime officially denied that a bombing had taken place and accused the city’s Basque defenders of having burned it before their retreat in a scorched earth policy.)

However, the production of propaganda films by Franco’s regime did make an effort to distinguish between Basque traditions, on the one hand, and Basque nationalism, on the other, accusing the latter of exploiting the former in order to further its own political agenda. Thus, *Frente de Vizcaya y 18 de julio* shows various soldiers of Franco’s forces standing guard at the symbolic tree of Gernika, with a Spanish flag prominently visible. With the “Gernikako Arbola” (The Tree of Gernika—a Basque hymn written in the nineteenth century extolling the tree) intoned in the background, the

⁶⁹²Santiago de Pablo, *Tierra sin paz: Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006), 79–169.

narrator describes the icon as “the sacred tree of Basque traditions, the age-old trunk as strong and indestructible as the soul of the true Vasconia, which is religious and Spanish to the core.” Such a description represents an attempt to appropriate the tree of Gernika as a Spanish symbol.⁶⁹³ The ambivalent character of the film, which is anti-nationalist without being anti-Basque, seems to confirm that the EAJ-PNV had succeeded in turning the icons of Basque identity into a symbolic battleground to which Franco’s regime was forced to stake a claim in order to recover ground lost to nationalism in the propaganda war over Basque national image construction.

9.4. Constructing a Nation: Producing Films in Exile

The relationship between cinema and Basque nationalism continued after the war’s conclusion under Franco’s regime, first in exile and then later—when it became possible due to the slackening of restriction against Basque culture, which Franco initially proscribed because he saw cinema as inextricably linked to Basque nationalism—in the Basque Country itself.

From a very early stage, influential Basque nationalists attempted to promote the production of films that offered sympathetic portrayals of Basque national identity. For example, as early as 1938, just after the last of the Basque territories had fallen into Franco’s hands, EAJ-PNV member Eduardo Díaz de Mendivil tried to help a French production company produce a film version of the novel *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (*Amaya or the Basques in the Eighth Century*). This book, which had been released in serialized form in the 1870s by Francisco Navarro Villoslada, presented the Basque struggle to maintain independence in the Middle Ages against Visigothic and Arab invaders. *Amaya* cannot be called a “nationalist novel,” since its author had ties to Carlism, a traditionalist Spanish movement that enjoyed strong support in the Basque Country and Navarre, and which defended a separate Basque identity that was at the same time compatible with a broader Spanish identity. However Villoslada’s novel, just like the tree of Gernika that was discussed previously, allowed for interpretations that

⁶⁹³ Both the song “Gernikako Arbola” and the tree itself were seen in different ways from different parts of the political spectrum. For a large part of the Spanish right, they represented Basque traditions in a way that was compatible with Spanish unity. For Basque nationalists, on the other hand, these were symbols of a particularist Basque national identity that was entirely separate from that of Spain. Ludger Mees, “Guernica/Gernika como símbolo,” *Historia Contemporánea* 35 (2007), 529–57.

were congenial to both Basque nationalism and Spanish Traditionalism. For this reason, the leadership of the Basque government supported Díaz de Mendivil's initiative, because "this was a film that would be highly useful as national propaganda."⁶⁹⁴ Although this project never came to fruition, the fact that it attracted the interest of the nationalists is highly significant, because it shows that the EAJ-PNV, even during the dark days of its early exile, clearly appreciated that the propagandistic value of cinema, conveying its vision of Basque history and society, represented a long-term investment whose benefits would be reaped once Franco's dictatorship had fallen.

The idea of collaborating, from exile, with foreign companies for the purpose of producing films that portrayed Basque national identity in a sympathetic light came to the fore once again at the end of the World War II. At times, the Basque government opened its film archives on the Civil War in the Basque Country (located in Paris) to French film companies that expressed an interest in making documentary films on the Spanish Civil War. In this way, the Basque government assured that its vision of the war received broad international exposure. This was the case of Frédéric Rossif's film, *Mourir à Madrid* (1963), one of the most important documentaries of the Spanish Civil War, which conveyed a nationalist understanding of the importance of Gernika and of its bombing as an attack on the Basque people, an idea that had already appeared in documentaries produced by the Basque government in 1937 and 1938.⁶⁹⁵

Also during the exile, EAJ-PNV centers in European countries and the Americas organized screenings of these documentaries at celebrations and anniversary commemorations in an effort to keep the Basque nationalist memory of the Civil War alive in the diaspora. In a demonstration of the vague boundary between political nationalism and the promotion of Basque culture, the EAJ-PNV purchased the rights to the distribution of documentary films on the Basque Country that had been made prior to the Civil War in order to organize screenings of them before Basque audiences in foreign lands. Given that these were films that dealt with subjects such as Basque geography, customs, and folklore that did not have to do with nationalism per se, it was necessary to modify their content slightly in order to transform them into vehicles for the propagation of Basque national identity. This is what happened with *Sinfonía vasca*

⁶⁹⁴ Archivo del Nacionalismo Vasco, P-22/4, 1/299-1 and GE, 410/2.

⁶⁹⁵ Nancy Berthier, ed., "Guernica: de la imagen ausente al icono," *Archivos de la Filmoteca* 64-65 (2010): 44-103.

(Basque Symphony, 1936), a documentary directed by the Spanish-based German filmmaker Adolf Trotz that the EAJ-PNV bought the rights to in 1951. Although the film was initially sympathetic to the Spanish right, leaders of the EAJ-PNV felt that, with a slight change in the initial titles of the movie, it could serve the purpose of keeping alive the memory of an idealized Basque Country “among each and every Basque who is estranged from his people.”⁶⁹⁶

Documentaries continued to be produced in foreign countries, and while they did not portray an explicitly Basque nationalist view of history, they did present Basque history and culture in a way that was compatible with nationalism, as had been the case with *Sinfonía vasca*. The original intent of such films may have had nothing to do with Basque nationalism (and may, in some cases, have even been hostile to it). Yet if these movies presented a romantic and idealized image of the Basque Country, they could be deployed in the service of the EAJ-PNV’s political program. A good example of this is the German movie *Im Lande der Basken* (In the Land of the Basques, 1944), directed by Herbert Brieger, a film that attempted to present a mythic portrayal of the Basque people through the Nazi looking glass. This documentary was filmed in the French Basque Country, at the time under Nazi occupation, during the final stages of the World War II. The movie portrays Basque landscapes, traditions, sports, and dances. The making of the film represented an attempt on the part of the Nazis to collaborate with the EAJ-PNV (as they tried also to collaborate with other European national movements, such as the Breton National Party) in order to construct a new territorial order in Western Europe along ethnic lines, yet under German domination.⁶⁹⁷

Although subsequent documentaries lacked the particular Nazi slant of *Im Lande der Basken*, their portrayal of the Basque Country was not essentially different. For example, the American director Orson Welles made *The Basque Country* (1955), a two-part documentary of the television series *Around the World with Orson Welles*. Reflecting the idea of the Basque Country as an oasis that harks back to a simpler time, a conception that formed such a fundamental part of the nationalist vision, this documentary depicts a society that time had left behind and that lived in an idyllic bubble, with Basque pelota as the most prominent symbol of this most ancient of

⁶⁹⁶ Archivo del Nacionalismo, EBB 24/9.

⁶⁹⁷ Santiago de Pablo, “The Basque Country through the Nazi Looking Glass,” in *War, Exile, Justice and Everyday Life, 1936–1946*, ed. Sandra Ott (Reno: Center for Basque Studies, 2011), 225–49.

European peoples. In the words of one of Welles's biographers, *The Basque Country* offered "the anachronistic simplicity of an unspoiled primitivism as an antidote to overcivilized, overmechanized nature of life in the twentieth century. Welles's fondness for the Basques, who resist the idea of borders and stubbornly persist in their idiosyncratic ways, reflects his characteristic preference for the medieval over the modern"⁶⁹⁸. This vision resulted in part from the particular image that the Basque nationalists projected of their people and its land as a kind of unspoiled throwback to the Middle Ages. The reality, however, was that the country had modernized considerably since the end of the nineteenth century.

In any case, it was certainly clear that the portrayals of Welles and, especially, of Brieger (whose admiration for the Basque Country was mixed with the esoteric interpretations of Nazi ideology) were far from being overtly nationalist in content. Apart from the fact that these documentaries presented different approaches, the idealized vision of the Basque Country that they shared was hardly the exclusive province of Basque nationalism. Instead, such a vision had its roots in the Romanticism of nineteenth century travelers who chronicled their journeys to the Basque Country and described the pastoral world with its farmhouses, Basque pelota, and traditional dances⁶⁹⁹. Some of these stereotypes, which ignored the industrialization that began in the region at the end of the nineteenth century, made their way into cinematic representations, whether in Basque or foreign films. Such stereotypes were compatible with different ideological perspectives, although the sublime portrayals of the Basque people that they trafficked in were particularly congenial to the Basque nationalist political agenda.

The interest that the Basque nationalist leadership had in cinema as a vehicle to both convey propaganda and to foment a particular kind of national consciousness led them to promote a number of documentaries among the Basque communities in foreign lands. Such works included the amateur film *Sor Lekua* (1956), directed by the Basque Frenchman M. Madre and inspired by Hernandorena, the director of *Euzkadi* (1933), and the films made in the Basque language by Gotzon Elorza, originally from Bilbao

⁶⁹⁸ Joseph McBride, *What Ever Happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2006), 121.

⁶⁹⁹These kinds of idyllic depictions, in which rural life was idealized and modernization was minimized or ignored, was common in other cultural contexts as well. See, for example, Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film* (London: Wallflower, 2003), 92–116.

and a draftsman by trade, in the late 1950s and early 1960s. By means of his amateur films, Elorza attempted to make Basque a cinematic language as part of an effort to revive Basque national and cultural identity. Similar efforts were made within the Basque Country itself near the end of Franco's regime. A number of EAJ-PNV leaders, including Irujo and Leizaola, attended screenings of Elorza's documentaries in Paris. It is easy to understand the affinity of such men for Elorza's films, which, in the words of Santos Zunzunegui, "bear a kind of cryptic witness to an explicitly nationalist identity. This was not because the narration was in Basque, but because of the portrayal of what can accurately be termed images of resistance." Such images included the *ikurriña* (outlawed by Franco), the cemetery where Sabino Arana was buried, and, of course, the tree of Gernika.⁷⁰⁰

The most important work that reflected such a nationalist identity was the documentary short *Los hijos de Gernika: La lucha del pueblo vasco por su libertad* (Sons of Gernika: The Basque Quest for Freedom, 1968). This film was directed by Segundo Cazalis and produced in Venezuela with the backing of the EAJ-PNV. The content of the film was based on archival footage of the Civil War provided by the Basque government-in-exile, and on contemporary sequences that were secretly filmed in the Basque Country (and that were, therefore, of poor quality). These clandestinely filmed home movies show Aberri Eguna and May Day demonstrations being broken up by government police.

The fact that there was no need to abide by censorship restrictions outside of Spain meant that *Los hijos de Gernika* could be made as a film of radical nationalist propaganda. However, in contrast to similar documentaries, with their idyllic vision of the Basque Country as an isolated and mountainous redoubt that had been democratic from time immemorial, this movie contained more overtly nationalist content, which was reflected in the depiction of the Spanish Civil War and in the repression imposed by Franco's regime during the 1960s. The title of the film is in itself revealing: despite the fact that the film is not about the bombing of Gernika, the name was chosen as a way of sending the message that it was "the soul of the Basque people" that had been attacked by Spain in "a war of extermination" that would continue until Franco's death. Significantly, the soundtrack replaced "Gernikako Arbola," the song traditionally

⁷⁰⁰Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985), 141–44.

associated with Gernika, with “Eusko Gudariak,” a hymn associated with the radical wing of Basque nationalism, and which originated within the EAJ-PNV during the Civil War but was later appropriated by ETA and the radical nationalist left.⁷⁰¹ Despite its low production values, *Los hijos de Gernika* was screened in a number of European countries as well as in the Americas, and had a profound influence on the Basque diaspora. In addition, the film was clandestinely distributed within the Basque Country beginning in 1970.

9.5. The Basque Country and Cinema during Franco’s Regime

The projects just discussed were carried out in the diaspora. Within the Basque Country itself, °films with overtly nationalist content were forbidden by the government. Within the limits of government censorship, it was only possible to present folkloric and romantic depictions of the Basque Country, without the nationalist political overlay. This was the case in the feature film directed by Luis Marquina, *Amaya* (1952). This film was an adaptation of the previously mentioned nineteenth century novel, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, written by Navarro Villoslada. As noted previously, this work was susceptible of varying interpretations, and thus could be deployed in the service of Basque nationalism, by anti-Basque Navarrese and by Spanish traditionalists. Despite the fact that Marquina’s film was produced in 1952, at a time when Franco’s regime was at its most repressive, *Amaya* contains certain icons and legendary elements that were often associated with traditional Basque nationalism. The unusual mixture, evident in some of the film’s sequences, of Basque nationalism and the ideology of Franco’s dictatorship, has led some commentators to speculate that persons associated with the EAJ-PNV had a hand in the production of the work.⁷⁰² Such a hypothesis would offer one explanation of the robust depiction of Basque life and culture evident in the film. However, there has been no credible historical confirmation of what would have amounted to a brilliant act of subterfuge on the part of the EAJ-PNV.

⁷⁰¹Casquete, *En el nombre*, 112–21.

⁷⁰²Julio Pérez Perucha, *El cinema de Luis Marquina* (Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1983), 47.

Beginning in 1960, a small degree of moderation by Franco's regime allowed for an important increase in activity related to Basque language and culture. Such activity was generally referred to as "cultural resistance," meaning the politicization of every aspect of daily life. The cinema played a very important role in such activity. The first films that grew out of this cultural resistance were influenced by the ideas of the sculptor Jorge Oteiza, who sought to identify and depict a uniquely Basque artistic expression that supposedly went back to prehistoric times.⁷⁰³ These movies were documentaries directed by Fernando Larruquert and Néstor Basterretxea, especially their *Ama Lur* (Mother Earth, 1968), which was the first feature-length film produced in the Basque Country following the Civil War.

In one respect, *Ama Lur* is simply another documentary about Basque geography, customs, and folklore. Yet although a certain number of cultural clichés are prominently featured in the film (e.g., Basque pelota, traditional celebrations and dances), the urban and industrial side of the Basque Country is also represented. The film begins by presenting famous Basque historical figures who had no ties whatsoever to Basque nationalism, such as St. Ignatius of Loyola, the founder of the Jesuit Order, and writers Miguel de Unamuno and Pío Baroja. In addition, the depiction of ordinary Basques includes rural, urban, traditional, and modern images. This rural-traditional vs. urban-modern dichotomy is emphasized throughout the length of the film. Thus, along with depiction of life in the Middle Ages, traditional fishing, farm workers, woodworkers, pastoral life, and the old-fashioned iron foundries, one sees the mines of Bizkaia, the large modern industrial plants, and the Bilbao Stock Exchange. Along with celebrations of *carnaval*, the persistence of the mythical and enchanted past, the improvised verse of popular poets, funerary steles, dolmens, and prehistoric cave paintings, the modern sculptures of Eduardo Chillida and Jorge Oteiza are presented. And the film includes—how could it not, being a work that purports to show "the soul of the Basque people"—the tree of Gernika, showing images of the kings swearing to uphold the *fueros* as the film draws to a close.

Over and apart from its content and its attempt to create its own cinematic language, one rooted in Basque traditions, *Ama Lur* will forever be inextricably linked to the height of Basque cultural resistance against Franco's regime. Despite finally

⁷⁰³ Joseba Zulaika, ed., *Oteiza's Selected Writings: Jorge Oteiza (1908–2003)* (Reno: Center for Basque Studies, 2003).

being approved for release, the film had its problems with Franco's censors, who required a specific number of uses of the word "Spain" and mandated the removal of a number of shots of Picasso's *Guernica* and of numerous symbolic images, such as the snow-covered tree of Gernika, which appeared to epitomize the long winter of the Basque Country under Franco's dictatorship. However, and perhaps surprisingly, the censors allowed the representation of the Basque national idea that is evident throughout the film, and that is especially prominent in some sequences, such as the narration that declares the Basques "a sovereign people."

Ama Lur was subjected to a number of different criticisms within the Basque Country, and even today, there are debates about the ideology reflected in the film. For some viewers, the work presents an overly simplistic vision of Basque history, culture, and identity that is completely identified with the EAJ-PNV. José Luis Rebordinos, for example, contends that the film is nothing more than "a collection of tableaux that have been clumsily strung together and emptied of any real substance," which "will send a thrill down the spine of only the most atavistic nationalists." The philosopher Fernando Savater wrote that "judging by this documentary, being Basque is something more akin to botanical or geological classification than it is to political convention."⁷⁰⁴

Other sources indicate that the EAJ-PNV "reacted negatively to the film" at the time that it was released, perhaps because Oteiza's ideas, from which *Ama Lur* took its inspiration, did not reflect its own traditional views of the Basque Country.⁷⁰⁵ However, some leaders of the EAJ-PNV, such as Xabier Arzalluz, later recalled that the film "made chills run down your spine that gave you an indescribable delight. . . The reality of your people was encapsulated there for your eyes to see, and you were a part of it. And tears welled up in your eyes, making it difficult to see the film."⁷⁰⁶ A communiqué issued by ETA in 1970 included among the evidence of the repression of Basques under Franco's regime the fact that *Ama Lur* had been "revised, controlled, and mutilated until it was deprived as much as possible of any Basque content."⁷⁰⁷

⁷⁰⁴Gurutz Jáuregui et al., *Haritzaren negua: Ama Lur y el País Vasco de los años 60* (Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1993), 68, 220–24.

⁷⁰⁵Carlos Roldán, *El cine del País Vasco: De Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* (Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999), 168.

⁷⁰⁶Jáuregui, *Haritzaren negua*, 173.

⁷⁰⁷Ibid., 347. See also Susana Torrado, "'Ni tiranos ni esclavos': *Ama Lur* (1968–2008)," *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 54, no. 1 (2009): 117–45; Susana Torrado, "El impacto mediático de *Ama Lur* en la sociedad vasca de finales de los sesenta," in *Temperatura crítica: El cine español de los*

It is true that the directors of the film had not set out to establish the foundations of a new Basque cinema, but simply to make a movie. However the meaning of a film is not determined solely by the intention of its director, and can even change over the course of time. In fact, the impact of the film during a period when the Basque nationalist political opposition to Franco's regime was often replaced by "cultural resistance," is beyond question. It is no surprise that *Ama Lur* was widely viewed in the Basque Country, and that it served, along with other cultural activities, to galvanize Basque nationalism during the transition to democracy.

9.6. Basque Cinema: The Never-ending Debate

Although *Ama Lur* may be considered a preview of things to come, the relationship between cinema and Basque nationalism would change with the death of Franco and the transition to democracy in Spain, a process that, in the Basque Country, meant the recovery of an autonomy that had been suppressed during the Civil War. Freedom of expression, which was granted after a struggle beginning in 1975, finally allowed Basque nationalists, as well as the rest of the opposition to Franco, to express their ideology and identity through communications media, and to once again make films, as they had prior to the Civil War.

However, the fact that Basque nationalism was much more heterogenous in 1975 than it had been in 1936 meant that its cinematic expressions would also be a good deal more varied. This multipolarity resulted from the fact that the EAJ-PNV had lost its previous monopoly on Basque nationalist political expression in the face of the rise of a radical nationalist left that had ties to ETA. Although articles regarding the desiderata of a Basque national cinema had appeared in the EAJ-PNV press prior to the Civil War (such as the previously mentioned piece authored by Ariztimuño) during the transition, this question became the subject of a debate that had more to do with politics than with cinema, a debate in which opinions were divided along the party lines of the different elements of Basque nationalism. The fact was that any discussion of cinema in the Basque Country during the transition to democracy was never just a discussion about

60 y las rupturas de la modernidad, eds. Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín, and Agustín Rubio (Castellón: Universidad Jaime I, 2008), CD-ROM.

cinema. It was also discussion about politics, identity, language, violence, and even class struggle.

Although the controversy over the nature of Basque cinema had already begun shortly before Franco's death, the real catalyst for debate was the first workshop on Basque cinema, the stated purpose of which was to "construct a national cinema," primarily in the Basque language, which would "serve the common interest of the entire Basque people."⁷⁰⁸ The rhetoric here was not only national, but revolutionary as well. The reason for this had to do with the political situation of Basque politics following Franco's death, when the moderate Christian-democratic flavored nationalism of the EAJ-PNV seemed to be losing ground to different versions of a new radical left-wing nationalism.

In addition, these kinds of discussions cannot be considered in isolation from the larger international debate (which Franco's dictatorship had postponed for about ten years in Spain) regarding the possibility of constructing alternative national cinemas, as had occurred in Québec, Brittany, and Third World countries—national cinemas that had constructed post-colonial identities.⁷⁰⁹ The Basque debate can also not be isolated from the situation that other Spanish nationalities found themselves in following Franco's demise. These other nationalities had their own movements, and were attempting to construct their own national cinemas. As Manuel Trenzado points out, this "call for national cinemas was inextricably linked to the most radical elements of the left, which not only demanded independence from their respective nations, but also called for socialist revolution."⁷¹⁰ Thus, the National Cinematic Seminar held in Galicia in 1976, attended by film directors from different regions of Spain, issued a declaration to the effect that national cinemas were to be defined as those "that saw cinematic creations as an instrument of struggle on behalf of the exploited classes of the various

⁷⁰⁸Zunzunegui, *El cine*, 382–83.

⁷⁰⁹ Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (Valencia: Fernando Torres, 1977); Mette Hjort and Scott MacKenzie, eds., *Cinema and Nation* (London: Routledge, 2000); Alan Williams, ed., *Film and Nationalism* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002); G. Elisa Bussi and Patrick Leech, *Schermi della dispersione: Cinema, storia e identità nazionale* (Torino: Lindau, 2003); Ruby Cheung, ed., *Cinemas, Identities and Beyond* (Newcastle: Cambridge Scholars, 2009).

⁷¹⁰ Manuel Trenzado, "La construcción de la identidad nacional andaluza y la cultura de masas: El caso del cine andaluz," *Revista de Estudios Regionales* 58 (2000), 189.

nationalities of the Spanish state.”⁷¹¹ Within this kind of environment, it was no surprise that, within the Basque Country, the positions of the majority of those participating in this debate typically reflected the view of the radical nationalist left (i.e., of EE or HB) rather than that of the more moderate EAJ-PNV. However, as we will see in the following chapters, this “revolutionary cinema” did not completely reject the idea of a “Basque oasis,” which had from an early stage been a staple of the cinematic productions tied to traditional Basque nationalism.

Although it is impossible to provide here a comprehensive analysis of the interminable controversy surrounding the definition of a Basque national cinema, an examination of some opinions expressed in the transition years may be of use in understanding the interaction among cinema, politics, and national identity within the Basque Country at that time. Such an exploration will also help us see why the traditional vision of cinema of the moderate nationalists was being challenged. Those directors and film theorists with ties to HB logically had the most radical viewpoints. For example, Jesús María Zalakain declared in 1976 that Basque cinema should be an expression of the Basque personality, become an instrument of political struggle in the Basque Country, use the Basque language as much as possible, and distance itself from capitalist markets and instead be a truly Basque popular cinema.⁷¹² Along these same lines, the director Mirentxu Loyarte specifically called for a combative cinema, declaring, “There is a weak link in our ‘cultural resistance,’ and that is the cinema. We need to have this weapon at our disposal.”⁷¹³

The film director Antxon Eceiza, who also had ties to HB, declared that Basque national cinema should be used “in the struggle to recover our identity.” But Eceiza did not stop there; he advocated a cinema in the Basque language that “in the *violent* struggle in which we are now engaged to recover our culture,” would serve as a reflection of “a victory of the masses of a clearly revolutionary nature. . . a reclaiming of our history, and an important step in our march toward the full expression of our identity, and toward the Basque Country that we long for—one that is independent,

⁷¹¹Emilio C. García Fernández, *Historia del cine en Galicia, 1985–1984* (A Coruña: La Voz de Galicia, 1985), 349.

⁷¹²*Anaitasuna*, April 1, 1977, cited in Zunzunegui, *El cine*, 385.

⁷¹³*Punto y Hora de Euskal Herria*, April 20, 1977.

socialist, reunified, and Basque-speaking.”⁷¹⁴ These proclamations, which reflected the political context of the times in which they were made, went hand in hand with a decided preference for documentary films over fictional cinema, on the grounds that the former provided a more vivid portrayal of the contemporary Basque reality, and was therefore more useful in the struggle in which cinema ought to become engaged.

A far more moderate viewpoint was voiced by linguist and EAJ-PNV member Koldo Mitxelena (who, paradoxically, had the strongest command of the Basque language of all those involved in the debate). Mitxelena was not only opposed to a Basque revolutionary cinema but also withheld endorsing the demand that Basque films be made in the Basque language. Mitxelena explained that “we need to be careful in getting wrapped up exclusively in issues that are only of concern to us since things may end up playing out in such a way that we end up being trapped in our own little local bubble. If we really want to accomplish something, we need to have a broader vision, and to work on the plane of cultural universalism.”⁷¹⁵

This more culturally oriented perspective was not devoid of political implications. It was from this same standpoint that the critic José María Unsain identified the need for a Basque cinema that had “its own esthetic, and that integrated modernity with our artistic heritage (including paleolithic paintings, the sculptural school of Juan de Anchieta, street theatre, and oral literature).”⁷¹⁶ Finally, Paco Avizanda criticized in *Ere* (a magazine with ties to EE) the stress that many placed on the need for a documentary-oriented cinema that would reflect the Basque Country’s sociopolitical reality. In his view, the controversy arose for purely ideological reasons, with some of the disputants arrogating to themselves, in Nazi-like fashion, the role of “patriotic” censors and the grantors of national seals of approval for films considered politically correct. Avizanda instead proposed the establishment of a film industry in the Basque Country that functioned within the larger context of the Spanish state. This much more realistic position, which eschewed metaphysical definitions of a Basque national

⁷¹⁴*Festival*, September 14, 1978 (my emphasis). See also Antxon Eceiza, “Reflexiones para un debate sobre el cine vasco,” in *Euskal Herria: Realidad y proyecto*, ed. Joseba Intxausti (Donostia-San Sebastián: Caja Laboral Popular, 1985), 354–60; Carlos Roldán, “Antton Ezeiza en el debate cine-euskera,” *Fontes Linguae Vasconum* 74 (1997), 129–42.

⁷¹⁵Cited in Zunzunegui, *El cine*, 387.

⁷¹⁶Unsain, *Hacia un cine*, 7. This position continues to be defended by some authors like Juan Miguel Gutiérrez, *Sombras en la caverna: El tempo vasco en el cine* (Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1997). In truth, it is difficult to find a common nexus to all Basque artistic expression throughout history and then apply it to cinema.

cinema, was endorsed by other film directors, and was finally the view that won the day in terms of the films that actually ended up being produced.

The two parties to this dispute (allowing for slight disagreements and shades of opinion) were, on the one hand, those who wanted to make cinema an instrument of struggle and the raising of Basque national awareness (or national revolution) and, on the other hand, those who basically viewed cinema as an industry whose main emphasis should be on securing a market for its products in order to ensure its own survival, rather than on establishing national definitions or preconceived aesthetic theories. Once films actually started being produced in the Basque Country, many of those who had been engaged in this dispute gradually became aware that essentialist or merely argumentative positions were actually superfluous. Thus, the producer Ángel Amigo declared in 1984 that “what we need to do here is make movies and, for now, definitions are really beside the point.”⁷¹⁷ In fact, the majority of those who wrote about this matter ended up emphasizing the importance of a pragmatic definition of Basque cinema—if such a definition is possible—over the issue of what constituted its supposedly national character.⁷¹⁸

9.7. The *Ikuska*: An Attempt to Create a Basque National Cinema

Beyond this theoretical debate, it seems useful to devote some space to exploring the documentary series *Ikuska* (1979–1985), since this was a project that explicitly sought to lay the foundations for a Basque national cinematography. This series about the history of the Basque Country, which was produced in the Basque language, comprised twenty episodes plus a prologue, and can be viewed as the practical result of the concept of a Basque national cinema that was the object of theoretical discussion during the transition to democracy.

⁷¹⁷Ibid.

⁷¹⁸Zunzunegui, *El cine*, 378–97; José María Unsain, *Hacia un cine vasco* (Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1985); Roldán, *El cine*, 17–77; Kepa Sojo, “Acerca de la existencia de un cine vasco actual,” *Sancho el Sabio* 7 (1997), 131–40; Santos Zunzunegui, “En torno al concepto de cine vasco,” in *Los cineastas: Historia del cine en Euskal Herria, 1896–1998*, ed., Santiago de Pablo (Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998), 277–302; Susana Torrado, “La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía,” *Sancho el Sabio* 21 (2004), 183–210.

Ikuska was the subject of harsh criticism in some quarters, with some accusing the series of a biased and exclusively nationalist presentation of the Basque social reality. This charge was partly based on the fact that the head of the production company responsible for the series, Bertan Filmeak, was Antxon Eceiza, who had ties to HB, and who declared that the series represented an attempt to “lay the foundations of a national cinematography.” On the other hand, there were those who thought that a more conservative Basque nationalism tied to the EAJ-PNV constituted more appropriate material for such foundations. In reality, bias is indeed evident in some of the episodes of *Ikuska*, although the nature of the bias has more to do with the creation of a generic national sentiment than with propaganda in favor of a particular political party. In fact, apart from the fact that Eceiza and Bertan Filmeak provided a unifying framework for the series, each episode’s different director lent the series a certain diversity—at least within the general framework of a shared Basque nationalism.⁷¹⁹

Some of the individual episodes of *Ikuska* that deal with particular aspects of Basque nationalism will be analyzed in the chapters that follow. For now, I will focus on the final episode, which was dedicated to providing an exposition of the idea of a national cinema defended by the series. Eceiza served as the coordinator of the entire series and was the director of this particular episode. His influence is seen in the particular conceptualization of Basque cinema defended in the segment, which has an obvious affinity to the radical nationalist left. With images of a foggy Basque countryside, a narrator recalls the state of the Basque Country when the series began, in 1978: “The land was enshrouded in fog. Three years had passed since Franco’s death. Everywhere, people tried their hardest to dissipate the fog. Some people had been able to discern the horizon long before, while others said they were able to see it now.” These last two statements are intoned while two successive images are presented: first, a meeting of HB (the political party with ties to ETA-M—i.e., those who could “discern the horizon”), and then, of the EAJ-PNV and of the PSOE (i.e., those who only “said they could discern the horizon”).

For Eceiza, “the link between the past and the future” was the veteran Basque politician Telesforo Monzón, the former leader of the EAJ-PNV during the Second Republic who had, during his time in exile, gradually distanced himself from his party

⁷¹⁹Roldán, “Antton Ezeiza,” 132–34.

and displayed increasing sympathy for ETA until becoming one of the founders of HB in 1978. In the final episode of *Ikuska*, Monzón is shown declaring that ETA is the legitimate heir of the EAJ-PNV founder: “Who was Sabino Arana Goiri? He was a utopian. It is utopians who are responsible for world progress. It will be you utopians who will bring freedom to the Basque Country.” In order to make things absolutely clear, the narrator of the episode then says that Monzón “was referring to the *gudaris* of the past and of the present.” This was one of the favorite slogans of this leader, who constantly compared the struggle of *gudaris* (the Basque nationalist soldiers who fought during the Spanish Civil War on the Republican side) with ETA members. Such an analogy has always been rejected by the EAJ-PNV, which sees a big difference between the *gudaris* of 1936, who fought in a just war for the defense of their homeland, and members of ETA, who have murdered in its name.⁷²⁰

Eceiza believed that there was a different way of struggling for the freedom of Euskadi, other than that of ETA. For him, this alternative path consisted of the creation of a Basque national cinema. Therefore, he felt that the term *gudari* “also referred to those who, through their daily work, are responsible for the progress of the country, and to those who strive to recover our identity. It is among such people, and standing shoulder to shoulder with them, that those who have believed in Basque cinema are undertaking our labors. In this way, we can do our part to dissipate some small part of the fog.” According to this film, “the Basque Country is a nation, and consequently, Basque cinema needs to form a part of the national culture.” However, this idea of a Basque national cinema was not something neutral, since it reflected the views of a particular segment of the nationalist camp. According to *Ikuska*, even though there was now “a good deal less fog” than before, the problems and struggles of the Basque Country in 1984 were “similar” to those that had existed back in 1978, when the series began. Eceiza thus implicitly dismissed the democratic progress that had been made in the intervening years, as well as the approval of the autonomy statute and the formation of the Basque government in 1980. The final images of the documentary, which show a large HB demonstration at a burial of an ETA member, seem to be the visual representation of Monzón’s assertion that the nationalism of the past (i.e., the EAJ-PNV) should yield to the nationalism of the future (i.e., ETA and HB). As I indicated previously, not all of the episodes of *Ikuska* were so explicitly in favor of HB. However,

⁷²⁰Casquete, *En el nombre*, 179–217.

the fact that the notion of a Basque national cinema was closely associated with the radical nationalist left (divided at the time into various different factions) had a marked impact on Basque cinematography during the years of the democratic transition.

9.8. The Influence of Television and the Cinematographic Policy of the Basque Government

Prior to presenting the material in the main part of this book, which is dedicated to an examination of films on the history of Basque nationalism made during the past thirty years, it is necessary to provide a brief explanation of the influence of technological and legal factors on film production in the Basque Country. This is necessary because, just as it is essential to take into account the political and social context in which the films were produced, it is no less important to be mindful of the film production policy of the Basque government (led by the EAJ-PNV during the period 1980–2009) and of the existence of a Basque television network since 1982.

In reality, it was not only the political situation in the Basque Country that was different after Franco's death from what it had been in 1936. The structure of audiovisual production had also radically changed in the intervening years, making it difficult for a political party to directly produce a film in the way that the EAJ-PNV had produced *Euzkadi* in 1933. On the other hand, political parties and ideological groups now had other ways of influencing the collective consciousness. The development of television, while representing an important challenge for the film industry, opened up the possibility of an audiovisual market that was no longer focused exclusively on the production of films to be exhibited in movie theaters.⁷²¹ To this must be added the development of home video, followed by the boom in the production and distribution of DVDs and, most recently, the explosion onto the scene of the Internet and of video games, a development that exponentially increased the number of audiovisual monitors to which the population as a whole had access.

⁷²¹ René Bonel, "The Impact of Competition from Television," in *Cinema and Television: Fifty Years of Reflection in France*, eds. Jacques Kermabon and Kumar Shahani (New Delhi: Orient Longman, 1991), 145–89.

These most recent phenomena are only now beginning to exercise an influence on the subject matter of this book. By contrast, television already was having an important impact on the relationship between the cinema and Basque nationalism from the time of the transition. On December 31, 1982, two and a half years after the creation of the Basque government, the Basque public television network ETB was launched. Initially, it presented programming exclusively in the Basque language although, four years later, it added a second, Spanish-language channel. ETB, along with the channels in other autonomous regions, broke the television monopoly that Televisión Española (TVE) had enjoyed since 1956, since it was not until 1990 that private television networks launched operations in Spain.

The new Basque television network was not only of value for promoting the use of the Basque language; it was also an effective vehicle for fomenting Basque nationalism. Following the model of most of the public television networks in continental Europe, including TVE, ETB was from the beginning controlled by the Basque government. Given that the party that controlled this government from 1980 through 2009 was the EAJ-PNV, it is no surprise that complaints were voiced in non-nationalist quarters that the EAJ-PNV was using ETB to promote Basque nationalism, not only in its news programming but also in its documentaries and entertainment offerings.⁷²²

The level of political control exercised by the Basque government over ETB, both during the time that the EAJ-PNV was in power as well as during the present Socialist era, and its influence on documentaries as well as historical fiction programming, is a topic that merits comprehensive analysis. What can be concluded right now is that having more or less total control of public television opened up new possibilities for the EAJ-PNV as regards audiovisual production. It is no coincidence that, during the years of EAJ-PNV governments, ETB aired a large number of documentaries on the history of nationalism and of the Basque Country.⁷²³

To this it should be added that in Europe the vast majority of films are produced with the help of public subsidies, which in the case of Spain, are provided by both the

⁷²²Jon Juaristi, *El bucle melancólico: Historias de nacionalistas vascos* (Madrid: Espasa, 1997), 21. After the PSOE gained control of the Basque government in 2009, it in turn became the target of similar accusations (*El Correo*, December 12, 2010).

⁷²³Sira Hernández Corchete, *La historia contada en televisión: El documental televisivo de divulgación histórica en España* (Barcelona: Gedisa, 2008), 165–67.

central and autonomous government authorities. Both public and private television networks also contribute to film production, advancing funds in exchange for later broadcast rights.⁷²⁴ Thus, EAJ-PNV's control of ETB and of the Basque government (and, specifically, of the Department of Culture, which is responsible for film production) since 1980 allowed for the production of films that were subsidized and therefore, in some manner, controlled by that party. This was a completely new situation since, for the first time in its history, Basque nationalism found itself in the position of exercising control over its own audiovisual production and of therefore having complete freedom to reconstruct the cinematic record of its own history. Thus, from 1980 onward, and in comparison to the near absence of production in previous decades, the number of feature films produced in the Basque Country multiplied exponentially, although it continued to lag far behind the number of movies produced in either Madrid or Catalonia.

The question arises as to whether this film production, which Basque nationalism was able to institutionally control for the first time in its history, followed a pre-established pattern that reflected the priorities of the EAJ-PNV, the party that controlled the Department of Culture. It does not appear that this political group exploited the fact that it controlled the film production policy of the Basque Country by producing a large number of films that reflected its own ideology. On the one hand, the total amount of the subsidies provided, in comparison with the funds that the Department of Culture earmarked for ETB, has never been very high, and thus allowed the production of only a few films each year in the Basque Country. During the entire decade of the 1980s, for example, an average of only 3.5 feature films per year were produced in the Basque Country. This is a modest number indeed, although it represents a steep increase in comparison with the very low numbers of previous decades.⁷²⁵ Film production as such has a very small market, and any given film will appeal to only a segment of that small market (and, furthermore, has no guarantee of turning a profit). Public television, on the other hand, is by its very nature a venue that allows for the presentation of more diverse offerings, and also exercises a more direct influence on its viewers.

⁷²⁴ Since 2008, Spanish law has also required private television networks to invest 5 percent of their gross annual revenues in the production of Spanish films.

⁷²⁵ Casilda de Miguel, José Ángel Rebolledo, and Flora Marín, *Ilusión y realidad: La aventura del cine vasco en los años ochenta* (Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1999).

Another possibility that arises is that, even though the EAJ-PNV did not promote the production of films espousing its party line, it used proxies (e.g., film directors that did not have direct ties to the party, but who were willing to function as “hired guns” in order to get their hands on the subsidy monies) to produce films that defended their ideology. It is very difficult to determine whether or not this is true, since there is no solid documentary evidence that would enable us to get to the bottom of the matter and we are left with inferring the motives of the people involved. Any such inference would need to take into account the fundamental characteristics of the film production legislation of the Basque government between 1980 and the present time. It does seem plausible that the way that these regulations evolved may have influenced the subjects selected for proposed film projects, as well as the way that Basque nationalism was depicted at various times during these past thirty-one years.

According to the autonomy statute of 1979, the Basque government does exercise control of the promotion of Basque film production, although the subsidies that it grants are analogous to those provided by the Spanish Ministry of Culture and by various other European institutions. In 1982, the Basque government approved its first measures regulating the provision of assistance to film production initiatives, which provided aid in the form of outright grants to production companies based in the Basque Country. The beneficiaries of such funds promised in return to shoot exterior scenes in the Basque Country, to hire a designated percentage of Basque actors and technicians, and to deliver a copy of the film to the government with a dubbed Basque-language soundtrack. Given that this copy had been dubbed numerous times after the shooting of the film was completed, and that it was done only for the purpose of obtaining the subsidy, the regulations in effect gave a distorted impression of film production in the Basque language, since these dubbed-over versions in Basque were in fact not widely distributed.

The increase in the number of films produced in the Basque Country during the 1980s did not result in the development of an internal film production infrastructure. For this reason, the Basque government decided in 1990 to modify its system of film-production aid, ending the system of sinking fund subsidies and creating Euskal Media, a public business corporation that functioned as a division of the Department of Culture, that would be responsible for coproducing films, and that would make efforts to consolidate the production network so that production companies would not be solely

dependent on subsidies. But this system also did not work because, although it lent itself to a selection of more universal themes for the films that were produced, it also led to disputes between film directors and the government, and resulted in the approval of projects that ended up losing money.

In 1997, the Basque government decided to disband Euskal Media and to once again modify the system of aid to the film production industry. The new system stipulated that government subsidies were to be repaid when a film earned revenues from release in all formats that represented 80 percent of the total budgeted costs. But in 2003, the government reinstated the outright grants, along with a system that provided interest-free loans for the development of audiovisual projects. In general, these most recent changes have also not bolstered the Basque Country's audiovisual production, which continues to be highly fragmented and dependent on public assistance. Another tactic that has frequently been employed during the past decade has involved a higher degree of collaboration with ETB, which among other things has led to a resurgence of films made in Basque. Although, in contrast to Catalonia and Galicia, the Basque language continues to be a minority language in the Basque Country (spoken by about 30 percent of the population), its increasing use, along with ETB efforts to train Basque-speaking technicians and actors, has led to a presence of the Basque language in films that is more prominent and less artificial than it was during the 1980s.⁷²⁶

This brief review of the history of government support for the film industry in the Basque Country should help us understand the interest of this industry in subjects related to Basque history and nationalism during the 1980s, when the EAJ-PNV had entrenched itself in power within the newly created autonomous community and provided a system of outright grants. However, the fact that Basque cinema diversified its offerings during the 1990s was not solely due to the change in the subsidy system but was also the result of other factors, such as the evolution of Basque society, which was gradually abandoning the extreme politicization that had characterized it during the transition to democracy.

The fact that, during the first phase of film production regulations (1981–1990), the making of films was more highly dependent on the Basque government may well

⁷²⁶Carlos Roldán, "Euskera y cine: una relación conflictiva," *Fontes Linguae Vasconum* 71 (1996), 163–76; Joseba Macías, "Cine vasco: ¿Un debate cerrado?" *Zer* 15, no. 28 (2010), 31–48.

have been instrumental in the release of a higher number of films that focused specifically on Basque issues, which would naturally have been seen as having a higher likelihood of being approved by the ruling Nationalist party. Some film directors accused the Basque government (especially during the second half of the 1980s) of rejecting their projects for political reasons—specifically, because their films did not deal with Basque issues.⁷²⁷ Establishing the validity of such a charge would require an examination of the government archives pertaining to the subsidizing of films, which remain classified and unavailable to historians.

Nevertheless, some authors have advanced theories that point to EAJ-PNV bias in the granting of subsidies. For example, Jesús Angulo has written that “the nationalists now required a rather less subtle approach, and there was no shortage of directors who, giddy at the prospect of receiving the generous subsidies available from the Basque government, were happy to oblige. . . . The easiest way to receive the highly coveted government aid was to produce whatever kind of films were expected.”⁷²⁸ The film director Alfonso Ungría makes a similar allegation, contending that one of the characteristics of Basque cinema at that time was “its pronounced nationalist slant, which was encouraged by the party in power”⁷²⁹ (referring, of course, to the EAJ-PNV). However Ungría, who himself benefited from such a policy, does not clarify how and why this influence manifested itself within the Basque government, leading Roldán to conclude (as regards the films produced during those years) that “the moderate nationalists in power found themselves presented with a precious gift *that they had never asked for.*”⁷³⁰

In the absence of verifiable information, it is not possible to determine for now if the flurry of historical and sociopolitical films produced was the result of a deliberate strategy on the part of the Basque government, or instead a more or less conscious effort on the part of filmmakers anxious to receive funding to adapt to the priorities of the Nationalist party in power and/or the zeitgeist of the Basque Country in the 1980s. The Basque cinema of the 1980s was not limited to films on political and social issues. It also dealt with historical subjects that were largely abandoned in the 1990s. And yet,

⁷²⁷Roldán, *El cine*, 81–159.

⁷²⁸Jesús Angulo, “Las ondas cercadas: La historia en el cine vasco,” *Cuadernos de la Academia* 6 (1999), 113–14.

⁷²⁹*Cambio 16*, February 11, 1985.

⁷³⁰Roldán, *El cine*, 8 (emphasis mine).

if we accept the theories of Marc Ferro regarding the interaction between the past and present in cinema,⁷³¹ these films actually had more to do with contemporary Basque reality than with the past history that they ostensibly told. This was the case with *Albaniaren konkista/La conquista de Albania* (The Conquest of Albania, 1983), directed by the aforementioned Alfonso Ungría, which tells the story of an expedition undertaken by Navarrese troops in the fourteenth century to conquer distant Albania. This film was interpreted by some as a mythical glorification of the historical greatness of the Basque Country, and by others as a criticism of ETA-M, whose struggle seemed as absurd as that of the would-be Navarrese conquistadores of Albania (in comparison with the more politically oriented ETA-PM, an organization with which some of the promoters of this film had ties).⁷³²

Similar contemporary meanings can be ascribed to the plot of Pedro Olea's *Akelarre* (Witches' Sabbath, 1983), a story about witchcraft, the Inquisition, and a confrontation between peasants and nobles in the Pyrenees of Navarre during the sixteenth century. In the words of the critics Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, "The piece effectively offered an obvious model for the conflict between the central authorities and Basque tradition and culture."⁷³³ According to this interpretation, the film constitutes an allegory of the centralist repression of the Basque Country by the Spanish government over the course of centuries, a repression in which the Catholic Church is seen as having collaborated with for the purpose of eradicating primitive Basque religion because of its supposedly feminist character. In terms of contemporary politics, *Akelarre* reflects a sympathy with nationalist ideology, but its anticlericalism as well as its vision of a class struggle between nobles and commoners is more evocative of leftist nationalism than it is of the EAJ-PNV.

There were other films on historical subjects produced in the Basque Country at that time that seemed to make a special effort to not lend themselves to any possible interpretation in terms of the contemporary Basque sociopolitical situation. Even a subject as sensitive to Basque nationalist sentiments as Carlism (a political movement that some considered a kind of forerunner of Basque nationalism) was dealt with in the

⁷³¹ Marc Ferro, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988), 161–63.

⁷³² See Roldán, *El cine*, 204.

⁷³³ Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 1998), 188. See also Jaime Martí-Olivella, *Basque Cinema: An Introduction* (Reno: Center for Basque Studies, 2003), 7–19.

Basque cinema of the 1980s without resorting to allegories of the contemporary situation. Leaving aside the fact that it could well be contended that the very selection of Carlism as a subject was itself noteworthy, one example of a balanced approach can be seen in *Karlistadaren kronika/Crónica de la Guerra Carlista* (Chronicle of the Carlist War, 1988), directed by José María Tuduri. This film mixes elements of fiction and documentary, and represents the viewpoints of both the Liberals and Basque Carlists of the nineteenth century.

Nevertheless, the possibility of deciphering a film on any historical subject in a way that ascribes it contemporary meaning is always there, irrespective of the intentions of filmmakers. In the words of Andrew Higson in reference to British costume dramas, “There is a considerable debate about how such films should be interpreted, both in academic circles and in the mainstream press.”⁷³⁴ The very fact that anachronous comparisons are made, and that esthetic and political elements are adduced in the interpretation of historical films, is itself revealing, since it demonstrates the ubiquitous power of present reality, which exercises an effect over and apart from the expressed intentions of filmmakers. For example, in reference to Carlos Saura’s *El Dorado* (1988), the conservative Spanish daily *ABC*, notorious for its opposition to Basque nationalism, compared the madness of the sixteenth century Basque adventurer Lope de Aguirre in South America, which is the subject of the film, with the madness of contemporary Basque nationalism. In spite of the fact that neither Saura nor the film itself bore any direct relation to the Basque Country, the reviewer in this paper wrote, in reference to Aguirre’s exhortation of his soldiers to declare their independence from the king, that “it was the Basques who proclaimed their independence under the guise of exploration and the seeking of a refuge on the shores of the Amazon.”⁷³⁵ Although the power of a conflicted present makes itself felt more or less consciously in the minds of those who see a film dealing with the distant past, it is important to evaluate the conclusions of such viewers with a critical eye, and not to assume that they are the product of any political control of the film’s production.

⁷³⁴ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 2.

⁷³⁵ *ABC*, April 21, 1988. See Julio Montero, “Iberoamérica como imagen cinematográfica en España: Su evolución,” in *El cine cambia la historia*, eds. Julio Montero and Araceli Rodríguez (Madrid: Rialp, 2005), 100.

Finally, it should be remembered that both the officials in the Department of Culture during the 1980s, when outright grants were bestowed, as well as those later in charge of Euskal Media and, even later, those who created the system in effect during the first decade of the present century, were all members of the EAJ-PNV. In this connection, it is worth noting that the PSOE did not modify the system that was in effect after it assumed power in 2009. In general, and in spite of the fact that, during the 1980s, there may well have been a more or less explicit connection between Basque cinema and the ideas of the EAJ-PNV or Basque nationalism in general, all evidence points to the conclusion that the party did not exploit its long period of Basque government control in order to promote the production of films that were congenial to its own political interests (in the way that, for example, it did with ETB). In fact, as we will begin to see in the chapters that follow, from the transition until the present day, there are few films on the story of Basque nationalism that, on the basis of their origin, production, or explicit content, can be explicitly linked to the EAJ-PNV. There are in fact more films that reflect the views of other nationalist parties, such as EE and HB.

9.9. A particular example

It is difficult to separate the particular vision that cinema has transmitted of Basque nationalism from the influence of the different versions of nationalism on audiovisual production discussed in the previous chapter. Taking into account both the historical and cinematic context provided thus far, the remaining chapters of this book will provide a history of Basque nationalism as seen through the prism of the cinema. In other words, we will be exploring how films (mainly those released during the past thirty years) have depicted the Basque nationalist movement on the screen, a movement whose history I have summarized.

In this overview of 115 years of Basque nationalist history as portrayed on film, the disproportion in the prominence of the EAJ-PNV and ETA is particularly noteworthy. In spite of the fact that the EAJ-PNV was for many decades the primary and at times the only protagonist of this history, films have paid much more attention to ETA than they have to the EAJ-PNV. It is obvious that this discrepancy has to do with what constitutes compelling elements of a film for a viewer. In this regard, it is beyond

question that the terrorist activities of ETA make for much more compelling viewing than the kinds of mundane and quotidian political activities that have characterized the EAJ-PNV throughout its history. This of course does not mean that there have not been films that have depicted various aspects of the EAJ-PNV's history, especially the life of its founder, the Civil War, its time in exile, and its role in the opposition to Franco's dictatorship.

The high degree of interest in the controversial founder of the EAJ-PNV, Sabino Arana, on the part of both historians and political scientists is reflected in the following audiovisual output: a feature film, a DVD documentary, and a television miniseries. Spanish political groups opposed to the EAJ-PNV, whether from the right or the left of the political spectrum, have tended to see Arana as a kind of monster who epitomizes the evils of nationalism. For many in his party, on the other hand, he has been more than merely the EAJ-PNV founder but rather a revered master and the object of an almost religious veneration. More than one hundred years following his death, the EAJ-PNV has not symbolically distanced itself from its founder, although the party has disowned the most radical aspects of his ideology, such as its racism and its religious traditionalism.⁷³⁶

For this reason, it is no surprise that the first cinematic enterprise linked, at least initially, to the EAJ-PNV during the transition was a feature film on the life of its founder. *Sabino Arana* (1980), directed by Pedro de la Sota (who co-wrote the screenplay with José Julián Baquedano), is a fictional depiction of Arana's life, although it contains some documentary sequences. The direct role of the EAJ-PNV in the making of this film is indicative of the desire of some elements of the party to replicate what had been attempted back in 1933 with the film *Euzkadi* in controlling production of the film, even though the model had proven such a dismal failure. The failure of that earlier project, along with changes that had taken place in film production, assured that this kind of direct involvement would be the last project of its kind in the foreseeable future.

This project was conceived at a time when Basque nationalism was very much in fashion, but when it also did not seem entirely appropriate to focus attention on the

⁷³⁶ José Luis de la Granja, "El culto a Sabino Arana: La doble resurrección y el origen histórico del Aberri Eguna en la II República," *Historia y Política* 15 (2006), 76–88.

life of Arana, whose ideology contained certain anti-modern elements that the now modernized EAJ-PNV preferred to disregard. The director of the film was a member of the de la Sota family. Although some of this family's members, such as the businessman and shipbuilder Alejandro de la Sota y Llano, represented the liberal and moderate wing of Basque nationalism, others, such as Manuel de la Sota y Aburto, had embraced the radical wing of the party that demanded independence, and whose members felt themselves to be the true heirs of Arana's vision. It appeared that Pedro de la Sota wanted to preserve this vision by making a biographical film of Sabino Arana during the period of democratic transition in Spain.

The EAJ-PNV initially supported the project, announcing the making of *Sabino Arana* in its official party organ, *Euzkadi*, and encouraging its members and sympathizers to participate in the making of the film on a voluntary basis.⁷³⁷ However, the majority of the EAJ-PNV leaders disagreed with some of the decisions made during the preproduction phase. At that same time, the EAJ-PNV was experiencing an organizational crisis that pitted radicals under the leadership of Antón Ormaza (who were known as *sabinianos* and whose stronghold was in Bizkaia, where they controlled the Bizkai Buru Batzar, or Regional Council of the party) against the "parliamentarians" (a moderate faction that constituted the majority in the other Basque territories). In the end, the EAJ-PNV, which had initially sponsored the project, was unhappy with the film that was made, since it represented, in the party's view, a step backward in its emphasis on the most conservative and discredited aspects of Arana's ideology. In fact, *Sabino Arana* was just another of the many bones of contention that had arisen between the two factions of the EAJ-PNV, and which culminated in the expulsion of the *sabinianos* in 1980.⁷³⁸ This was a conflict that in some ways resembled previous disputes within the EAJ-PNV, especially the already mentioned division in 1921 that led to the schism between the *Comunión Nacionalista Vasca* and the *Aberrianos*. Ever since the pre-Civil War period, both of the clashing tendencies within the EAJ-PNV had been producing different interpretations of the life of Arana and of the history of nationalism. Thus, the dispute over the film was just one more episode in an ongoing

⁷³⁷ The producers were working on a tight budget, with no access to government subsidies because the Basque government did not yet exist.

⁷³⁸ Paradoxically, some of expelled *sabinianos* ended up joining *Eusko Alkartasuna*, the social-democratic party created in 1986. De Pablo, Mees, and Rodríguez Ranz, *El péndulo*, II, 338–40.

conflict between EAJ-PNV moderates and radicals in the battle over the memory of its founder.⁷³⁹

At the beginning of 1979, de la Sota and Baquedano had contacted Bizkai Buru Batzar asking for the party's approval of their film and requesting economic support for their project. In May of that same year, the Bizkai Buru Batzar, which was led by the head of the *sabiniano* faction, Antón Ormaza, indicated that it approved of the screenplay and that it might be able to provide economic support for the production of the film. In October, Ormaza decided to "accept the offer of . . . José Julián Baquedano Sarrionandía to make a film on the life of Sabino Arana, at the express request of Bizkai Buru Batzar."⁷⁴⁰ However, according to the filmmakers, when they later asked the EAJ-PNV to actually provide the promised economic assistance, the treasurer of the party said that no money was available. In reality, *Sabino Arana* was a cinematic version (and a rudimentary one at that) of the most radically uncompromising wing of the party (i.e., the faction represented by Ormaza and the Bizkai Buru Batzar, the sponsor of the film), in the face of the reservations of the more pragmatic wing of the party, which formed the majority of the National Council of the EAJ-PNV. It is significant that when, in May 1979, the National Council learned of the Bizkai Buru Batzar's intention to promote the film, it informed that body "that [the promotion of the film] should be understood as part of the activities of the Fundación Sabin Etxea, and that the promoters should reach an agreement with S. Zubiri."⁷⁴¹ Sabin Zubiri was one of the most prominent representatives of EAJ-PNV's pragmatic sector (i.e., the "parliamentarians"), and this communication thus represented an attempt on the part of the National Council to regain control of the film failed.

One of the disputes between the two factions had to do with the variety of the Basque language to be utilized, both within the EAJ-PNV and in the new Autonomous Community of the Basque Country. The Basque language has a number of different regional dialects, and in some cases the differences among them are quite marked. It was only in 1968 that a standard version of the language was established (*euskera*

⁷³⁹ José Luis de la Granja, "El nacionalismo vasco: De la literatura histórica a la historiografía," *Historia Contemporánea* 7 (1992), 211–16.

⁷⁴⁰ Archivo del Nacionalismo, BBB minutes, October 19, 1979. It is hard to understand why only the scriptwriter Baquedano is mentioned in this official document of the Bizkai Buru Batzar, since de la Sota was the director of the film. See also *Euzkadi*, November 1, 1979.

⁷⁴¹ Sabin Etxea was a cultural body that was affiliated with the EAJ-PNV, and that was just coming into being at this time. Archivo del Nacionalismo, EBB minutes, May 2, 1979.

batua), a move which initially faced strong opposition, especially in Bizkaia, because it was considered an artificial creation. During the transition, this question led to conflict within the EAJ-PNV. While the majority of the leaders defended the standardized language, the *sabinianos* preferred to maintain the traditional Bizkaiera dialect used in Bizkaia. Within the context of this dispute, which involved profound ideological differences as well as power struggles among the different sectors and provinces of the EAJ-PNV, the decision of de la Sota to use the Bizkaiera dialect in the movie was considered an act of partisanship. Setting aside the historical fact that Sabino Arana in fact spoke the Bizkaiera dialect of Basque, the standardized *batua* had been designated the official version of the Basque language during the transition period, and was the only version used in communications media and in teaching institutions. In other words, purely from the standpoint of assuring the widest possible distribution of the film within the Basque Country, the decision to use the Bizkaiera dialect in the film was a strategic error. Doing this not only roused the ire of the EAJ-PNV leaders who advocated the use of *batua*. It also resulted in making the dialogue of the film all but incomprehensible to Basques outside of Bizkaia, and to many other viewers who at that time were learning to speak Basque.

By the time *Sabino Arana* was ready to be released, in 1980, Ormaza and the *sabinianos* had been expelled from the EAJ-PNV and the “parliamentarians” were firmly in control of the party, including the Bizkai Buru Batzar. It was therefore logical that they would reject the traditional and *sabiniano* viewpoint reflected in the film. In sum, the party authorities, who had initially supported the making of the film, distanced themselves from it once it was released, and did not support its distribution. Despite the widespread general interest in Arana, the film was a complete failure, and attracted a mere 4,094 viewers in commercial movie theaters.⁷⁴² For purposes of comparison, it is useful to recall that the EAJ-PNV had obtained 206,000 votes in recent elections in the province of Bizkaia alone.⁷⁴³

As if the problems stemming from internal Basque politics didn't in themselves pose enough of a hindrance to the possible commercial success of the film, the low production values certainly didn't help matters. The main problems in this regard were a

⁷⁴² All data relating to the numbers of moviegoers that is cited in this book are from the official website of the Spanish Ministry of Culture, www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html (last accessed April 15, 2011).

⁷⁴³ De Pablo, Mees, and Rodríguez Ranz, *El péndulo*, II, 334 and 368.

deficient screenplay, inadequate scenery, and poor acting by a completely amateur cast. Another element that did not seem to work very well was the mixture of fiction with archival photos and material from *Eusko Ikusgayak* (ethnographic documentaries that were in fact filmed two decades following Arana's death) and from contemporary documentary footage produced expressly for the film. The movie in general seemed to have been filled out with such material in order to extend it to feature length. Finally, while the use of the Bizkaiera dialect of Basque was a strategic error (an error that can only fully be appreciated in the context of Basque linguistic claims following Franco's death), the fact that every single character in the film is represented as speaking Basque lends the work a certain surreal quality, particularly in certain scenes, since it misrepresents the linguistic situation in the Basque Country at the end of the nineteenth century, as well as the social and political consequences of that situation. Thus, we see representatives of the political oligarchy of Bizkaia who were in fact Monarchists, anti-nationalists, and completely Spanish in speech and manners, speaking in Basque. Perhaps most shocking of all, there is the scene in which a group of Hispanicist demonstrators break into one of the first EAJ-PNV centers in Bilbao in which the rioters are represented shouting—in Basque—"Gora Espainia!" (Long live Spain!).

In the film, Arana is portrayed as a messiah who has been sent to save the Basque people, who are in danger of extinction as a result of Spanish oppression. Taking into account the fact that the various sectors of Basque nationalism, from the most moderate to the most radical, have constantly debated the nature of Arana's legacy, what is seen in the film represents the view of the most radical nationalists. Arana is portrayed as a traditionalist advocate of independence who lives in an idealized world free of industrialization and social tensions. It is no coincidence that the veteran *aberriano* leader Lezo Urreztieta, the most distinguished survivor of that branch of Basque nationalism prior to the Civil War, receives special recognition in the closing credits of the film. The work thus simply passes over in silence some of the most ambivalent aspects of Arana's life, especially those that reflect his political moderation. In this regard, among the important episodes that are absent from the film include his conduct when he is elected member of the *diputación* of Bizkaia in 1898; his pragmatic moderation (i.e., the Hispanicist evolution) in 1902; and his relationship with the moderate advocates of the restoration of the *fueros*, led by Ramón de la Sota y Llano

(the director's great-grandfather who, in spite of his historical importance, is not mentioned once in the film).

Other controversial aspects of Arana's life, such as his racism (reflected in the fact that he insisted that his fiancée present proof that she was of 100-percent Basque blood before he agreed to marry her) are also ignored. Arana's militant Catholicism is also considerably softened to the point that it bears no relation to the historical figure's actual views. This was certainly done because Arana's brand of Catholicism didn't exactly jibe with the late-twentieth-century zeitgeist. Thus, the film does not faithfully reflect his strong religious convictions, mixed with a traditionalist mentality and a clericalism that was fairly widespread in the nineteenth century, but that was alien to the spirit of the post-Vatican II Catholic Church. Finally, in portraying a seamless continuity between nineteenth-century Carlism and Basque nationalism, the film seems to suggest that it was the reaction to defeat in the last Carlist War that directly led to Arana's nationalist awakening. Other factors that were critically important in the rise of Basque nationalism are completely ignored, including industrialization, the economic and social context of the times, the existence prior to Arana of a Basque identity that was totally compatible with Spanish identity, the importance of the *fueros*, and the relationship between early nationalism and liberal *fuerismo* or with Socialism.⁷⁴⁴

The final message of the film seems to be that Arana's ideas need to be preserved in the contemporary Basque Country, and it is in service to this noble cause that the founder of EAJ-PNV has been mythologized. The fact that the face of the actor portraying Arana is never shown (only his hands or back views are shown) helps convert Arana into a mythical figure, as if he were a demigod whom no human outright dare attempt to portray in a film.⁷⁴⁵ It is true that the film's director and screenplay writer made a point of saying *afterward* that they did not try to make a strictly biographical film or a work of history, and for this reason they did not include the political or social context of Arana's life. Instead, their intent was to present a cinematic interpretation "of a poetic nature" of the Basque nationalism founder for an audience of filmgoers who were already familiar with him. In fact, the film is difficult to understand for those who do not already know something about Arana, which means that the film

⁷⁴⁴ Corcuera, *The Origins*, chapter 2, "Industrialization and Foralism, 1876–1890."

⁷⁴⁵ It is important to remember in this connection that some of Arana's disciples referred to him as "the Master," and one of them even compared him directly to Jesus Christ. de la Granja, "El culto," 66–82.

had absolutely no chance of appealing to a much wider audience. In the end, those relatively few people who saw the movie did not like either the fundamental message of *Sabino Arana*, or the way it was presented. While the communications media with close ties to the EAJ-PNV simply ignored it, non-nationalist opinion characterized the film as “a poorly disguised nationalist tract” and a “celluloid monstrosity.”⁷⁴⁶

A very different approach is evident in Javier Santamaría’s documentary *Sabino Arana: Dios, patria, fueros y rey. ¿Un dios o un loco?* (*Sabino Arana: God, Country, Fueros, and King. God or Madman?*, 2004), which is based on interviews about Arana’s legacy with various well-known personalities. This work represents a kind of kaleidoscopic view of Arana from a present-day perspective, since it is more concerned with eliciting current opinions of the founder of the EAJ-PNV than it is with analyzing his life in any depth. In fact, many of those interviewed in the documentary were active in politics at the time of filming, and presented highly diverse ideologies. Among the interviewees are: Juan José Ibarretxe, the sitting lehendakari at that time; EAJ-PNV party leaders Josu Jon Imaz, Xabier Arzalluz, and Iñaki Anasagasti; EA founder Carlos Garaikoetxea; Jon Idígoras and Joseba Álvarez of HB; Antonio Basagoiti, Iñaki Oyarzábal, and María San Gil of PP; Nicolás Redondo and Isabel Celaá of PSOE; Enriqueta Benito, leader of Unidad Alavesa, a small party advocating Alavese rather than Basque identity; and Catalan nationalists Jordi Pujol and Josep-Lluís Carod Rovira.

In addition, this film includes the participation of cultural figures, some radically anti-nationalist (e.g., Gotzone Mora, Iñaki Ezkerra, or Father Jaime Larrinaga), and others nationalist (e.g., the writers Elías Amezaga, Julen Rentería, and Arantzatzu Amezaga). Other interviewees include former ETA members (Xabier Zumalde and José Antonio Torre) and veteran nationalists (e.g. Txomin Saratxaga, one of the leaders of the EAJ-PNV *sabiniano* faction during the transition, who had lost the fight against the modernizing faction in the dispute that in part involved the previously discussed film *Sabino Arana*).

Of particular interest is the participation of María Carmen Aizpurua, the grandniece of Nicolasa Atxika-Allende, Arana’s wife. Yet it is surprising that there are only three historians among the interviewees: Joseba Agirreazkuenaga, professor of the University of the Basque Country and an expert in nineteenth-century Basque history;

⁷⁴⁶ Zunzunegui, *El cine*, 231.

Mariano Monge, author of the book, *Sabino Arana, historia imposible*⁷⁴⁷; and Luis de Guezala, who works in the archives of the Fundación Sabino Arana (an organization affiliated with the EAJ-PNV). Also making an appearance is the French Basque nationalist and writer Jean-Claude Larronde, who wrote his doctoral thesis on Arana, which was published in 1977.⁷⁴⁸ However, the most eminent specialists on Arana, such as Javier Corcuera and José Luis de la Granja, were not interviewed for this documentary.

The selection of participants reflects the primary interest of the director, who did not attempt to present any kind of historical analysis but rather an unabashedly present-day retrospective. While de La Sota and Baquedano had sought to present a kind of cinematic essay, Santamaría simply provided a forum for a diverse array of commentators, nearly none of whom was an expert on Sabino Arana. This diversity of opinion lies at the root of the documentary's subtitle: was Arana "a god" or "a madman"? Each viewer is left to draw his or her own conclusion. The fact that Santamaría is not Basque himself (he is from the Spanish region of Valencia) provided the advantage of a viewpoint that had not been subject to previous "contamination." In fact, according to the EAJ-PNV senator Iñaki Anasagasti, several months prior to beginning shooting the documentary, Santamaría explained what he wanted to do and the nationalist leader put him "in touch with the two main exponents of Sabino Arana's ideology: La Fundación Sabino Arana and Txomin Saratxaga, who kindly offered to present the views of Basque nationalism, and with Iñaki Ezkerra, who offered a Spanish point of view."⁷⁴⁹ In presenting a variegated offering of opinion, Santamaría extends a kind of benevolent and accepting embrace to all of the viewpoints presented: "There is some truth to what each person has to offer, and neither I nor anyone else has the right to judge."⁷⁵⁰

There were very few public screenings of this film. After a pre-screening at the Guggenheim Museum during the Documentary and Short Film Festival of Bilbao, Santamaría tried to have it shown at the more prestigious Donostia-San Sebastián Film

⁷⁴⁷ Mariano Monge, *Sabino Arana: Historia imposible* (Simat de la Valldigna: La Xara, 2004).

⁷⁴⁸ Jean-Claude Larronde, *El Nacionalismo vasco: Su origen e ideología en la obra de Sabino Arana Goiri* (Donostia-San Sebastián: Txertoa, 1977).

⁷⁴⁹ Iñaki Anasagasti blog, http://ianasagasti.blogspot.com/2005/09/un_buen_festiva.html, accessed April 12, 2011.

⁷⁵⁰ Javier Santamaría, *Sabino Arana: Dios, patria, fueros, rey ¿Un dios o un loco?* (Bilbao: Kirikiño, 2004), back cover.

Festival, which rejected it on the grounds that it had already been screened. Iñaki Anasagasti accused the Donostia-San Sebastián Festival of rejecting the film on ideological grounds, declaring that, while during Franco's regime, the memory of Arana "was persecuted; today it is subject to the manipulation of some, and to the silencing and dismissal of others." The EAJ-PNV leader further contended that the Donostia-San Sebastián Festival was "more Spanish than Basque."⁷⁵¹ Santamaría's documentary, which was filmed in digital video, finally did have a run of one week in December 2005 at a Bilbao movie theater and was also shown at at least one other theater in Gipuzkoa. However, it was never commercially released on DVD. Be that as it may, the fact that it gave rise to the aforementioned dispute regarding whether the Donostia-San Sebastián Film Festival had a more Basque or Spanish character is a faithful reflection of how the memory of a figure as controversial as Arana continues to constitute a kind of symbolic battleground in the Basque Country today, a fact reflected in the diversity of opinion voiced in the documentary itself.

Finally, mention must be made of the television miniseries *Sabin*, which had already been shot and was in post-production at the time of this writing. This program, which constitutes a biography of Sabino Arana, was directed by Patxi Barco and produced by Ángel Amigo; the screenplay was written by Carlos Zabala. The miniseries is scheduled to air in 2012. According to the production company overseeing the project, the purpose of *Sabin* is to describe "a time and a generation of the history of the Basque Country that is as critically important as it is unknown, and which forever changed the political life of both the Basque Country and Spain." In contrast to Pedro de la Sota's feature film, this miniseries "delves into the depths of the thinking of the creator of Basque nationalism," a man characterized as "one of the most influential figures of the history of the Basque Country."⁷⁵²

It is somewhat ironic that *Sabin* was produced just at the time that the Socialist Party, with Patxi López as lehendakari, succeeded in ending nearly thirty years of EAJ-PNV domination of the Basque government and control of the Basque television network, ETB. During the time that the EAJ-PNV controlled Basque public television, it never attempted to air a program on the life of its founder. As noted earlier, such

⁷⁵¹ Iñaki Anasagasti blog, http://ianasagasti.blogs.com/mi_blog/2005/09/un_buen_festiva.html, accessed April 12, 2011.

⁷⁵² *Deia*, January 30, 2011; EITB (Basque public television) website, www.eitb.com/cultura/cine/detalle/605917/la-vida-sabino-arana-pelicula (accessed April 1, 2011).

restraint may be seen as motivated by not wanting to be perceived as turning ETB into its own private fiefdom. It is likely that a mere announcement that a high-profile program on the life of Arana were to be aired during EAJ-PNV's hold on power would have led to a firestorm of criticism. Another reason for not having undertaken such a project may have been EAJ-PNV's wish to avoid controversy over the polarizing figure of Arana, and its preference to in fact minimize his importance in the modernized party. It is also possible that, because of the changed political situation, *Sabin* was seen by the majority of viewers and critics as representing a Socialist—and therefore *critical*—view of the EAJ-PNV founder. As far as was known at the time of this writing, the teleplay of the miniseries faithfully adheres to the historical record of what is known of Arana's life, including some of its more controversial aspects, such as his insistence on his fiancée's racial purity and his turn toward moderation in the Hispanicist evolution. As was to be expected, the announcement of the filming of the series has already stirred controversy that has been reflected in Internet blogs and forums: Some Basque nationalists have accused the Socialists of seeking to create and promote their own version of the EAJ-PNV founder. From the right of the Spanish political spectrum, on the other hand, ETB has been lambasted for investing public funds in the filming of series on the life of a person considered unworthy of being portrayed in such a costly and high-profile television production.⁷⁵³

The expansion of the EAJ-PNV after Arana's death in 1903, during the reign of Alfonso XIII and, subsequently, the Second Spanish Republic, has rarely been portrayed in film. The rare representations of these periods have been characterized by either bias or by a failure to explore the importance of that time within a specifically Basque context. This can be seen, for example, in the feature film *Visionarios* (Visionaires, 2001), directed by Manuel Gutiérrez Aragón, one of the few movies portraying life in the Basque Country during the Second Republic (1931–1936). Among the various signal events of Basque history during this time, *Visionarios* focuses on one in particular that seems positively grotesque: the supposed appearances of the Virgin Mary in the Gipuzkoan village of Ezkio (Ezquioga) beginning in the summer of 1931. The film thus deals with the larger context of the Second Republic in the Basque Country only in a highly tangential manner.

⁷⁵³ See, for example, “La ETB se gasta 720.000 € en una serie sobre el racista Sabino Arana,” El Debate 21 website, www.eldebate21.com/2011/01 (Accessed June 1, 2012).

In theory, Gutiérrez's film can be said to have stuck rather closely to the historical record: At the end of June 1931, two children claimed that they had seen the Virgin Mary in an open field near Ezkio. After this initial report, the number of persons making the same claim multiplied exponentially. Eventually, thousands of persons journeyed to the site (up to eighty thousand according to some sources). There was talk in some quarters of a clerical conspiracy to overthrow the Republic because the supposed appearances of the Virgin occurred at a time of great tension as a result of the application of measures ensuring the separation of Church and State by the provisional Republican government. Some devout Catholics, on the other hand, spoke of divine punishment visited upon Spain for turning away from God. The persecution of those claiming to have seen the Virgin by Republican authorities and the eventual decision by the bishopric of Vitoria-Gasteiz to disavow the authenticity of the visions brought the episode to an abrupt end, although some claimants were later the subject of harassment by Franco's regime (on account of supposed collusion with Basque nationalism) following the fall of Gipuzkoa to rebel armies in 1936.

A number of the historical details in this film are handled with a high degree of realism: the resistance of rural Basque Country authorities to comply with the provisions of the Republic, which ordered that religious images be removed from schools; the methods used to determine whether or not the visionaries were deliberate fraudsters; and the figure of the Jesuit priest José Antonio Laburu who, after filming some of the supposed appearances, compared the claimants to mental patients. The film's beginning sequence, in which a religious procession makes its way through a tourist area near the Concha Beach in Donostia-San Sebastián also constitutes a perfect visual depiction of the clash between the two ways of life at the beginning of the Second Republic, as well as the mix of political and religious elements that characterized the Spanish and (especially) the Basque clericalism of the era.

However, the undeniable strength of these elements is vitiated by a rambling plot featuring characters lacking in credibility that, altogether, results in a film that steadily loses momentum with each passing minute. Certain anachronisms mar an otherwise careful effort to recreate the ambience of the era, and the director seems to have not clearly understood that the events depicted actually occurred in 1931, since the beginning of the film indicates a setting during the second summer of the Republic (1932). Perhaps more strangely still, according to a number of interviews and

summaries appearing in periodicals at the time, the events of the film are set at the end of the Republic. This historical imprecision seems a deliberate attempt to confuse viewers and to make them believe that the events portrayed were part of a historical process “to pave the way for the Fascist revolt that was already being plotted.” Perhaps the importance of such problems should not be unduly exaggerated, given that “true invention” (to use Robert Rosenstone’s term⁷⁵⁴) is, in the end, completely necessary in historical films. However, it should be pointed out that changes were introduced in *Visionarios* that modified the historical record so profoundly that it transformed the work into a “false invention.” For example, the civil governor who decided to send some of those claiming to have seen the Virgin to an insane asylum was in reality Republican (and not an official of Franco’s regime, as depicted in the movie). A key to the ultimate resolution of the matter was the decision of the bishopric, following an investigation, to deny that any supernatural events had occurred, and to prevent both lay and clerical believers from visiting Ezkio. None of this is portrayed in the film, leaving an unknowing viewer with the impression that the supposed appearances of the Virgin were part of a Church conspiracy (transformed into a Fascist conspiracy in the film) to provoke a civil war against the secular Republic.

Reflecting this theory of a conspiracy, some left-wing elements at the time of the events dubbed the Ezkio apparition the “Virgin of the statute” (in reference to the autonomy bill approved in the Navarre town of Estella, and which was supported by the Carlist right and the EAJ-PNV), even going so far as making the facetious assertion that the Virgin appeared “carrying the statute of Estella.” The right-wing press, on the other hand, used the events as an opportunity to fan the flames of discord between Catholicism and the nascent Republic. The truth of the matter, however, is that neither nationalism nor the specifically Basque political context of the times are portrayed at any point during the film, which does not succeed in recreating the climate of political and religious tension that characterized the Basque Country in the summer of 1931. In addition, as William A. Christian, the scholar most familiar with the events portrayed in

⁷⁵⁴ Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 72.

the movie, has written, “Any analysis that reads the last two centuries of Marian visions as a clerical plot to thwart social progress is impoverished.”⁷⁵⁵

In the final analysis, the director’s intention in making *Visionarios* was never really clear. In statements he made prior to the film’s release, Gutiérrez explained that he wanted to show that “the mix of religion and politics is always explosive” and that fanaticism “ends up destroying the fanatics themselves.” Yet, in spite of such good intentions, it is impossible for a typical viewer of the film to arrive at such a conclusion upon seeing the film. It seems that, rather than referring to the political and religious fanaticism of Spain in the 1930s, the film bears more direct reference to the danger of radical Islamic terrorism, which in the fall of 2001, just prior to the film’s release, had shown its bloodiest face in the 9-11 attacks in New York. *Visionarios* can also be seen, in its “criticism of fanaticism,” as a foreshadowing of Gutiérrez’s next film, *Todos estamos invitados* (We Are All Invited, 2008), which reflects a critical view of ETA terrorism.

A similar case can be seen in the American feature film, *Talk of Angels* (1995), directed by Nick Hamm. Despite its distinguished cast, which includes Vincent Pérez, Frances McDormand, Polly Walker, and a then-unknown Penélope Cruz, this film was a complete failure and had problems in securing distributors. It was therefore only released in the United Kingdom in 1998 and in Spain in 1999 (under the title, *Pasiones rotas*). What is interesting for the purposes of the present study is that *Talk of Angels* is an adaptation of the novel *Mary Lavelle* (1936), by the Irish writer Kate O’Brien (1897–1974), which tells the story of an Irish governess who goes to Bilbao in 1922 to work for a rich Basque family. However the film transposes the setting to 1936 Oviedo (the capital of Asturias, another region in the north of Spain) and thus avoids conveying the specific identity of, in O’Brien’s expression, “the good Basque Country.”

In contrast to O’Brien, who supported the Republican side in the Spanish Civil War, the majority of the Irish sided with Franco’s forces, and there were even Irish volunteers who fought alongside the rebel soldiers. However, the sentiments of the Irish toward the Basque Country in 1936 were different, given the traditional sympathy of Basque nationalism (especially its radical wing that advocated independence) with the

⁷⁵⁵ William A. Christian, *Visionaries: The Spanish Republic and the Reign of Christ* (Berkeley: University of California Press, 1996), 7.

Irish patriots, on the basis of a shared nationalism and Catholic faith. These facts required a much more complex depiction of events, which the film entirely avoided by displacing the setting from the Basque Country to Asturias. This change allowed the presentation of a society with a neat black-and-white division (i.e., revolutionaries and Fascists) that lacked shades of grey, and that obviated the need to deal with the EAJ-PNV, which was situated at the center of the Basque political spectrum in 1936. In the words of Aintzane Legarreta, “The sexual and gender politics of the novel are, in fact, interwoven with the parallel movements of nationalism and socialism, which were growing in the Basque Country in the first decades of the twentieth century.” In addition, the central character of the novel “has had some involvement with the Irish Republican Army,” a fact that makes a political approach to *Mary Lavelle* even more interesting, in relation to Basque nationalism.⁷⁵⁶

In fact, the film *Talk of Angels* focuses on the romantic aspect of the novel (which had been banned from publication in the Free Irish State in 1936, and the Spanish translation of which was later also banned by Franco’s censors). Thus, an opportunity was lost to address social and political questions—not only those related to the Basque Country but also those within the whole of Spain during the first third of the twentieth century. What is left is a film that leads the typical viewer to conclude that the political situation of Spain in 1936 was that of rule by a reactionary government when, in reality, the Popular Front was in power at that time. In addition, a number of *Talk of Angels*’s scenes reflect common stereotypes of Spain held by many foreigners. This represents another significant change from the novel, since O’Brien herself (whom *Mary Lavelle* represents) “became fascinated by a place [Bilbao] that bore many similarities with her own hometown, Limerick.”⁷⁵⁷ Lorna Reynolds makes the same point, explaining that O’Brien “fell in love immediately with the Spain she found, not the tourist Spain of red geraniums, clicking castanets and blazing sun, but northern, Basque Spain, of hardworking men and women, with a climate rather like that of Ireland, much given to rain and mud, where the ‘strange sky gleamed with a familiar tenderness.’”⁷⁵⁸ All of this, along with an interesting sociopolitical analysis that the

⁷⁵⁶ Aintzane Legarreta, “Politics and Feminism: The Basque Contexts of Kate O’Brien’s *Mary Lavelle*,” *Irish University Review* 39, no. 1 (Spring–Summer 2009), 65–75.

⁷⁵⁷ Marisol Morales, “Banned in Spain? Truths, Lies and Censorship in Kate O’Brien’s Novels,” *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 32, no. 1 (June 2010): 58.

⁷⁵⁸ Lorna Reynolds, *Kate O’Brien: A Literary Portrait* (Gerrards Cross: Barnes & Noble, 1987), 97.

novel had to offer was nowhere to be found in the film version, as a result of the decision not to set *Talk of Angels* in the Basque Country.

In contrast to the history of Basque nationalism prior to 1936, which was seldom portrayed in films, the Civil War in the Basque Country, including key events such as the bombing of Gernika, has drawn the interest of many filmmakers. Such a high degree of interest is understandable, given that the Civil War is the most important historical event in Spain in the twentieth century. However, films that have depicted the war in the Basque Country have generally displayed a certain degree of mythologizing that has fused the traditional image of a Basque oasis (present in movies promoted by nationalists) with that of a people under assault from external forces. This kind of viewpoint bears little relationship with the reality of the two opposing sides of the Spanish Civil War. The mythologized vision was first seen in the previously mentioned propaganda documentaries, such as Nemesio Sobrevila's *Guernika* (1937), produced by the Basque government during the war. After the war, there continued to be filmmaker interest in the Civil War in the Basque Country, as witnessed by the previously discussed *Los hijos de Gernika* (1968). In the years following Franco's death, this interest dramatically increased, and a large number of films—both documentaries and feature films—often depicted both the war and the early stages of Franco's regime.

In the documentaries on the Civil War in the Basque Country, the most common subject has been the bombing of Gernika, a symbol of the conflict in the region in 1936 and an event that is almost always depicted as an attack on the Basque people. For this reason, nearly all of the films about Gernika deal with both nationalism and the Basque problem. The bombing of Gernika was one of the most common subjects of Basque films produced during the transition. It is, for example, the subject of two short films by Iñaki Núñez: *Estado de excepción* (Military Rule, 1977) (which I will examine in the later discussion of ETA, since it provides a view of Gernika in relation to that organization) and *Sueño y mentira de Franco* (Dreams and Lies of Franco, 1982), a montage documentary on the aerial bombardment, and on the Picasso painting that immortalized the event. In Catalonia, two shorts were made on the same theme: *Sols... pare, fill i terra* (Alone, Father, Son, Earth, 1975), directed by Josep Maria Planas, and *Gernika en flames* (Gernika in Flames, 1979), directed by Francesc Ribera. These films were made as an act of solidarity with the Basque Country on the part of Catalonia, its

“brother nation,” which had witnessed the destruction of Gernika, “the symbol of Basque freedoms,” by aerial bombardment.

As was to be expected, given the central importance of Gernika in the Basque nationalist imagination, one of the episodes of the documentary series *Ikuska* specifically deals with the memory of the April 26, 1937, bombing. Directed by Pedro Olea and released in 1979, the “Gernika” episode includes the testimony of seven surviving eyewitnesses of the bombing. Each of these persons relates (in the very places where the events had taken place forty-two years earlier) their memories of the bombing. Their recounting of the events is interspersed with photographs of Gernika before and after its destruction, along with a number of documentary images of the German Condor Legion that carried out the attack. The main value of this documentary is that it constitutes an oral history of those who directly experienced the event, and their descriptions of the impact of the bombing, which in some cases changed their lives forever.

In general, “Gernika,” even though it condemns the destruction of the town at the end of a dictatorship that had for decades denied that the bombing had taken place, does not betray any hint of demagoguery about Gernika specifically or the Civil War in the Basque Country generally. Instead, it simply presents the various eyewitness accounts that form part of the collective memory of Gernika. It is only in the episode’s final sequence, where we see a group of survivors of the bombing gathered around the tree of Gernika, that superimposed text on the screen reflects an explicitly nationalist message: “As we honor [the survivors], we express the hope that the Basque people will prevail against the bombardments of the past, the present, and the future.” Given that this episode was aired in 1979, it could be interpreted as a call to continue the struggle—not against Franco, but against Spain (which could logically be presumed to be the source of “the present bombardments” of the Basque people). Although there is no way of knowing whether the text refers exclusively to political struggle—that is, of democratic nationalists—or if it allows the possibility of armed struggle as well, there is nothing in the film itself that supports the latter notion. This represents a different approach from that of *Estado de excepción*, which sees ETA as a defensive response to Franco’s attack on Gernika.

The straightforward testimonial approach of “Gernika,” which makes no attempt to draw conclusions of either a political or metaphysical nature from the bombing, stands in stark contrast to the presentation of Enrique Atxa’s feature-length documentary *Gernika filmea* (Gernika: The Film, 1987), which was released on the fiftieth anniversary of the event. Atxa’s film is not only a far inferior movie, but it also presents a biased and exclusively nationalist interpretation of Basque history. *Gernika filmea* is a montage documentary that mixes archival images of the Spanish Civil War and World War II with photos, engravings, eyewitness testimony, and documentary images of Gernika and its residents in 1987. The tree of Gernika, the “heart of the Basque people,” is presented in the film as the symbol of an independent Basque Country that has existed since the dawn of recorded history: “Before history, before writing, before the *fueros* and before the laws—there was the tree.” After a “golden age” of Basque independence, the situation changed in the nineteenth century, “when both Spanish absolutist monarchies and liberal constitutions increased the centralization of government.”

According to *Gernika filmea*, “we Basques were orphans who dreamed of the restoration of the rights we had lost. But there was one man who had dreams that were more precious than those of others. Sabino [Arana] woke us from our dreams and shook off our slumber with his call on behalf of the Basque nation.” This providential and mythologized view of Arana, which is similar to the view projected by de la Sota in his earlier film on the founder of the EAJ-PNV, is followed by a biased presentation of the Civil War that includes no mention of the fact that there were also Basques who fought on the side of Franco. The vision of a peaceful, simple, and hardworking Basque people victimized by a war that had nothing to do with them brings back memories of Sobrevila’s *Guernika*. However, while the rural idealism of the earlier documentary could perhaps be indulged as an understandable exaggeration in 1937, it was egregiously out of place some fifty years later. *Gernika filmea* also contains statements regarding the bombing to the effect that its purpose was to “annihilate the Basque presence.” However, the most recent research recognizes that “it is not clear whether he [Wolfram von Richthofen, the commander of the Condor Legion] knew of the tree and its significance before coordinating the bombing.”⁷⁵⁹ Even more dubious are

⁷⁵⁹ Dacia Viejo-Rose, *Reconstructing Spain: Cultural Heritage and Memory after Civil War* (Brighton: Sussex Academic Press, 2011), 114.

extrapolations offered by a number of *bertsolaris* (extempore Basque popular poets) to the situation in the Basque Country in the 1980s, when the film was shot. One of these poets declares, “This same kind of people is still the enemy of the Basques today. Franco died, but Gernika continues to be sold out by others.” Another avers, “We’re not going to let it happen to us. We stand ready to defend ourselves.” Atxa thus seems to suggest a certain analogy between the bombing and the supposed oppression of the Basque nation by Spain in 1987, therefore failing to see the difference between Franco’s dictatorship and a democratic government that, though far from perfect, had granted autonomy to the Basque Country.

Gernika, the Spirit of the Tree (1987), directed by the British filmmaker Laurence Boulting, is a docudrama that runs sixty minutes. This film, which was subsidized by the Basque government’s Department of Culture, was also released as part of the commemoration of the fiftieth anniversary of the bombing. Mixing documentary and (not particularly well-conceived) fictional images of the bombardment, the movie collects memories of the event from three women, and offers commentary regarding Gernika and the Basque Country from three distinguished representatives of Basque culture: the sculptor Eduardo Chillida and the writers Bernardo Atxaga and Martín de Ugalde. Of these three men, it is Atxaga who voices the most aseptic viewpoint regarding the bombing as an iconic event in Basque history, with statements like “Gernika really doesn’t mean a whole lot to me” and “the bombing of Gernika is as remote an event as any other bombing.” Such declarations, which deprive the bombing of any transcendent historic meaning, stand in sharp contrast to the importance that Atxaga ascribed to the event many years later in shaping Basque collective memory.⁷⁶⁰ Apart from the kind of normal changes of heart that a person might have over the course of time, it is possible that Atxaga was later influenced by the recent emergence in Spain of the movement for historical memory, which I will return to shortly.

In addition to being one of the interviewees in the film, Martín de Ugalde (a well-known nationalist writer and member of EAJ-PNV and then EA) was the coauthor of the teleplay. His involvement can be detected in the content of the film, which offers a nationalist interpretation of the tragedy of April 26, 1937, and of the history of the

⁷⁶⁰ Bernardo Atxaga, *Markak: Gernika 1937* (Pamplona: Pamiela, 2007).

Basque Country in general. This can most clearly be seen in statements regarding the purpose of the attack, which according to *Gernika, the Spirit of the Tree* was a “rape of the Basque soul,” and Franco’s revenge against the Basque people—symbolized in the oak of Gernika, whose spirit give the film its title—for having sided with the Republicans. In addition, the film explains that the *fueros* were a code of national independence common to all of the Basque territories, and abolished by force as a result of the supposed Spanish “conquest” of the nineteenth century. According to the film, the Basque *fueros* of the ancien régime were democratic and egalitarian, with “laws based on human rights” at a time when “Europe suffered under the yoke of feudalism and despotism.” In reference to the Civil War, it is stated that “the Basques once again proclaimed their independence.” In this way, the statute of 1936 is identified with the “independence” of the Basque Country. Thus, “with Franco’s victory, we Basques lost our independence,” although “Europe’s last remaining tribe still survives.” This essentialist concept of nation is reinforced by images that evoke the traditional ruralism of the EAJ-PNV, as well as by the fact that the narrator constantly speaks in the first-person plural, despite the film’s director being a British citizen.

In theory, the fact that *Gernika, the Spirit of the Tree* was an international coproduction, and that its director was a British citizen, might have been expected to result in a more objective historical vision. The head of the production company Eresoinka, Mikel Arregi, explained the film’s coproduction and selected foreign director as stemming from the desire to “convey our history to other countries.”⁷⁶¹ According to Arregi, “the history of the bombing is widely known in the Basque Country. Beyond our borders, however, people think that it is a painting by Picasso. This is why we want the documentary to be a window to the larger world—something that will help them learn about the Basque people as a whole.” All told, the involvement in this project of Eresoinka and Ugalde, both of which have ties to the EAJ-PNV, results in a biased interpretation of the history of the Basque Country, one that is based more on Basque nationalist historical literature than on scientific historiography.

However, while other films about the Basque Country tend toward a leftist nationalist viewpoint (as we will soon see), *Gernika, the Spirit of the Tree* reflects a conservative stance that is close to that of the EAJ-PNV, despite the fact that Ugalde

⁷⁶¹ *El Correo*, October 21, 1987; *Deia*, October 21, 1987.

had joined EA when it was created in 1986. For example, the film's visual depiction of the Basque Country confirms the narrator's assertion that the attack on Gernika also constituted an attack on "the family, faith, and traditional Christian virtues that had always been inextricably linked with the Basque people." In this regard, the film, in which there is hardly any reference to violence, is anti-ETA, although it tends to explain the existence of that organization almost exclusively as a reaction to Spanish repression of the Basque Country, as reflected in images of police brutally breaking up a demonstration. Atxaga, Chillida, and Ugalde are known for having condemned ETA terrorism, and this is evident, despite the fact that Ugalde's words at the end of the film introduce a certain ambiguity. Although he recognizes that terrorism leads nowhere, he concludes, "If we are not allowed to be ourselves by democratic means, then I am certain that someone will accomplish this by other means."

A work that is similar to that of Boulting is the short film made in the United States (but with Basque involvement in the production) titled *The Real Gernika/Gernika Lives*. Availing itself of new technologies, this film has been released in several different versions between 1989 and 2003. Its director, Begoña Plaza, is of Basque origin, was born in Colombia, and currently resides in the United States. Plaza's distinctive background points to the fact that, in a globalized world, the collective national identity has been forged by the younger generation of the Basque-American diaspora by means of cinema and, more recently, new technologies.⁷⁶² In this documentary short, the present and the past come together in a heartfelt but ultimately failed attempt to describe the importance of the bombing of Gernika and of Basque traditions, songs, dances, and sports in the construction of Basque collective identity. The romantic vision of the film, which brings back memories of the documentaries promoted by the EAJ-PNV prior to 1936, reflects a certain nationalist slant. However, the brand of nationalism represented is closer to that of HB than of the EAJ-PNV, as seen in its representation of an HB demonstration and in the fact that the only political representative who speaks in the film is HB leader Jon Idígoras.

A very different approach to the bombing is evident in Iñaki Elizalde's short film *Gernika* (1993), which employs Picasso's painting and the destruction of the town

⁷⁶² Andoni Alonso and Pedro J. Oiarzabal, "The Immigrants World's Digital Harbors: An Introduction," in *Diasporas in the New Media Age: Identity, Politics, and Community*, eds. Andoni Alonso and Pedro J. Oiarzabal (Reno: University of Nevada Press, 2010).

as a general symbol of war and as a denunciation of violence and intolerance, without dealing directly with either the specific circumstances of the bombing or the Basque issue in general. The framework of Elizalde's film is an elderly man and his grandson viewing Picasso's painting, followed by images of violence in the contemporary world. When grandfather and grandson leave the room where Picasso's painting hangs, there is a bombing that sets the painting on fire, while sounds of screaming, running, and crying are heard in the background. The short is thus an original and neatly constructed thesis film that denounces the continual violence in the world, which is so pervasive that the symbol of peace itself (i.e., Picasso's *Guernica*) is attacked and destroyed. Thus the bombing has become inseparable from Picasso's classic work, and functions as a universal symbol of peace.⁷⁶³

Except for Elizalde's short, all of the previously mentioned documentaries on Gernika were made between 1975 and 1989. This is a reflection of the prominence of the Civil War in the historical memory of the Basque Country specifically and in Spain generally, and contradicts the contention of some writers that there was a kind of historical amnesia within the country during the transition.⁷⁶⁴ In recent years, on the other hand, technological developments and changes in the habits of consumer preferences vis-à-vis audiovisual productions have resulted in a decrease in the number of documentaries produced for theatrical release, while increasing the number of those made for television and for distribution in video formats (first on VHS and then on DVD). Thus, the new flowering of historical memory in Spain during the first decade of the twentieth century has resulted in the appearance of a large number of audiovisual productions of this kind that, in addition to dealing with the bombing of Gernika, have also reflected an increasing interest in other key themes of the Civil War in the Basque Country, such as the scope of the repression inflicted by Franco's regime.⁷⁶⁵

⁷⁶³ Mees, "Guernica/Gernika," 529–57; Gijs van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon* (New York: Bloomsbury, 2005).

⁷⁶⁴ Antonio Santamaría, "Amnesia histórica y memoria democrática," *El Viejo Topo* 200/201 (2004): 27–33.

⁷⁶⁵ Among the many documentaries made for television or DVD on the bombing are the following: *Guernica* (Alemania, ARD, 1977); *Guernica: The Making of a Myth* (BBC/Open University, 1980), by Anthony Aldgate; *Guernica: Tres horas que conmovieron al mundo* (TVE, 1987); and *La huella humana: El bombardeo de Gernika/Giza aztarna: Gernikako bombardaketa* (Gernika Gogoratzuz, 1998), by Fermín Ayo and Michael Kasper. In addition, episodes of the following large-scale documentaries have been dedicated to Gernika: *España en guerra* (TVE, 1986), *La Guerra Civil en Euskadi* (EITB/Baleuko, 1996), and *Todavía ayer* (ETB, 1991–1992).

Although limitations of space preclude a comprehensive analysis of the entire output of these documentaries, one of the recent audiovisual productions worthy of specific mention is *Gernika: El bombardeo/Gernika: Bonbardaketa* (The Bombing of Gernika, 2007), a television documentary made to commemorate the seventieth anniversary of the destruction of the Basque town, and directed by Alberto Rojo. The running time of this program is fifty-six minutes, and it was a coproduction involving the Basque company Idem; T&G Films of Germany; the television networks RBB, WDR, and ETB; and the History Channel Iberia. *Gernika: El bombardeo* is a conventionally structured history documentary with high production values, both for its inclusion of original color footage of the ruins of Gernika that had until then never been used in any montage film, for its use of computer-generated recreations, and for the participation of both eyewitnesses and experts on the bombing. But the real distinguishing quality of this work is that it constitutes a successful audiovisual and historiographical synthesis of the events that took place. In dealing with a subject that has for decades given rise to numerous political and historical controversies, and that even today is the subject of heated debate in nonacademic media, with the importance of the bombing either inflated or diminished according to each disputant's own political agenda, it is a nice surprise to discover that *Gernika: El bombardeo* took pains to be as neutral as possible, an objectivity reflected in the documentary's commentary and visual content. Although complete objectivity is impossible, for both the historian and the documentary filmmaker, the latter has the additional burden of abiding by a number of specific rules in the construction of a historical account, including what the German historian Reinhart Koselleck called "the veto exercised by the sources."⁷⁶⁶ And this is precisely what *Gernika: El bombardeo* succeeds in doing, not only by limiting itself to an exposition of what is known about the horrific air attack and its consequences without in the least minimizing its cruelty (as the so-called *neofranquista* historians have done) but also by not exaggerating it and putting it at center stage of a mythical history of a Basque people that has been victimized by Spain from time immemorial.

In this regard, it is interesting to note how the power of the symbol of Gernika has resulted in its being used in audiovisual productions that have little or nothing to do with the 1937 bombing. One example of this is the series of five documentaries that the

⁷⁶⁶ For a discussion on objectivity and subjectivity in documentaries, see Jane Chapman, *Issues in Contemporary Documentary* (Cambridge: Polity Press, 2009), 49–71.

Regional Center of TVE in the Basque Country produced on the fiftieth anniversary of the bombing, *Queda en pie el árbol* (The Tree Is Still Standing, 1987). In using this title, the coordinator of the series, Alberto López Echevarrieta, and the scriptwriter, Fernando García de Cortázar (a historian who does not support Basque nationalism), wanted to represent the war in the Basque Country through the tree of Gernika, which was still standing after the bombing, unscathed by the attack. This is just one example of how Gernika serves as a symbol par excellence for all of the Basque Country's political and social sectors, regardless of their particular ideologies, albeit a symbol subject to highly varied interpretations.

The name of Gernika has also been associated with the thousands of children whom the Basque government ordered evacuated in the spring of 1937 in order to spare them further exposure to the horrors of war, especially bombings. The primary destinations of the child exiles were France, the United Kingdom, Belgium, and the Soviet Union. In some cases, the children returned to the Basque Country shortly afterward, following the fall of Bilbao to Franco's forces on June 19, 1937, in order to be reunited with their parents. In other cases, they remained in the countries that had taken them in for a long time—in some instances, for the rest of their lives (as was the case with some of the Basque children evacuated to the Soviet Union). This child exodus was one of the most terrible consequences of the Civil War in the Basque Country, and because of its emotional resonance (and therefore, its cinematic appeal), it was the subject of newsreel accounts as well as documentaries, such as *Elai Alai*, produced during the war by the first Basque government. Many other wars in modern times have also produced child refugees, and photojournalists have captured compelling images of suffering children, something that has an inherent capacity to elicit human compassion.⁷⁶⁷

Although the vast majority of these “children of war” were not from Gernika, they soon became identified with the “generation of Gernika,” given that the destruction of that town is what triggered the decision of the Basque government to evacuate

⁷⁶⁷ One such example is the Jewish children evacuated from Germany, Austria, and Czechoslovakia to the United Kingdom in 1938 and 1939, which received prominent attention in the newsreels of the time and which was the subject of later documentaries. The impressive British film *Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport* (2000), directed by Mark Jonathan Harris, won an Oscar for Best Documentary Feature. For Basque viewers, this movie's depiction of the exile of Jewish children evokes that of Basque children in the same historical era.

them.⁷⁶⁸ Another important event in this regard was the publication in Franco's Spain of *El otro árbol de Guernica* (The Other Tree of Guernica, 1967), an autobiographical novel by the Bilbao writer Luis de Castresana, and its film adaptation by Pedro Lazaga in 1969. This is a highly significant film because, as was to be expected, it is sympathetic to Franco's forces and yet, at the same time, much less ideologically driven than the anti-Basque nationalist propaganda documentaries on the Civil War. The film instead reflects the kind of moderate viewpoint that would have been unthinkable during the early years of Franco's regime. In fact, the film initially appears to take a neutral position since, in the face of the impossibility of providing a coherent explanation of the exile of the children, its subject, it opts for total geographical and political decontextualization. While the Civil War in general is present only as background, the specific circumstances of the Basque Country during the military conflict are completely absent. Yet this absence does not reflect a strategy of avoidance of historical complexity—as we previously saw in *Talk of Angels*, but instead arises as a consequence of the political context in which the film was made. In spite of the film's title, and of the appearance of images of the Gernika ruins in its opening sequences, the bombing itself is never mentioned. Instead, there is only a reference to the tree in the historic Basque town. *El otro árbol de Guernica* nevertheless stands as evidence of a certain evolution during the 1960s of Franco's regime, which had progressed from the nearly Fascist dictatorship that it had been during the 1940s. This change is reflected in the sympathetic treatment of the exile of Basque children and in its general message of a need to heal the wounds of the Civil War, a view shared by the majority of the opposition to Franco's regime during that time.

In more recent audiovisual productions, this identification of the children of war with the symbol of the bombed town is reflected in *The Guernica Children* (2005), a television documentary on the exile of Basque children during the Civil War, directed by Steve Bowles and coproduced by Idem, ETB, and Discovery Channel. Later, in April 2008, the private Spanish television network La Sexta aired a self-produced documentary on the Basque child exiles of Great Britain that was titled *Los niños de Guernica tienen memoria* (The Children of Guernica Remember). These documentaries feature the testimonies of the child exiles themselves, who were all elderly men and

⁷⁶⁸ Dorothy Legarreta, *The Guernica Generation: Basque Refugee Children of the Spanish Civil War* (Reno: University of Nevada Press, 1984).

women at the time of filming. The documentary thus has the merit of contributing to the recovery of their particular memories of the Civil War, with Gernika itself cast in the symbolic role of an icon of the suffering caused by war.

Jaime Camino's feature film, *Los niños de Rusia* (The Children of Russia, 2001), produced by Tibidabo Films, had a similar purpose. The subject of this documentary is the children's exile in the Soviet Union during the Civil War, a large proportion of which came from the Basque Country. As in the previously discussed documentaries, *Los niños de Rusia* functions as a valuable repository of oral history that gives voice to those who, during Franco's regime, had been unable to talk about what had happened to them. Neither the Catalan director nor the interviewees themselves have anything to do with Basque nationalism, since the majority of Basque children who were evacuated to the Soviet Union came from Communist or Socialist families. However, the film's first sequence is one more piece of evidence that the symbolic trinity—of the “children of Gernika,” the bombing of the town, and Picasso's painting that has been consistently promoted by Basque nationalists—seems now to enjoy universal acceptance. *Los niños de Rusia* begins with several different shots of Picasso's *Guernica*, accompanied by the testimony of Araceli Sánchez, a Basque woman who as a child had been evacuated to Russia in 1937:

When the war began, my entire family went off to fight in defense of the Republic, because the first target of the Fascist attack was the Basque Country. Of course, this is what had to be liquidated first and foremost, right? That's why they bombed Gernika, which was the biggest and most despicable massacre of all, on a Sunday when the ladies of the town had gone out to the market—when women and their children were out on the streets. Sunday was always a festive day because people went out to buy things. And they were all blown to pieces—hundreds and hundreds of children and women and everything else . . . Well, you can see it in the painting *Guernica* . . .

This of course is an emotional testimony and was chosen by Camino—not by accident—to open the film. It demonstrates how the memory of the bombing has been constructed, and how this memory is now inseparable from Picasso's painting and from the nationalist view of the raid as an attack on the Basque people. It seems to be irrelevant that this woman likely knew nothing of Picasso's work until years after the bombing and that, for many years, the painting was seen in a dim light by the EAJ-PNV

(which saw it as lacking a Basque context, given that it contained no specific reference to Gernika) and by Communists (who criticized its lack of Socialist realism).⁷⁶⁹ Over and apart from the undeniable brutality of the bombing, this testimony not only contains a number of very important errors of historical fact (especially given that it is only about one minute long). In addition, its only *source* is Picasso's famous work ("Well, you can see it in the painting *Guernica* . . ."). Given the fact that Araceli Sánchez was not in Gernika on the day of the bombing, she creates a second-hand account of the event decades later, after she becomes aware of the universal significance of the painting—an account that reflects nearly all of the central elements of the nationalist view of the air attack—despite the fact that *Guernica* has no direct reference to either the Basque Country or to the bombing. The facts of the matter are that the attack was on a Monday, not a Sunday; that the country market had previously been suspended by the mayor of Gernika; that, according to available records, there was not a disproportionate number of women and children among the dead; that the military rebels did not attack Gernika first (what had "to be liquidated first and foremost" in terms of Franco's war priorities was Madrid); and that the bombing did not take place in the early stages of the attack on the Basque Country but rather seven months after it began. Seventy years following the Spanish Civil War, Sánchez has reconstructed her testimony on the basis of what she has seen and heard during the intervening period, and says what she is expected to say, including an endorsement of the Basque nationalist vision, which over time had become widely embraced, but which certainly was not the view held by the children evacuated to Russia in 1937. Taking into account examples like this, after years of ubiquitous historical memory in Spain, it is only fitting that prestigious historians such as Juan Pablo Fusi or Santos Juliá, have sounded an alarm regarding the dangers of substituting memory—or, rather, individuals' memories and narratives—for actual history.

Filmmaker interest in the bombing of Gernika has also been reflected within the genre of feature films. Two motion pictures have, at least in theory, taken the event as their primary subject. The first of these is *L'arbre de Guernica* (*The Tree of Guernica*, 1975), a French-Italian coproduction directed by Fernando Arrabal, a Spanish specialist in surrealist, absurd, and dreamlike theatrical works, who uses his film as a vehicle to denounce Franco's dictatorship, which at the time of filming was in its final hour. However, in spite of the film's title, it has almost nothing to do with the Basque

⁷⁶⁹ Mees, "Guernica/Gernika," 542–43.

Country, but instead deals with the Civil War in Spain from a marked revanchist standpoint (characteristic of certain elements of the left during the 1970s). This leads Arrabal to traffic in certain grotesque stereotypes, generalizations, and slurs that are nowadays a thing of the past.

Thus, the specific Basque context of the Civil War is almost nowhere evident since, when we see Gernika, just prior to the bombing, the setting seems completely alien to the Basque Country, and more evocative of the “feudal Spain” that is the target of Arrabal’s scorn. However, amid the Mediterranean sun, houses, dress, and people that populate this surreal Gernika, we hear the sounds of a *txistu* (a traditional Basque musical instrument) and even a song typically associated with the Feast of San Fermín, the patron saint of Iruñea-Pamplona. Although the tree mentioned in the title does play an important role in the film, this is not because it serves as a symbol of Basque freedom (a matter that is passed over in silence) but rather because it is an icon of the struggle against Fascism and Franco’s dictatorship. Thus, we hear in the film’s soundtrack: “The city of Gernika was devastated by Nazi bombers, but the tree of Gernika, the tree of freedom, was miraculously saved from the massacre and remains intact, as a symbol of hope.” The denunciation of Fascism—including the reflection of the view that the struggle against Franco in 1975 was not purely an internal Spanish matter but rather the last battle against European Fascism—is consistent with the director’s intended message, but his grotesque vision turns the film as a whole into a total failure. Furthermore, criticism of the Manichean pro-Franco vision of the Civil War did not require deploying reverse stereotyping. In the words of Ramón Freixas, for Arrabal, “the only Spain that exists is the Spain of stereotypes, brass bands, and folklore,” reflected in “a propaganda cinema that exalts heroes, traffics in myths, and where everyone is either a cowboy or an Indian.”⁷⁷⁰

Much more interesting in terms of an analysis of the relationship between cinema and Basque nationalism is the Basque feature film *A los cuatro vientos* (*Lauaxeta*) (To the Four Winds, 1987), by the Madrid director José Antonio Zorrilla, produced by Ángel Amigo and subsidized by the Basque government and the Spanish Ministry of Culture. This is yet another film produced in association with the fiftieth anniversary of the bombing, which became a focal point for the recovery of the

⁷⁷⁰ *Dirigido Por* 138 (1986), 50.

collective memory of the events of April 26, 1937, and upon which public institutions lavished their largesse. At the time of its release, *A los cuatro vientos* was the most expensive Basque film in history, although the budget was not sufficient to create high-quality war scenes, the inferiority of which is most painfully evident in the sequence of Gernika in flames. Be that as it may, the film does go beyond the subject of the bombing itself, and is in fact the only feature film that has attempted to tell the entire story of the Civil War in the Basque Country, and portray the activities of the Basque government.

The screenplay of this film was written by a team comprising Zorrilla, Arantxa Urretabizkaia, and Xabier Elorriaga (who also portrays the movie's main character), and closely reflects the eyewitness account of the war in the Basque Country of the book written by the British journalist George L. Steer.⁷⁷¹ Steer's reporting, which appeared in both *The Times* and *The New York Times*, focused international attention on the bombing of Gernika, and his book (which was very well written and is in many ways quite interesting, but which also reflects the author's sympathy with the EAJ-PNV and the Basque government) helped define the "canonical" version of the war in the Basque Country. However, although Steer is portrayed in the film, the unifying thread of the plot is supplied by another historical figure: the poet, Basque army commander, and EAJ-PNV leader Esteban Urkiaga, better known by his nom de plume of Lauaxeta (which means, "to the four winds" in Basque), who was executed by firing squad by Franco's forces after being taken prisoner in Gernika in the wake of the bombing.⁷⁷²

The film is a moving and dignified evocation of Urkiaga, and selecting his character as the film's narrator was an inspired choice, given that he was not at all a warlike figure but rather a peace-loving poet who was in fact just another victim of the ravages of war. This was precisely what the Basque government had in mind during the shooting of the film in 1987, in commemoration of the fiftieth anniversary of the bombing. The Basque Vice-Counsel of Culture declared at the formal presentation of the project that the intention was "to make a human, direct, and particularly Basque film. We do not want to limit ourselves to a mere recounting of historical events, or to

⁷⁷¹ George L. Steer, *The Tree of Gernika: A Field Study of Modern War* (London: Hodder & Stoughton, 1938). For a description of the early international impact of the bombing, see Xabier Irujo, "The Impact of the Bombing of Gernika in the American Press," in *War, Exile, Justice and Everyday Life, 1936–1946*, ed. Sandra Ott (Reno: Center for Basque Studies, 2011), 33–57.

⁷⁷² Jon Kortazar, *Lauaxeta: Biografía política* (Donostia-San Sebastián: Alderdi, 1986).

make a typical American war film, which we don't have the money to do in any case." This same representative of the Basque government added that, during his imprisonment, Urkiaga "wrote poetry filled with hope, tolerance, and solidarity that represents the kind of message we want to convey in our anniversary commemoration."⁷⁷³ In this connection, the image of the Civil War that appears in the film reflects the notion that the Basque government of 1987, led by the EAJ-PNV, had of the fratricidal conflict of 1936. This was a vision of peace and reconciliation, one shared across virtually the entire political spectrum during the transition, and one that stands in sharp contrast to the revanchist-colored recollections that tended to characterize Spain and the Basque Country during the first decade of the twenty-first century.

Praiseworthy as it was, perhaps the historical rigor of *A los cuatro vientos*, including representations of documentary sequences on the Civil War in the Basque Country (drawing heavily on Sobrevila's *Gernika*), compromised the film's dramatic effectiveness, leading to a historically correct but in many ways time dry and soulless film. In addition, the screenplay, acting, and directing all leave a good deal to be desired. The fact that the main character in the film is "unambiguously heroic makes it difficult for the audience to identify with him and, in addition, compromises the film's credibility, although it is clear that an effort has been made to provide an accurate historical reconstruction of the most salient events of the war."⁷⁷⁴

Specific aspects of the Civil War in the Basque Country are accurately reflected in the film. A high proportion of what is presented is historically accurate and nearly all of the characters represent real persons, such as Urkiaga; Steer; the commander of the *gudaris*, Pablo Beldarrain; the military advisor of Lehendakari Aguirre, Robert Monnier; and the French journalist Georges Berniard. Some of the fictional elements of the film are introduced in the service of catalyzing the plot, including an implausible romance between Urkiaga and a representative of the British health mission, one of the few fictional characters in the film. In addition to Jon Kortazar, a university professor and expert on Urkiaga, the film used two historical advisors close to nationalism: the novelist Bernardo Arrizabalaga and the writer Martín de Ugalde, who was one of the scriptwriters of the previously mentioned documentary *Gernika, the Spirit of the Tree*.

⁷⁷³ *Egin*, April 11, 1986.

⁷⁷⁴ de Miguel, Rebolledo, y Marín, *Ilusión*, 183.

Both this team of advisors and the sponsorship of the Basque government are reflected in a rather nationalist vision of the Civil War and the bombing of Gernika, as well as in the way that the two sides are presented. However, the film is very honest in its approach and avoids (with the exception of the rather overplayed scene depicting Urkiaga's arrest) exaggerated slurs and mythologizing. In spite of this, Roldán has criticized a number of the film's elements: the hagiographic and excessively pacifist portrayal of Urkiaga and the EAJ-PNV; "the defenselessness of the civilian population . . . against an external aggression that it was not prepared to confront"; and the way in which Franco's forces are represented as "undesirable and unscrupulous persons, ready to pull a gun on the first person they cross paths with."⁷⁷⁵ However, some of these supposed clichés of the film partially reflect the way things really were: the overwhelming military superiority of Franco's forces, especially in the air; the pains taken by the EAJ-PNV to humanize the war; and the unwarlike and almost pacifist character of some of the EAJ-PNV leaders. As for its depiction of Franco's troops, *A los cuatro vientos* does not differ a great deal from the stereotypical and highly negative vision that other films on the Spanish Civil War offer of the winning side, so this is not something that Zorrilla alone is guilty of.⁷⁷⁶

For these reasons, it is difficult to dismiss *A los cuatro vientos*, as some commentators do, as a mere "nationalist platform" or even a "EAJ-PNV hagiography"⁷⁷⁷ (i.e., as a propaganda movie extolling EAJ-PNV's actions during the events of the war). In fact the interpretation that certain nationalist sectors have proffered of the Civil War, presenting the conflict as a clash between the Basque Country and Spain—a war of survival of the Basque people⁷⁷⁸—is refuted in the film, specifically, in the scene in which Urkiaga attends to a dying Carlist combatant with whom he speaks in Basque, an interaction that constitutes proof that there were Basques in Franco's forces. It is significant in this connection that the conservative newspaper *ABC*, known for its antagonism to Basque nationalism, published a highly favorable review of the film. Its critic wrote that the film displayed "great deal of delicacy in its recounting of the controversial events that devastated the small Basque town, attempting

⁷⁷⁵ Roldán, *El cine*, 261–63.

⁷⁷⁶ Vicente Sánchez Biosca, *Cine y Guerra Civil española: Del mito a la memoria* (Madrid: Alianza, 2006); Magí Crusells, *Cine y Guerra Civil española: Imágenes para la memoria* (Madrid: JC, 2006).

⁷⁷⁷ *Cinco días*, May 20, 1987; *Cambio 16*, May 25, 1987, cited in Roldán, *El cine*, 262.

⁷⁷⁸ Paloma Aguilar, "The Memory of the Civil War in the Transition to Democracy: The Peculiarity of the Basque Case," *West European Politics* 21, no. 4 (1998): 5–25.

to provide what one might term a ‘civil’ view of a war that, in the north of Spain, displayed a face very different from that seen in other parts of the country.”⁷⁷⁹

This mild sympathy with Basque nationalism that abjured exaggerations and strident rhetoric can also be seen in the way the film deals with the bombing of Gernika. The town is represented as a symbol of Basque freedoms—those freedoms that, much more than concern for preserving the Spanish Popular Front, animated the EAJ-PNV’s participation in the Civil War. Thus, when Urkiaga wanders through the ruins of the bombed town, there is a flashback to his memory of a speech he had heard by Lehendakari Aguirre in which the latter says that the autonomy statute is the first step toward the freedom of the Basque Country, symbolized in the tree of Gernika. As the poster promoting the movie says, “Fifty years ago in Gernika, a people lost everything—except its hope.” Thus, attacking the symbol of Basque freedom is ipso facto an attack on the Basque Country. Yet this premise does not lead the filmmakers to any kind of revanchist conclusions against Spain as a whole. As for the bombing, *A los cuatro vientos* acknowledges a number of facts that are denied by the most militant anti-Franco current of historiography. These elements include the suspension, “as a simple precaution,” of the weekly market that had previously been held every Monday in Gernika; the recognition that the town was “a stone’s throw” from the front and that therefore, in the context of a total war, constituted a possible military objective; and that the direct responsibility of the attack primarily rested on the shoulders of the commanders of the German Condor Legion rather than on those of Franco, although the latter of course bore political responsibility for the action.

The film also accurately reflects the information and propaganda battle that followed the bombing, which is precisely what led to the detention and later execution by firing squad of Urkiaga. While the Basque government denounced the air raid, Franco and his allies denied it. The international press, meanwhile, was divided with respect to the issue. Some newspapers swayed toward sympathy with the victimized Basques following the publication of Steer’s article on April 28th⁷⁸⁰ that provided a factual account of the bombing. However, the majority of the French press accepted the version of Franco’s side, which led Lehendakari Aguirre to have Urkiaga return to Gernika with the French journalist Berniard for the purpose of allowing the latter to see

⁷⁷⁹ *ABC*, May 1 and 4, 1987.

⁷⁸⁰ *The Times*, April 28, 1937.

the devastated city for himself. As the two approached the town—in reality and in the movie—they were detained by an advance patrol of Franco’s army that was entering Gernika. The two were taken to Vitoria-Gasteiz. Bernard was released but Urkiaga, after a failed attempt to arrange an exchange for a jailed right-wing prisoner in Bilbao, was executed by a firing squad on June 25, 1937. The importance that the film accords to foreign war correspondents is related to the critical role of international politics in the course of the Civil War. While Hitler and Mussolini supported Franco, Great Britain and France opted for a policy of nonintervention or appeasement in an attempt to avoid a direct confrontation with Nazi Germany. For the Republican side and for the Basque government, the fate of the war was in some ways played out in foreign lands rather than in Spain. That is why the Basque government invested so much effort in its failed propaganda campaign, which targeted foreign countries—an effort that, in the end, directly led to Urkiaga’s death.

In sum, and leaving aside the production values of the film, *A los cuatro vientos* does provide a thoughtful and historically accurate view of the Civil War in the Basque Country, and of the bombing of Gernika. The moderation of its discourse can be understood in terms of the non-revanchist view of the war that prevailed in both Basque and Spanish society during the 1980s. The EAJ-PNV, which at the time the film was made was in power, left its mark on the approach taken in *A los cuatro vientos*, but the party deserves credit for giving the producer and director (who was not only not nationalist, but also not Basque) a free hand, and to avoid making the film into a cinematic tract. In the end, however, the inferior quality of the work made it both a critical and commercial failure, and it drew a total of only 62,222 filmgoers in commercial movie theaters.

Given the fact that the bombing of Gernika has become an inescapable icon in the military conflict of 1936 in the Basque Country, it has been mentioned in nearly every film that has dealt with the Civil War in the region.⁷⁸¹ To repeat what was said earlier, the bombing is represented in these films not merely as an act of war, but as something intimately related to Basque identity and to the nationalist attitude toward the military conflict. This is seen in the Italian, French, and Portuguese coproduction

⁷⁸¹ Iratxe Momotio, ed., *Gernika eta Zinea/Gernika y el Cine* (Gernika: Gernika-Lumoko Udala, 2003). One illustrative case is the short fiction film *Lauburu* (2002), directed by Luis Ángel Ramírez. If it were not for a superimposed title at the beginning of the film that reads “Gernika 1937,” the events of the film could have been seen as having occurred anywhere on the northern front.

Sostiene Pereira (According to Pereira, 1995), directed by Roberto Faenza. This film is an adaptation of the novel of the same name written by Antonio Tabucchi and published one year earlier. In the novel, the main character, a Portuguese Catholic journalist, experiences a conflict between his material comfort and the need to fight against the dictatorship of António de Oliveira Salazar in Portugal. He asks his confessor about the position of the Vatican and the Church regarding the war in Spain. In order to get the message across that, despite the thousands of clergy murdered in the Republican zone, the entire Church was not on the side of the rebels, the priest explains, “After the bombing of Gernika, the Basque clergy, which is considered the most staunchly Christian in all of Spain, went over to the side of the Republic.” Just as Araceli Sánchez had, in *Los niños de Rusia*, transformed the bombing into the trigger of Basque nationalism against the military uprising, Tabucchi and Faenza reinforce the symbolism of Gernika as an icon of Basque national identity and of freedom under attack by Fascism. It is thus ignored that the sympathy for the Republic on the part of the EAJ-PNV and a large proportion of the Basque clergy long preceded the bombing of Gernika, because the symbol has trumped historical reality. Ignoring the historical chronology allows events to be presented in a way that jibes with the likely idea held of Gernika by the typical viewer of a European film that was internationally distributed.

A somewhat similar phenomenon can be seen in *Los amantes del Círculo Polar* (*Lovers of the Arctic Circle*, 1998), by the Basque director Julio Medem. In this intricately structured film, a flashback shows a Basque farmer, who had hidden in a forest near Gernika the day of the bombing, rescuing a German pilot who had been caught in a tree after parachuting from his plane. A friendship develops between them, and years later, the grandson of the farmer—the child of a Basque father and a German mother—is baptized with the name of the German pilot, Otto. The encounter between the farmer and the pilot, along with the Basque-German heritage of Otto will, it is implied, “erase the line between the two opposing sides of the war,”⁷⁸² an idea that is reinforced when a later sequence shows a television report of Germany requesting

⁷⁸² Pilar Rodríguez, *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa* (Donostia-San Sebastián: Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, 2002), 92.

forgiveness for the bombing of Gernika, something the German ambassador to Spain actually did in 1997.⁷⁸³

In this connection, Medem told *The New York Times*: “There was tension in my family . . . because my mother was Basque and my father, whose family was German in origin, was supportive of Franco. There’s a sequence in *Lovers* that goes back in history, to show a Basque peasant sharing a cigar with a German pilot whose plane was shot down during the bombing of Guernica. For me it was a way of bringing together those two sides of my family, in a gesture granting forgiveness, since my film is also about finding forgiveness through love.”⁷⁸⁴ Thus, *Los amantes del Círculo Polar* constitutes a novel interpretation of the symbol of Gernika, which is no longer an emblem of Basque freedom or of the struggle against Fascism but a model of forgiveness and reconciliation between both nations and individuals.

Along with Gernika, the Civil War has provided a veritable arsenal of historically evocative memory for Basque nationalism. Battles, sites, and individuals have been and continue to be utilized as symbols of the Basque people’s struggle for freedom in 1936 and 1937 (and which, for many others, especially those on the radical nationalist left, continued much longer, up until the present time). It is obvious that not everything in this arsenal has appeared in movies, although everything seems to have found a place somewhere, whether in literature or other media.⁷⁸⁵

In addition to the previously discussed material on Gernika, the documentary series on Basque history, *Ikuska* dedicated another episode to the Civil War. It was no coincidence that it chose another of the most evocative symbols of the struggle of the Basque Country against Franco: the naval battle of Cape Matxitxako, which took place near Bermeo (Bizkaia) on March 5, 1937. This was the seventeenth chapter in the series, titled “Matxitxako itxasguda” (The naval Battle of Matxitxako, 1983) and directed by Pedro de la Sota (who also directed *Sabino Arana* [1980], previously

⁷⁸³ Michael Kasper, *Gernika y Alemania: Historia de una reconciliación* (Gernika: Bakeaz/Gernika Gogoratuz, 1998). However, the television report in the film gives a figure of 2,000 dead in the bombing, a number far in excess of the 200 to 250 that is accepted today by most historians, although the exact number remains unknown. Gernikazarra Historia Taldea, *70 aniversario (1937–2007): El bombardeo de Gernika: Memoria gráfica* (Gernika-Lumo: Gernikazarra Historia Taldea, 2007), 70.

⁷⁸⁴ *The New York Times*, March 28, 1999.

⁷⁸⁵ Mari Jose Olaziregi, “Basque Narrative about the Spanish Civil War and Its Contribution to the Deconstruction of Collective Political Memory,” in *War, Exile, Justice and Everyday Life, 1936–1946*, ed. Sandra Ott (Reno: Center for Basque Studies, 2011), 107–32.

discussed in this chapter). This episode focuses on the sinking in a minor naval battle of the fishing boat *Nabarra* of the Auxiliary Navy of the Basque government. The reality of this uneven battle completely fits the Basque nationalist vision of the war in the Basque Country as the heroic feat of a peace-loving people that had no choice but to defend itself, given that the battle involved small fishing boats such as the *Nabarra*, which were woefully underequipped for military engagement, having no more than two short-range cannons. These minimally armed boats faced off against a well-armed cruiser, *Canarias*, manned by Franco's forces. Although the Basque forces were defeated, the nationalist press characterized their struggle as "the most heroic of modern times." For this reason, the EAJ-PNV continued to honor, both during exile and the transition, "the heroic sailors of the Basque Country, who wrote a page in our history in a battle of uneven forces" in a valiant struggle "for the freedom of our Homeland."⁷⁸⁶ This patriotic interpretation of the battle was further underscored beginning in 1978 with the celebration of Itsas Gudarien Eguna (Day of the Naval *Gudari*), which is celebrated annually at Cape Matxitxako. In contrast to other icons of the Civil War, which have been appropriated from the EAJ-PNV by the radical nationalist left, the Battle of Matxitxako has remained an exclusive symbol of the EAJ-PNV and EA. For this reason, it is no surprise that the director of this episode had EAJ-PNV ties.

As was the case with Pedro Olea's "Gernika" episode, "Matxitxako itxasguda" is primarily based on interviews with the *Nabarra*'s five survivors, who recount their memories of the battle and of the war tribunal that tried them after being captured by Franco's forces. As in Olea's work, the oral testimonies are the most interesting aspect of this episode, which is a failure in terms of its attempt to provide a fictional recreation of the event. As is always the case with oral history, the subjectivity of memory trumps recourse to other sources that would have called particular assertions into question, yet this takes nothing away from a powerful documentary that rescues a memory that had been repressed during Franco's regime. It is surprising, however, that all of the sailors—who live within a social ambit that is 100 percent Basque-speaking, and especially given that the individuals in question were well on in years at the time the episode was filmed—spoke in Spanish when the declared purpose of the *Ikuska* series was to create a Basque-language cinema in order to recover a national identity that had been devastated by Franco's regime. The episode ends with a sequence that exalts the *ikurriña*, which

⁷⁸⁶ *Euzkadi*, January 26, 1978.

we see floating on the water amid the wreckage of the *Nabarra*, as a symbol of Basque freedom, thus putting a nationalist stamp on this documentary, which deals not only with the Civil War, but with the Basque freedom that was under siege during the conflict.⁷⁸⁷

Other potential subjects related to the actions of the EAJ-PNV during the Civil War have not headlined any films, in part because this party has its prohibited zones when it comes to historical memory. These zones touch upon events and actions that the EAJ-PNV has tried to erase from its official memory, since they don't conform to its heroic and positive view of itself. One such instance of willful amnesia is the previously mentioned Santoña Agreement of August 1937, which in reality was a surrender following the failed agreement with the Italian allies of Franco.⁷⁸⁸ Because it was a controversial subject, this event is usually passed in silence in documentaries that provide a Basque nationalist viewpoint of the Civil War, or is interpreted as a betrayal on the part of the Italian Fascist military leaders, who had not fulfilled their promises undertaken as part of a gentlemen's agreement, thus facilitating the subsequent repression of the EAJ-PNV by Franco's forces. Something similar happened with the attack on the Bilbao prisons in January 1937 in which 224 right-wing prisoners were murdered (even though the party's action was exemplary in attempting to prosecute those guilty of this crime, something highly unusual on both sides of the Civil War).⁷⁸⁹ Given that this was an uncomfortable subject, audiovisual productions on the war in the Basque Country have tended to avoid mention of it. This has continued during the past twenty years or so as well, a time when the historical memory of Franco's oppression has given rise to libraries of volumes, as well as a vast number of films, while repression in the Republican rear guard, the memory of which is not at present considered politically correct, has received scant attention.

⁷⁸⁷ The actions of the Basque fishermen during the Civil War and the Battle of Matxitxako have been presented in other television and DVD documentaries, such as: *Los bous de la marina vasca* (1991) by Juan Pardo San Gil and *Bou Nabarra: La búsqueda de una leyenda* (2002) by Joseba A. Butrón and Íñigo Artetxe.

⁷⁸⁸ After negotiations between the EAJ-PNV and Mussolini's representatives, in August 1937 the Basque nationalist army surrendered in Santoña to Franco's Italian allies. Once the Basque territory was lost, many Basque soldiers did not want to continue fighting in the Civil War on the Republican side. Notwithstanding, what was going to be a gentleman's agreement ended up being an unconditional surrender.

⁷⁸⁹ de la Granja, *El oasis*, 421–32.

In other instances, some movies that have portrayed aspects of the Civil War in the Basque Country have opted for a more open, general, or metaphorical treatment. This is the case of *Vacas/Beiak* (*Cows*, 1992), directed by Julio Medem, which tells the story of two Basque rural families between 1875 and 1936 over the course of various generations, with the last Carlist War and the Civil War functioning as narrative bookends. The idiosyncratic cinematic conception of Medem results in a film that, though set in the Basque Country and filled with violence, serves as a universal frame of reference, avoiding the focus on the national problem commonly seen in other films on Basque history. Thus, Medem achieves, in the words of Iban Egaña, “an allegorically coded rereading of Basque national identity, demythologizing some elements, declaring the need to shun this national identity, adopting a universalist attitude, and underlining society’s requirement for internal reconciliation.”⁷⁹⁰

As occurred in reference to the Second Republic in *Talk of Angels*, some films have missed the opportunity to delve into the specific circumstances of the Civil War in the Basque Country. This is the case of the failed French film *Fiesta* (1995), directed by Pierre Boutron, which is an adaptation of the autobiographical novel of the same title written by the Spanish aristocrat José Luis de Vilallonga. *Fiesta* tells the story of the military education of a young student (in reality, Vilallonga himself), who in 1936 is assigned to a unit of Franco’s forces in the Basque Country. After being promoted to the rank of second lieutenant, he finds himself under the orders of an eccentric colonel who, in order to initiate him into the rigors of military life, assigns him to the firing squad in the Gipuzkoa town of Arrasate (Mondragón). Even as it was being filmed, *Fiesta* became the subject of controversy after some survivors of the war suspected that the movie would misrepresent historical reality and that the movie would mirror the novel in being a “Fascist” work featuring Vilallonga’s attempt at “self-analysis” in order to rise above his youthful indiscretions.⁷⁹¹

This film is, in fact, a caricature filled with Civil War stereotypes, in which the situation of the Basque Country is completely obfuscated. The manipulation reaches its height in the way the firing squad executions are carried out by Franco’s forces. The

⁷⁹⁰ Ibon Egaña, “La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: Vacas y Los amantes del círculo polar,” in *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2008); www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.394/ev.394.pdf, accessed on March 3, 2011.

⁷⁹¹ *El Mundo del País Vasco*, November 6, 17, and 18, 1994.

executions constitute a kind of entertainment spectacle analogous to a bullfight, where blood serves to satiate the “natural cruelty” of Spaniards. A similar phenomenon can be seen in the film’s treatment of the religious question, which is crucial for understanding the Civil War in the Basque Country. While *Sostiene Pereira*, only symbolically set in Gernika as the epicenter of the Basque clergy’s decision to support the Republic against Franco, is historically accurate in its depiction of a complex historical reality, *Fiesta* instead chooses to traffic in anticlerical stereotypes. Thus, the execution by Franco’s forces of a priest accused of being a Basque nationalist is seen as justified because he himself confesses to having to have fired from a belfry upon troops of Franco’s army who entered his village.

The memory of a Basque clergy that chose to be a witness for peace in the middle of war is thus stigmatized, with the sixteen priests executed by firing squad by Franco’s forces being transformed into armed EAJ-PNV combatants against Franco, and therefore deserving of exemplary punishment. Significantly, an analogous manipulation has been used in films for the purpose of minimizing the fact that 6,800 priests and other church officials were murdered in Republican Spain during the Civil War. Similar kinds of misrepresentation can be seen in movies such as *Las largas vacaciones del 36* (The long holidays of ’36, 1976), directed by Jaime Camino, and *Land and Freedom* (1995), directed by Ken Loach. In both films, a priest is executed after he fires from a belfry on Republican troops.

The religious question during the Spanish Civil War, although this time in Navarre, is the subject matter of *La buena nueva* (The Good News, 2008), directed by Helena Taberna. This director had previously focused on the same historical period in her documentary short *Recuerdos del 36* (Memories of ’36, 1993), as well as in the fictional short *Alsasua 1936* (1994), which represents the Civil War experiences of Father Marino Ayerra, the director’s uncle, which he had recounted in a published autobiography.⁷⁹² In *La buena nueva*, Taberna converts this real history into a fictional screenplay that revolves around a young priest who, in the spring of 1936, is assigned to lead a congregation in a Navarrese village of predominantly Socialist sympathies. The beginning of the military uprising of 1936, which achieved victory in Navarre with overwhelming popular support, brings with it repression against dissidents, a repression

⁷⁹² Marino Ayerra, *No me avergoncé del Evangelio (desde mi parroquia)* (Buenos Aires: Periplo, 1959).

applied with particular harshness in the priest's village. The priest tries to defend those targeted by the reprisals, and in doing so clashes not only with the military authorities but also with the new local civil authorities, as well as with the hierarchy of the Church.

This film was produced within the context of a veritable explosion of historical memory. One indication of the passion attached to this memory can be seen in Taberna's assertion that some of those who collaborated with her in the making of *La buena nueva* claimed that they did so "because even though they knew it was only a film, they also thought of it as something more than just a film."⁷⁹³ The meaning of these words seems to indicate that a film that denounced the harsh repression of Franco's forces in Navarre carried a particularly strong emotional resonance for many people, even in the early twenty-first century. As the film's main character says, it is not possible "to bring them back to life, but we can at least make sure that they are not murdered again by being forgotten." *La buena nueva* does not focus on Basque nationalism since, in contrast to other Basque priests, who sided with the Republicans against the military uprising because of their preexisting sympathies with the EAJ-PNV, neither Ayerra nor the priest who is the central character of the film were inspired by any desire to defend democracy or Basque freedom. Instead, they were simply reacting with indignation to the repression that followed the military revolt.

However, it is significant that this film also mentions the destruction of Gernika, showing how the news of the bombing crossed enemy lines by means of clandestine wiretapping of radio and oral transmissions and then spread throughout the zone held by Franco's forces despite the extremely strict censorship in effect at the time. In addition, there is a "hidden Basque nationalist" (this is how it is referred to in the film's credits) who has fled from the Basque-Republican zone, where he had been assisting oppressed right-wing sympathizers, just as many members of the EAJ-PNV had actually done in reality. His final words are an accurate reflection of the attitude of this party during the Civil War: "I am a good Christian, and a good Basque. If I am forced to renounce either of these things, I would prefer to be killed." Despite the fact that his murder in the spring of 1939 doesn't seem entirely plausible—given that these kinds of extrajudicial killings, while frequent during the first half of the war, were very rare toward the war's end—the fact that the victim here was an EAJ-PNV member makes this episode even

⁷⁹³ *Diario de Noticias de Navarra*, September 6, 2008.

less credible, given that this party was far less subject to repression than the leftists in Navarre.

La buena nueva is interesting for a number of other reasons as well, such as its analysis of the differences between Carlists and Falangists in the Navarrese rear guard, and the reservations of the latter regarding the Church. On the other hand, the film would have benefited from a less stereotypical portrayal of some of its characters. For example, the bishop of Iruñea-Pamplona (Marcelino Olaechea) is presented as doing the exact opposite of what he actually did, since in his visit to the village he expresses his doubts as to the legitimacy of the revolt but, at the end, ignores the denunciation of the repression. In fact, Olaechea, despite having supported the revolt, was the author of one of the most forthright and courageous (albeit tardy) pronouncements against the repression of the rear guard of Franco's forces, condemning the murders committed in Navarre in his public letter "Not One Drop of Innocent Blood," written in November 1936. Thus, *La buena nueva* seems to bear greater reference to the Church in the Basque Country during the second half of the twentieth century than to the Church during the Civil War. As reflected in the intercutting between the official religious ceremony in the village that celebrates the victory of Franco's forces, and the religious service in memory of those executed that has been organized by the young priest, Taberna sides with the self-proclaimed "popular Church" against the "hierarchical Church," even though these concepts (which arose in Latin America but which have their echo in the Basque Country, as well as in other areas of Europe) sounded a little passé in 2008.

CHAPTER X

PUPPY LOVE: THE REINCARNATION OF BILBAO⁷⁹⁴

Reincarnation is a concept that posits a new life for a soul or spirit in a new body, which may be human or animal, following the physical death of the old one. A religious or philosophical interpretation of the process adds karma, the notion that the status of the new body depends upon evidence of moral behaviour in the previous life. Cities have lives too and the several experienced by Bilbao in the last 120 years might suggest a certain cat-like quality to the place, were it not for the fact that its current incarnation is canine. Puppy is a 43-foot high topiarian West Highland terrier that sits outside the Guggenheim Museum and hides a stainless steel skeleton that is maintained by an internal irrigation system and a small army of gardeners who prune the cute monster from cherry-pickers. It is, however, something of a stray that the city adopted. After first appearing in Arolsen Castle in Germany in 1992 and then turning up in 1995 in the Museum of Contemporary Art in Sydney, it was brought to Bilbao by the Solomon R. Guggenheim Foundation and set to guarding the entrance to the museum that was itself a highly controversial venture for the city.

Designed by Jeff Koons, Puppy is partly a monumentally kitsch evocation of the sentiment that only puppies and flowers combined can provoke; but it has also become a much-loved icon of innovation and renovation that grew from just 20,000 flowers in Germany to 60,000 in Sydney and many more in Bilbao, where it has come to symbolise the reincarnation of the city. Any objections to Frank Gehry's battleship-like museum, for example, are defused by this irresistible Godzilla-sized cachorro made of marigolds, pansies, petunias and lobelias that seems to be waiting patiently for its owner to finish touring the exhibition and reclaim it for a stroll along the refurbished riverbank.

⁷⁹⁴ STONE, Rob, "Puppy Love: The Reincarnation of Bilbao", in O'RAWE, D. and, PHELAN, M. (eds.), *Post-Conflict Performance, Film and Visual Arts: Cities of Memory*, Palgrave Macmillan, 2015 (in press).

The sculpture's irresistible cuteness prompted its inadvertently Trojan entry into the city, when its ceremonial installation was exploited by three members of the Basque terrorist group ETA, who posed as gardeners and planted explosives nearby. The exchange of gunfire that followed their discovery by Basque police resulted in the death of policeman José María Aguirre, who was commemorated in the re-naming of the square where Puppy sits. Puppy escaped any blame, however, and even assumed a greater sense of affinity with the citizens of a city that had experienced several terrorist attacks. Most importantly, Puppy shedded this early blot by revealing itself as a work in constant transformation, blooming and changing colour, enduring clipping and replanting to the extent that it combines a sense of immediacy prompted by any viewing of any moment in its constantly evolving existence, while at the same time attesting to the fact that it can only ever be a memory of the original sculpture, a palimpsestic floral arrangement that is each day further removed from the startling unveiling that it once enjoyed. The shock of the new has worn off and in its appeal to sentiment, its transformative essence, its capacity for renewal and proven ability to endure, as well as its peculiarly spectre-like representation of an otherwise unrepresentable past, this work manages to summarise, symbolise and sensationalise the character of a city that cannot help smiling back at a puppy made of flowers.

Like Puppy, the recent history of Bilbao, the capital of the province of Biscay (or Vizcaya, to give it its Basque name) in the Autonomous Basque Community, has been subject to transformation. Bilbao had been a commercial port since its foundation in the fourteenth century and its industry was a contested prize in the Carlist wars of the nineteenth century, during which the city was thrice besieged. Modernity hit hard at the end of the nineteenth century, when rapid industrialisation, unchecked urbanization and a surge of immigration conjured up a boom town in the most metropolitan area in northern Spain. The casco viejo (old quarter) was reduced in importance as the modern city with its boulevards and grand squares sprawled out along the Nervión to the port, where slums formed.

The sprawl of industry and housing into the surrounding areas formed districts of immigrant workers dedicated to extracting iron ore from the surrounding quarries. Ship and mine-owners could boast that Bilbao provided the world with twenty per cent of its steel, but the resulting pollution was sulphurously toxic, poisoning the the river as the dying city suffered the sedimentation of incompatible social classes. The Basque middle

class was squeezed between the increasingly demanding masses of immigrant workers, who were beginning to embrace socialism, and the drain of profits to absentee landlords and businesses, who were revelling in rampant capitalism, to the point where the Basque bourgeoisie expressed resentment at its displacement.

The surge in mass communication, which included the novelty of the cinema, enabled social and political awareness that prompted novel modes of thought and organisation and inspired ideas of Basque nationalism that were at the same time ‘deeply rooted in tradition’ (de Pablo, 2012: 45). In 1895, the same year that the cinema was born, Sabino Arana formally called modern Basque nationalism into being by founding the Euzko Alderdi Jeltzalea—Partido Nacionalista Vasco (the Basque Nationalist Party, hereafter, the EAJ-PNV) that galvanised the Basque middle class, who had seen their world turned ‘upside down in a matter of years with the dismantlement of pre-industrial and agricultural modes of production, the dissolution of traditional social relations, and the decline of religious beliefs and the use of Euskara’ (Muro: 2008, 53). Frightened and aggrieved, they proved keen to adopt the accoutrements of a nationalist iconography, which included a flag designed by Arana called the *ikurriña* as a red, green and white version of the Union Jack, the neologism *Euskadi* to signify the imagined Basque community, albeit a ‘shrunk imagining’ (Anderson, 1983: 50), and anthems such as *Gora ta gora* (Onwards and Upwards) that stirred patriotic sentiment.

Crucial to the evocation of this sentiment was the claim made on nostalgia for the unspoilt Basque Country, which could be channelled into a campaign for its restoration. The role of early Basque cinema in this endeavour was to represent the utopian *Euskadi* and illustrate moral certainties arising from conflict with modernity. The first filmshow in Bilbao is recorded as occurring on 9 August 1896 and the grand *Salón Olimpia* cinema opened in September 1905. The Pathé company opened offices in the city in 1911 and its first features were travelogues, such as *Paseo en tranvía por Bilbao* (Bilbao by Tram, 1912), and *Viaje de San Sebastián a Bilbao* (Voyage from San Sebastian to Bilbao, 1912). Only fragments remain of the first features produced by Basque filmmakers, which were melodramas located in the troubled city that illustrated conflicts leading to political awakenings against a backdrop of industrialization, population shifts and crumbling traditions. *Un drama en Bilbao* (A Drama in Bilbao, Alejandro Olaberría, 1923) tells of a young Basque gentleman who is ambushed by

immigrant thugs set on transforming the economic and social structure of the city by destroying its pure and promising youth.

The film is a paean to protectionism that comes close to a call to arms, which encourages the Basque middle class to reclaim its rural traditions and the values contained therein. A similar interpretation is offered by *Lolita la huérfana* (*Lolita the Orphan*, Aureliano González, 1924), which, in its tale of a young girl forming a makeshift family of similar outcasts around her, posits the restoration of family units, celebrates solidarity and exalts the resourcefulness of those who create new and meaningful relationships in times of distress and dislocation. *Edurne, modista en Bilbao* (*Edurne, A Seamstress in Bilbao*, Telesforo Gil del Espinar, 1924) begins with a panoramic view of a lush Basque landscape and an intertitle: ‘Which country is the one offered to our avid view of beautiful landscapes and splendid scenery? It looks like the Basque Country, the fatherland of Elcano, Iparraguirre, Trueba... Yes, it is Euzkalerría, the Basque land.’ Yet this utopian display is immediately countered by shots of workers in an iron mine and the intertitle informing the audience that the protagonists, siblings Josetxu and Edurne, work hard as an engineer and seamstress respectively and live with their mother in a cramped apartment in Bilbao.

The melodrama is suitably tortuous and emotive, but the film also postpones narrative resolution in order to signal the greater context of the negative effects of industrialisation: ‘The industrial crisis hovers over the humble households as a plague of extermination and devastation. [...] Inactive workers due to lack of employment; warehouses crammed with goods which cannot be exported. It is the crisis.’ Beyond the machinations of the plot, therefore, the reasons for the problems encountered by these displaced Basques are all shown to be inflicted by non-Basque imperatives and exploitative measures. Edurne, her brother and mother are classic ‘victim-heroes’ of melodrama (Williams, 1998: 66) given to an emotionalism that borrows its causality from the realism that is emphasised in the sequences dedicated to urban misery.

Basque nationalism grew and assumed a key role in Republican uprisings in Bilbao at the beginning of the Spanish Civil War in 1936, but the city was bombed by Franco’s forces with the collaboration of the German Luftwaffe and the city fell, dying again in June 1937. During the dictatorship, when no Basque film industry existed, the city was rebuilt and subject once more to industrial imperatives, the iron industry was

reignited and the slums spread further into the surrounding hillsides. The notion of death and rebirth in relation to martyrdom is a potent ingredient in the rise of Basque nationalism, to the extent that ‘the idea of the Basque Country as a martyred people, which connects with the international Catholic imaginary, is symbolised in the images of Guernica destroyed by bombing on 26 April 1937’ (de Pablo, 2012: 31).

The town’s munitions factory made it a legitimate target, but its obliteration by the German Luftwaffe left only part of a church and the Tree of Guernica, which been venerated since the Middle Ages, standing. In addition, the slaughter of so many civilians underlined the idea of a martyred pueblo, which in Castilian Spanish means both a village and a people, that would haunt the popular imagination of the Basques in a Derridean fashion, as a ghostly reminder of a violent and repressed past. Now a quiet, even sleepy town, Guernica has remained somewhat idyllic and therefore fulfils its role in the iconography of contemporary Basque nationalism, as a rural enclave that is a stronghold for traditions and even a place of pilgrimage. However, Bilbao has an equal or even greater claim on martyrdom, for its ravaging by industry, poverty and neglect remains evident to anyone who ventures beyond its ring road into the less polished areas of the city, as well as into the multimedia museums that display its heritage.

Traditions of martyrdom result from ‘a contested social process [that] depends on both the resources of the martyr’s supporters and the cultural context into which the martyr’s image is introduced. [...] As such, they operate in spaces of social change and upheaval, typically situated at historical action points’ (DeSoucey, Pozner, Fields, Dobransky & Fine, 2008: 99-101). Yet such representational traditions as are evident, touristically-inclined and even sacrosanct in Guernica are more contested in Bilbao and Basque cinema, where universal and ritualistic signifiers of martyrdom often inform Basque films and documentaries. But whereas Guernica is willing to ‘roll over and play dead’ as the martyred village in such representative features as the recent television series *Gernika bajo las bombas* (Guernica under the Bombs, Luis Marías, 2012), which was financed by Euskal Telebista (Basque Language Television), Bilbao has always resisted the command.

This metaphor of death and rebirth, with its attendant religious interpretation in the case of Guernica and karmic renewal in that of Bilbao, complicates Jo Labanyi’s diagnosis of the reconfiguration of identity in post-dictatorship Spain. Following

Jacques Derrida, Labanyi argues that ‘ghosts’ in post-Franco Spain represent ‘the return of repressed history’ (2002: 6). This is relevant to the martyrdom of Guernica, because ‘a glorification of heroic losers can be read not just as a “making a virtue of necessity” in the absence of a gallery of victors, but, more positively, as a strategy for ensuring the ghostly return in the future of history’s victim’ (2002: 6).

Thus, whereas Guernica was the visible ghost of the Basque past in the post-Civil War period, Bilbao was not only excluded from the narrative of the Francoist victors but also subordinate in Basque nationalist iconography to the little town of Guernica. Correlatively, Labanyi suggests that critical writing on modern Spanish culture has largely limited itself to the study of ‘high culture’ and has systematically made invisible or spectral whole areas of culture that are less so. For Labanyi, following Bourdieu, ‘cultural objects are classified as “high” or “low” not on account of their intrinsic qualities or even the status or intentions of their producers, but according to who consumes them and their modes of consumption’ (Labanyi, 2002: 2).

And whereas Guernica was ‘highbrow’ Basque culture, inspiring poetry, paintings by Pablo Picasso and films such as *Ama Lur* (Néstor Basterretxea & Fernando Larruquert), which evokes the imagined Basque community via an associative collage of the typically nationalist iconography of lush landscapes and ethnographic details, Bilbao was so ‘lowbrow’ as to be best ignored. Indeed, Guernica and its famous oak tree are at the centre of *Ama Lur*, which fulfils a desire to see and hear visual and aural signifiers that might signify an idea of the Basque Country as something that would transcend the oppression of the dictatorship and reform as a rural idyll once more. On the other hand, Bilbao is noticeably absent from this two-hour display of Basqueness; the only urban landscapes that feature are aerial shots that contextualise the likes of San Sebastian within its rural and coastal environment too. In other words, unlike the lost cause of Bilbao, the martyred Guernica is a ‘ghost town’ that suits nationalist iconography because its fate illustrates the threat to rural traditions, their associated values and the consequent sense of identity that a nationalist ideology promises to protect and restore.

Bilbao came out of the dictatorship an exhausted, dormant giant. Long past its hey-day, when it had provided Britain with two-thirds of its iron ore in the 19th century, its industry had survived most of the twentieth century due to the protectionist measures

of the Francoist regime that ensured ‘it stagnated quite successfully while supplying the internal Spanish market’ (Woodworth, 2007: 111). Its wreckage appears in several Basque films of the 1980s, such as the documentary *El proceso de Burgos* (The Burgos Trial, Imanol Uribe, 1979) about the trial in 1979 of 16 members of ETA, which contextualises several of its interviewees against a background of industrial decay. Post-industrial misery is also to the fore in the short film *El ojo de la tormenta* (The Eye of the Storm, Luis Eguiraun & Ernesto del Río, 1984) in which a drifter named Matías (Mario Pardo) returns to Bilbao, finds an abandoned car in the derelict port and returns it to its owner for a reward, only to discover via a news bulletin that a businessman kidnapped by ETA was discovered in its boot.

Entering this hellish backdrop in several films were the true ghosts of the dictatorship in the Basque Country: returning exiles and ex-terrorists seeking reinsertion. In *Golfo de Vizcaya* (Bay of Biscay, Javier Rebollo, 1985), Lucas (Omero Antonutti) comes back from Mexico to cover crime for a Bilbao newspaper, but his investigation of a dock strike leads to him being threatened by both ETA, which supports the strike and encourages its militancy, and Spanish security forces that need ETA to be violent in order to justify their own existence. Bilbao is a corpse in all these films, a drained and derelict context for the mid-life crisis of Pedro (Pedro Armendáriz) in *Ke arteako egunak* (Days of Smoke, Antxon Eceiza, 1989), for example, where it is ridden with such corruption and violence that one literal meaning of the title is illustrated in a final freeze-frame that catches the protagonist stumbling blindly across the Nervión into a cloud of tear gas.

The contrast between Bilbao, which was seemingly everything that had gone wrong with the Basque Country, and the extant Arcadia of the Basque countryside is the crux of *El amor de ahora* (Present-day Love, Ernesto del Río, 1987), which re-enters the city with married ex-terrorists, who have given up the militancy that prompted their exile in France, only to drive into Bilbao for the first time in many years and encounter a new ‘No Entry’ sign that obliges them to drive out in reverse. After a period of despairing unemployment, Pello (Patxi Bisquert) escapes the city and takes over the running of the emblematic farm maintained by his widowed father, while Arantxa (Klara Badiola) remains in the city and gets an allegorical job cleaning up its polluted river.

The period between the dictatorship and democracy known as the *transición* allowed for the recognition of autonomy for seventeen provinces in Spain and meant that Bilbao could once again hold democratic elections. The popularity of the EAJ—PNV prefigured the approval by referendum of the Statute of Autonomy of the Basque Country in 1979, although the *Comunidad Autónoma Vasca* (Autonomous Basque Community, hereafter CAV, which has recently become more commonly termed the *Comunidad Autónoma de Euskadi*) only included three provinces in Spain and not Navarre, which prompted many to reject the referendum that established it and inspired the prolongation of ETA's campaign against the Spanish state until very recently, with a definitive ceasefire announced in 2013.

Nevertheless, in 1979, despite being much larger and a more powerful economic, cultural and social entity, Bilbao was snubbed again when the second-largest city in the Basque Country, Vitoria-Gasteiz in the province of Álava, was chosen as the base for the government of the CAV. Instead of enjoying rightful prestige, 'lowbrow' Bilbao was landed with a reputation for *kale borroka* (street violence), terrorism, strikes, industrial disputes, unchecked immigration (again) and economic doldrums resulting from an industrial crisis provoked by Spain entering the EU, which mercilessly exposed the antiquated industry and infrastructure of the city to a global market in which it could not possibly compete. By the 1990s the city was rotting and rusting. The still-stinking river led to carcasses of cranes, barges and docksides decomposing into scrapyards. Consequently, Basque filmmakers perceived affinities not with other Basque or Spanish cities but with the mean streets of American cinema like those of New York in *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975).

Bilbao neo-noir even resembles a sub-genre in Basque cinema that is explicitly signalled as derivative of American cinema in the aforementioned *El amor de ahora*, which recreates the shot from *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973) in which Charlie (Harvey Keitel) enters a hellishly red bar in slow motion with the camera behind him, but with Arantxa (Klara Badiola) entering a Bilbao bar to hook up with an ex-colleague from ETA instead.

Bilbao neo-noir was ravaged and neglected, removed from any notion of the martyrdom of the Basque Country for the simple reason that nobody cared. In this brutal and brutalised city, seemingly populated by criminals, corrupt police and politicians,

terrorists, drug-dealers, sex-workers and a plethora of victims, the nationalist cause was irrelevant to sordid survivalism. In *El pico* (*The Fix*, Eloy de la Iglesia, 1983), a grim travesty of *Romeo and Juliet* is enacted between two drug-dealers and users, Paco (José Luis Manzano), whose father is a member of the Guardia Civil, and Urko (Javier García), whose father is a prominent Basque politician. In one bitter scene, the boys deal drugs near the Vizcaya transporter bridge that crosses the estuary from the working-class area of Portugalete to the port-district of Getxo and watch a television crew filming the incongruous display of a Basque folk dance amidst the bleak, post-industrial backdrop.

Bored with the meaningless task, the director of this scene calls cut on the performance of rural customs in order to purchase a more fulfilling fix from the boys. Basque heritage, as invoked in nationalist propaganda, was thereby shown to be incongruous in Bilbao. Whereas rural customs were the visible ghosts of the pre-Francoist Basque Country that Basque nationalists sought to revitalise in cultural events such as concerts, recitals and sporting competitions, the degeneration of Bilbao, both physical and moral, was the invisible spectre that haunted the region's autonomy. Accordingly, when the autonomus Basque government decided to invest massively in Basque cinema at the beginning of the 1980s, with sunken (non-repayable) loans of 25% of their budgets for filmmakers, they expected 'exportable material' (López Echavarrieta, 2006: 74) that would resemble a kind of Basque heritage cinema in return.

Rural epics that 'looked to the heroic past as a source of ideological verification' (Aitken, 2001: 245) made for tales of Basque resistance such as *Akelarre* (*Witches' Sabbath*, Pedro Olea, 1983), which illustrates an uprising of Basque peasants against their Spanish inquisitors in sixteenth-century Navarre. Notions of a Basque empire, or at least a territory that included Navarre and was therefore greater than that which had been circumscribed as the CAV, also inform *La conquista de Albania* (*The Conquest of Albania*, Alfonso Ungría, 1983), which describes the attempt in the fourteenth century of King Carlos II of Navarre to extend his kingdom across the Mediterranean. That the crusade of Basque insurgents in the first film and that of Navarrese knights in the second held little appeal or resonance to contemporary urban audiences was demonstrated by the commercial failure of both films. Yet this failure also indicated the growing economic, cultural and political power of those who lived in the city and had ignored them. It would take until the early 1990s and a new wave of Basque filmmakers

that were less indebted (financially so) to the Basque government and (ideologically so) to nationalist politics to explore the reality of the contemporary urban centres (and so too their audiences) such as Bilbao.

Todo por la pasta (Everything for the Bread, Enrique Urbizu, 1991) was Bilbao neo-noir reborn as a new and fearless breed of hard-boiled pulp fiction. Garish in tone, loud, brash and drenched in neon, all rural or traditional signifiers of the Basque Country were absent from this commercial success, which suggested that its audience was no longer defined by an imposed or assumed, centripetal and introverted rationality that made meaning exclusive to outdated traditions. Instead, amidst the post-industrial squalor of a pre-Puppy Bilbao, *Todo por la pasta* revels in a garden of earthly delights made up of drug dens, seedy bars, porno cinemas and brothels, in which addicts, drunks, narcs, crooks and prostitutes live a dog-eat-dog existence.

That the film also managed a feminist treatise in the triumphant team-up of Azucena (María Barranco) and Verónica (Kiti Manver) was as unmappable within the confines of phallogentric Basque nationalism as it was within the pastoral reflections of its iconography. A box-office hit, *Todo por la pasta* demanded that attention be paid to an alternative vision of the Basque Country, one that affronted some ideals of Basque nationalism in both its content and form, by which it clearly aspired to American pop culture and therefore prefigured, to some extent, the welcome given *Puppy* a few years later. Indeed, Bilbao was changing. Following the transition, the EAJ—PNV had found itself charged with rejuvenating a city that was in terminal decline and had rather ignored Bilbao in the 1980s, investing in San Sebastian and Vitoria instead, where highbrow culture, the social elite and supposedly more explicit political support resided.

Yet, while support for the EAJ—PNV actually declined amongst the general populace, it increased in Bilbao, drawing the attention of party leaders to their authentic voting-base, so that when the city suffered disastrous floods in 1983 it was the EAJ—PNV that led dramatic challenges to inertia and invoked the city's rebirth instead. The EAJ—PNV now re-directed resources away from traditional Basque cultural enterprises, such as language programmes and folk-themed schemes, towards foreign architects and enterprises instead. As Paddy Woodworth observes: 'The [EAJ—]PNV, with its passionate commitment to indigenous life, appeared to be selling its soul' (2007: 115).

These negotiations matched a desperation on the part of the EAJ—PNV to enervise its cadaverous city with the blast of creative energy provided by foreign entrepreneurs, artists and investors, allowing it to emerge as a metropolis keen to compete with cities such as Salzburg, Vienna and, of course, Madrid in a contest to home the Guggenheim Museum. The gamble rejected nostalgia and sought to define the modern Basque Country with a grandiose bluff. As the Basque minister for culture, Karmen Garmendia, declared at the opening of the museum in 1997: ‘An important bet is being placed [...] to diversify the economy of the area, with the understanding that cultural activity and the development of tourism could be extremely important. I believe it is going to be a really fascinating and complementary gamble’ (Ormazabal, 2008).

Bilbao was thus reincarnated as ambitiously outward- and forward-looking rather than introspective and anchored to the past. Having suffered the eradication of any rural traditions and been crippled by urban decay, the second most polluted city in the world (after Tokyo) was reborn a shiny new metropolis instead. ‘An orgy of trophy architecture’ (Woodworth, 2007: 103) began with the Guggenheim Museum, which aptly resembles the flagship of the most ambitious urban regeneration project in recent European history. There were still those who resented the fact that its funding could have gone towards public amenities and Basque cultural projects instead of being spent on an offshoot of a Manhattanite enterprise that selects and manages the almost entirely non-Basque content itself, while the idea that it would pacify dissenters by providing a suitable new home for Pablo Picasso’s painting ‘Guernica’ (1937), which hangs in Madrid’s Museo Reina Sofia, never materialised. Only one work by a Basque artist (The Embrace by the sculptor Eduardo Chillida) is displayed in the museum.

If Basque art is sought then one must head away from the museum, which was built on La Campa de los Ingleses, a cemetery for English workers, to the nearby Museum of Fine Arts on the Plaza Euzkadi (The Square of the Basque Country). Nevertheless, the reincarnation of Bilbao is linked in no small way to the bullish decision to construct the Guggenheim, while the affront it caused would eventually be to some extent defused by Puppy. In effect, the bluff recognised by Garmendia was so convincing that several major investors joined the Bilbao pot started by the Guggenheim foundation’s bet of Frank Gehry, leading to Santiago Calatrava designing the city’s Loiu airport and the elegant Zubizuri bridge, Rafael Moneo providing the University of Deusto library, Cesar Pelli designing the Torre Iberdrola (Iberdrola Tower) and Robert

A. M. Stern offering the nearby Zubiarte mall. At the same time, this surge in activity prompted anxiety in other areas of the Basque Country and Spain. Called on to underwrite some of the construction, including the airport, centralist politicians and commentators in Madrid voiced concerns that the Spanish government was investing in Basque independence, while hardline members of ETA, who may have resented the increasing cosmopolitanism of Bilbao because it looked away from traditional Basque values to possibly wayward European and even global concerns instead, maintained an ambivalent, if not fearful attitude towards this Frankenstein's monster.

This revamping of Bilbao created its own waste, of course. Made on a shoestring budget, *Salto al vacío* (Jump into The Void, Daniel Calparsoro, 1995) was shot mostly in and around 'authentic crumbling houses in Sestao [a dockside municipality on the outskirts of Bilbao] that were due to be pulled down to make way for luxury housing' (Davies, 2009: 60). The detritus of the city's rebuilding includes people too, like Álex (Najwa Nimri), who has the English word 'void' shaved into the back of her head, and who wanders the literal wasteland wondering aloud, 'shit...shit...shit...what am I doing amongst so much shit?' A complex and contradictory yet ultimately feminist icon, Álex is childlike, androgynous, maternal and sexually voracious by turn.

Ann Davies contextualises the character within the urban Basque landscape, noting 'the notion of the void, the emptiness at the heart of both urban youth and Basque society, making particular mention of the squalid urban landscape as a representative of a context of urban decay and urban violence' (2009: 67). The filmic shift to the cityscapes of Basque neo-noir, which included the terrorist dramas *Días contados* (Running out of Time, Imanol Uribe, 1995) and *El viaje de Arián* (Arian's Journey, Eduard Bosch, 2000), certainly opposed the emphasis placed on rural traditions in Basque cinema, which extends to the almost exclusive and therefore problematic contextualisation of interviewees against rolling hills and seascapes in recent documentaries about conflict in the Basque Country such as *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (Basque Ball: The Skin against the Stone, Julio Medem, 2003) and *Barrara begiratzeko leihoak* (Windows Looking Inward, Josu Martínez, Txaber Larreategi, Mireia Gabilondo, Enara Goikoetxea & Eneko Olsagasti, 2012).

This binary opposition also informs the representations of the Basque Country in the films directed by Calparsoro's contemporaries, such as Julio Medem, who begins *La*

ardilla roja (Red Squirrel, 1993) on the seafront of San Sebastian. Perhaps it is no coincidence that of this new Basque wave of filmmakers in the 1990s, Medem was making highbrow 'European-style' art-house films in his rather exclusive hometown of San Sebastian, while Calparsoro, who favoured populist American genres, set his more 'lowbrow' films in appropriately grim urban centres. Unlike *La ardilla roja*, *Salto al vacío*, being of the same time but a very different place, is a pessimistic film. *Álex* is excluded from the prosperity beginning to flow into Bilbao and martyred by capitalism, which creates a backwash that flushes her out of the city. In attempting to represent what was happening in the most urban of Basque cities, *Salto al vacío* begins at the point where everything urban is posited as bad (lowbrow) and everything rural provides an index of all that is good (highbrow).

Álex wandering the rubbish tip is represented by jump cuts that not only express her fragmenting psyche but also dismiss the linear narrative of Basque nationhood by invoking ellipses and even rupture in relation to Basque history. After so many cinematic and political illustrations of Basque identity in relation to unspoilt countryside, the shot of her in this literal wasteland is startling because, as Davies describes, 'what at first appears to be a breathtaking rural valley, reminiscent of the rural arcadias that Basque cinema has liked to use, turns out to be the rubbish tip, with rubbish stretching to the horizon, while the sides of the valley are covered in black plastic' (2009: 71). Martí-Olivella (1999: 213-17) finds the scene tantamount to a motif in Basque cinema because similar shots appears in other Basque films, such as *Ander eta Yul* (Ander and Yul, Ana Díez, 1988), thereby emphasising the criminality of urban centres.

However, where assigning blame for the decline of Bilbao is a potent factor in Basque nationalism, *El pico*, *Todo por la pasta* and *Salto al vacío* complicate the matter with their realism and associated aesthetics, such as hand-held camera, wide establishing shots and the use of non-actors, which tend to exaggerate the immediacy of the events onscreen. Thus, being of the now, they consign the dictatorship to the distant past, finding present-day problems such as drug abuse, street violence, dilapidated housing and petty crime all part of a Basque, rather than a Spanish problem, thereby alienating those who would have preferred to continue blaming Francoism for all ills. However, the ensuing growth of Bilbao overthrew the rural-urban axiom of nationalist ideology that informs the semiology of Basque cinema, where rugged hills and crashing

waves representing innate purity opposed the smoking factories and slums maintained by outsiders. It did this because the reincarnation of the city resulted in a desirable model for Basque progress and cosmopolitanism, despite the fact that Bilbao does not fit a nationalist narrative of Basque nationhood because it has been successively reincarnated, enduring cycles of death and rebirth that were often indebted to non-Basque initiatives and investment.

Nevertheless, the revalued urbanisation of Basque culture that was led by the Guggenheim would result in greater relevance being afforded Bilbao as signifier of modern Basque identity. Davies contends that ‘the city, in contrast to the countryside, does not carry markers of national identity or indeed any other form of identity. It is simply a void’ (2009: 69), but this conclusion to her analysis of *Salto al vacío* misses the impact of the Guggenheim, Puppy and all the other new landmarks just a few years later, when such regeneration fulfilled the ambitions of the EAJ—PNV by symbolising a rebirth that offered new markers of national identity for the Basque Country.

The marker that added insult to injury for some, but also offered a witty and ironic but ultimately celebratory and surprisingly traditional statement on this apparent upending of the rural-urban axiom was Puppy. Amidst all the chrome and concrete, glass and metal plate of the revitalised area of Abandoibarra, the bodacious urban planning instigated by Diana Balmori and the exaltation of architecture promoted by Cesar Pelli and Eugenio Aguinaga, Puppy, although not indigenous to the Basque Country, was essentially the Basque countryside transplanted into the beating heart of the city. Its fur offered nothing less than a traditional, iconographic landscape made of flowering slopes and green hills that, from the lush meadows of its hindquarters to the peaks of its ears was maintained by the constant flow of water. Here was tradition reimagined, ancient symbols turned to pop art, and yet, not a satire or rejection of the allusions to Basque nationalism, but a cheeky reiteration of its value and importance. The playful complexity of Puppy was intentional. As Koons has explained, Puppy has:

This aspect of the different polarities, the symmetrical with the asymmetrical, control and giving up control, the life cycle of birth and death, and, you know, the seasons do affect Puppy. You will have growth and you will have young plants growing, and at a certain moment there’s a peak, and then there’s actually a decline that takes place, but at

the same time it's communicating to us the grace of humanity, the grace of the life cycle, and acceptance of moving on in the continuation of a journey. (Koons, 2011)

Because of its contradictions, Puppy is a catalyst for unity. As pop art, it is both lowbrow and highbrow, thereby calling attention to its place in Basque culture as well as its physical location in Bilbao. Unlike the expensive resort town of San Sebastian, whose highbrow credentials are evident in its boulevards, several Michelin-starred restaurants and international film festival, Bilbao, first with its industry and then without it, was apparently so lowbrow that it could not represent the Basque nationalist narrative of nationhood that exemplified the 'seamless, homogenous histories of national culture which, since the inception of the modern nation-state, have edited out those cultural practices which did not conform to bourgeois high cultural taste' (Labanyi: 2002: 8). Simply put, therefore, before the Guggenheim, Bilbao failed to denote 'taste' as a constructor of the Basque ruling class or its ambition for a progressive nation because the Basque middle class classified cities as well as culture in terms of their value to Basque identity.

But Puppy pees on such distinctions because it dismantles classification and dismisses objectivity. Its embodiment of the collision and subsequent embrace of numerous binary equations, including intellectual and sentimental responses and elitist and populist 'ownership' of the work, is both carnivalesque in a subversive sense and blatantly central to tourism. It evokes the ornate topiary of an eighteenth century formal European garden as well as the huggability of a peluche or fluffy toy. It is both tended to perfection and simultaneously out of control. Like a painting by Monet it is perfect at a distance and unruly close up. Primitive and at the same time sophisticated, it does not want to be redeemed. It is proudly a 43 foot high puppy made of flowers that ironises the highbrow and the lowbrow alike. For some, it is middlebrow postmodernism, but only in the sense that, as Labanyi explains, 'it can in some respects be argued that postmodernism, as the cultural expression of post-modernity, is characterised by the recognition - in the spectral form of the simulacrum - of modernity's ghosts' (Labanyi, 2002: 2). To accept Puppy as modernity's ghost, one must appreciate that this flowering folly is never fixed or static but eternally incomplete, evolving and in flux. Each day, each second it is different and yet, at the same time, each moment it evolves further away from what it once was.

The Puppy that sits outside the Guggenheim today is not the same one that first sat there in 1992. It evokes, rather, the existentialist ploy of Jean-Paul Sartre in *L'Être et le Néant* (Being and Nothingness, 1943) of both being in a physical location and existing in a state of being. Each new bloom is another palimpsestic layer in which the original figure is referenced, of course, but also subject to the sedimentation of many hundreds of thousands of different flowers over the years as well as changes in the weather and the light at the time of seeing. In its eternal, ongoing moment of exuberant life, it evokes nothing less than an *elán vital*, which is affined, if not explicitly representative of, that of the similarly transformative city in which it resides. The Guggenheim Museum itself declares that it is 'both literally and figuratively still growing [and] may be read as an allegory of contemporary culture' (2014).

At the same time, Puppy is so monumentally silly that it functions like a slap up the side of the head, demanding new parameters for understanding it as art, architecture, landscape and living creature. It re-organizes thoughts in a manner that is mediated by the sentimental/intellectual response to one's simultaneous subjective and objective responses, prompting questions such as 'why does this thing delight me?' Watching tourists surrender to its psychedelic display with giggles provokes optimism, while locals only add to the humour by pronouncing its name as 'poopy', which is the perfect name for a young dog seemingly banished from the museum to sit on the pavement outside until it is house-trained.

The novelty humour of Puppy has also rubbed off on recent Basque cinema, which has otherwise tended to eschew comedy for more serious themes and dramas. Indeed, there are very few Basque comedies. The narrative tapestry of *Siete calles* (Seven Streets, Javier Rebollo, 1982), which explored several lives in Bilbao's *casco viejo*, revealed a pattern of escape from the city with each character treating the place like a prison. However, *Tu novia está loca* (Your Girlfriend is Crazy, Enrique Urbizu, 1988) was a boardroom-and-bedroom farce that pointed to the secret negotiations going on in the city by the time of its making.

The actual climax of all this activity was tentative, however, the celebrations that accompanied the opening of the Guggenheim were tainted by ETA's attack and the building itself drew as many sneers as cheers. This cautious embrace is reflected in *Pagafantas* (Friend Zone, Borja Cobeaga, 2009), in which Chema (Gorka Otxoa), a

chubby bilbaíno suffers unrequited love for Claudia (Sabrina Garcarena), a vibrant porteña or citizen of Buenos Aires, another large port city that has undergone dramatic transformation. *Pagafantas* offers wry and charming details of life in Bilbao, particularly when lampooning its notoriously complicated and rage-inducing one-way traffic system or its peculiarly on-off nightlife, which prompts Chema's conviction that behind every locked-up bar at midnight there is a secret rave going on without him.

It is also a film of transitions between traditions of parochial courtship and the new rules of intercontinental dating that Chema singularly fails to grasp, thereby illustrating the awkwardness occasioned by the sudden proximity of the citizens to the radical newness of the Guggenheim. But begrudging familiarity with the building's extravagance gradually gave way to pride in its beauty and just a few years later in *Bypass* (Aitor Mazo & Patxo Tellería, 2012) Gorka Otxoa returns to once more illustrate this development as the young man whose relationship with women and Bilbao is somewhat symbiotic. Xabi (Otxoa) works in Barcelona but returns to Bilbao to be at the hospital deathbed of his childhood friend, María (Sara Cozar). Encouraged by mutual friends to make her last moments happy, and bewildered by the revelation that she has been in love with him for years, Xabi pretends to declare his love for her too, which prompts her immediate, though probably temporary recovery.

Caught between his pregnant girlfriend in Barcelona and the fragile María, whose life seems to depend on his feigned affections, Xabi spins a web of well-intentioned lies and pulls off a convincing bluff in a film fittingly shot like a television situation comedy that treats contemporary Basque youth as a cosmopolitan but still somewhat hermetically Basque group. Moreover, the suggestion that María, who is resuscitated by an 'investment' of love at the point of dying, might symbolise the rebirth of Bilbao is emphasised by her subsequently definitive reincarnation by a miracle drug. Indeed, the revelation that her life has been saved (and therefore that of the city she represents) is duly celebrated by a joyous shot of her cycling gaily alongside the revitalised river Nervión towards the Guggenheim. María should be a ghost by now, just like her hometown, but her gleeful revival causes a traffic jam, and the fact that the city's famously irascible motorists do not try to drive her off the road into the river, nor even

sound their horns, offers nothing less than the most gloriously fantastical punchline to an incredible but true tale of a city's reincarnation⁷⁹⁵.

⁷⁹⁵ Aitken, Ian (2001) *European Film Theory and Criticism*, Edinburgh: Edinburgh University Press; Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso; Anon., (2014) 'Jeff Koons: Puppy', Guggenheim Bilbao, Online: <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/works/puppy-3/> (last accessed 14 April 2014); Davies, Ann (2009) Daniel Calparsoro, Manchester: Manchester University Press; De Pablo, Santiago (2012) *The Basque Nation On-Screen: Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Reno, University of Nevada-Center for Basque Studies; De Soucey, M, Pozner, J.-E., Fields, C, Dobransky, K. and Fine, G. A. (2008) 'Memory and Sacrifice: an Embodied Theory of Martyrdom', *Cultural Sociology* 2, 99-121; Koons, Jeff (2011) 'Artist Jeff Koons on his works White terrier and Puppy', Art Gallery of New South Wales, Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Jc5HUH5Fhd8> (last accessed 14 April 2014); Labanyi, Jo (2002) 'Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorising Culture in Modern Spain' in Labanyi, Jo (ed.) *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, 1-14; López Echavarrieta, Alberto (2006) *El cine de Pedro Olea*, Valladolid: 51 semana internacional del cine; Martí-Olivella, Jaume (1999) 'Invisible Otherness: from Migrant Subjects to the Subject of Immigration in Basque Cinema' in Douglass, W. A. et al. (eds) *Basque Cultural Studies*, Reno: Basque Studies Program, University of Nevada, 205-26; Muro, Diego (2005) 'Nationalism and nostalgia: the case of radical Basque nationalism', *Nations and Nationalism* 11. 4 (2005): 571-589; Ormazabal, Mikel (2008) 'El gobierno niega el impacto del terrorismo en el descenso de turistas', *El País*, 24 September 2008, Online: http://elpais.com/diario/2008/09/24/paisvasco/1222285205_850215.html (last accessed 14 April 2014); Sartre, Jean-Paul (1943) *Being and Nothingness*, Gallimard: Paris; Williams, Linda (1998) 'Melodrama Revised' in Browne, N. (ed.) *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley: University of California Press, 1998; and Woodworth, Paddy (2007) *The Basque Country: A Cultural History*, Oxford: Signal Books.

CHAPTER XI

CINEMA AND THE CITY IN HISTORY AND THEORY⁷⁹⁶

11.1. Cinema and the City

This chapter is concerned with the relationship between the most important cultural form — cinema — and the most important form of social organization — the city — in the twentieth century (and, for the time being at least, the twenty-first century), as this relationship operates and is experienced in society as a lived social reality.

Since the end of the nineteenth century, the fortunes of cinema and the city have been inextricably linked on a number of levels. Thematically, the cinema has, since its inception, been constantly fascinated with the representation of the distinctive spaces, lifestyles, and human conditions of the city from the Lumière brothers' Paris of 1895 to John Woo's Hong Kong of 1995. Formally, the cinema has long had a striking and distinctive ability to capture and express the spatial complexity, diversity, and social dynamism of the city through *mise-en-scène*, location filming, lighting, cinematography, and editing, while thinkers from Walter Benjamin — confronted by the shocking novelties of modernity, mass society, manufacture, and mechanical reproduction — to Jean Baudrillard — mesmerized by the ominous glamour of postmodernity, individualism, consumption, and electronic reproduction — have recognized and observed the curious and telling correlation between the mobility and visual and aural sensations of the city and the mobility and visual and aural sensations of the cinema. Industrially, cinema has long played an important role in the cultural economies of cities all over the world in the production, distribution, and exhibition of motion pictures, and in the cultural geographies of certain cities particularly marked by

⁷⁹⁶ SHIEL, Mark and FITZMAURICE, Tony, *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001.

cinema (from Los Angeles to Paris to Bombay) whose built environment and civic identity are both significantly constituted by film industry and films⁷⁹⁷.

The nexus *cinema-city*, then, provides a rich avenue for investigation and discussion of key issues which ought to be of common interest in the study of society (in this case, the city) and in the study of culture (in this case, the cinema) and in the study of their thematic, formal, and industrial relationship historically and today. Indeed, interest in their relationship has been growing significantly of late — particularly with regard to the thematic and formal representation of the city — in the fields of Film Studies, Cultural Studies, and Architecture⁷⁹⁸. The central innovative aim of this book is to contribute to the study of the cinema and to the study of society by focusing on the relationship between cinema and the city as *lived social realities* in a range of urban societies of the present and recent past.

11.2. Film Studies and Sociology

One of the fundamental premises of this book is that interdisciplinary contact between Film Studies and Sociology (among other disciplines, including Cultural Studies, Geography, and Urban Studies) can be profoundly useful and fruitful in addressing key issues which the two disciplines share (or ought to share) in common at the beginning of the twenty-first century, and which have either emerged in recent years or which have become especially acute in the contemporary cultural and social context.

These include: the perennial issue of the relationship between culture and society, particularly in what is now commonly referred to as the current global postmodern social, and cultural context; the operation of political, social, and cultural power in the urban centers of the present global system; the historical description (“periodization”) of social and cultural change through such categories as “industrialism,” “post-

⁷⁹⁷ For a fascinating case study of the social production of the contemporary city, and the crucial role of cinema and popular culture therein, see M. Gottdiener, Claudia C. Collins, and David R. Dickens, *Las Vegas: The Social Production of an All-American City* (Oxford: Blackwell, 1999).

⁷⁹⁸ A number of important studies of the relationship between cinema and the city have appeared in recent years including, from an architectural perspective, François Penz et al. (eds.), *Cinema and Architecture* (London: BFI, 1997); from the perspective of film aesthetics, David Clarke (ed.), *The Cinematic City* (London: Routledge, 1997); and from a broad cultural studies perspective, James Donald, *Imagining the Modern City* (London: Athlone, 1999).

industrialism,” “modernity” and “postmodernity”; and, as a route to the better understanding of these issues, the concept of spatialization as a means of description and analysis in the study of both culture and society, cinema and the city, today.

As Andrew Tudor and other commentators have pointed out, there has been a paucity of positive contact between the disciplines of Film Studies and Sociology⁷⁹⁹. On the whole, their relationship has been a historically unhappy one, most sociological interest in cinema since the early days of the medium having taken either one of two related forms. One area of sociological interest in cinema has, since the 1920s, focused in a limited and indiscriminating way on “the measurable effects of film” on particular groups in society - typically, young people - and almost always with the conviction that those effects were bad - as, for example, in the case of the age-old debate over links between cinema and crime, youth delinquency, or violence. Since the 1940s, a second area, particularly informed by the cultural elitism and instrumentalism of the Frankfurt School, has emphasized the status of cinema as just another form of mass communications exercising control in a mass society of unintelligent and unindividuated consumers (a view, of Hollywood cinema at least, which has certainly had many adherents in Film Studies too). Both sociological approaches to cinema have been guilty of mechanical and deterministic thinking which has generated little common ground with the central interests of Film Studies since its inception in the 1960s.

The larger part of Film Studies over the years has concerned itself primarily with the language of cinema and with various approaches to cinema as a powerful signifying system which have focused on the individual, the subject, identity, representation — for the most part, with the *reflection* of society in films — with a strong faith in theory and an almost complete distrust of empiricism. Film Studies has been primarily interested in the film as *text* (comprising visual language, verbal systems, dialogue, characterization, narrative, and “story”) and with the *exegesis* of the text according to one or other hermeneutic (for example, psychoanalysis, Marxism, myth-criticism, semiotics, formalism, or some combination thereof)⁸⁰⁰. Such issues have dominated largely as a

⁷⁹⁹ Andrew Tudor, “Sociology and Film,” in John Hill and Pamela Church Gibson (eds.), *Film Studies: Critical Approaches* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 188-92.

⁸⁰⁰ Indeed, as theorists such as Richard Maltby and Thomas Schatz have explained, the traditional concern of Film Studies with film as *text* has become increasingly problematic since the 1980s — particularly where Hollywood cinema is concerned — because Hollywood has become relatively open and fluid in formal, thematic, and industrial terms since the 1960s (during what is known as post-

result of the discipline's origins in (and continuing close relationship with) literary studies, while newer subjects such as Media Studies and Communications have been better at developing sociological approaches (for example, to television) precisely because of their origins, in large part, within Sociology, at a "safe distance" from close concern with the text⁸⁰¹.

One of the aims of this book is to recognize this history by proposing something of a challenge to Film Studies and Sociology to work to produce a sociology of the cinema in the sense of a sociology of motion picture production, distribution, exhibition, and consumption, with a specific focus on the role of cinema in the physical, social, cultural, and economic development of cities⁸⁰².

This interdisciplinary challenge makes two interdependent propositions. First, it proposes that Sociology has much to gain by building upon its traditional interests in capital, economy, labor, demographics, and other issues by incorporating a greater interest in "culture," "cinema," and "films" through an investigation of their impact

classical cinema), and because many contemporary Hollywood films arguably exist less as cinematic texts than as attenuated and complex commodities across the wider consumer cultural and global economic system as a whole, involving television, video, multimedia or online presentation, popular music, fashion, advertising, and merchandising. See Maltby, "Theses on the Philosophy of Hollywood History," in Steve Neale and Murray Smith (eds.), Contemporary Hollywood Cinema; p. 2; and Thomas Schatz, "The New Hollywood," in Film Theory Goes to the Movies (London: Routledge, 1993).

⁸⁰¹ *On the history of the close relationship between Film Studies and film as text, and the strengths and limitations thereof, see also Graeme Turner, "Cultural Studies and Film," in Hill and Church Gibson (eds.), Film Studies, pp. 193–9. Also of relevance is Don Mitchell, Cultural Geography: A Critical Introduction (Oxford: Blackwell, 2000), pp. 43–9.*

⁸⁰² *Of course, it should be said that significant work has been carried out in Film Studies in relation to the economics and socioeconomics of cinema as an industry which can contribute to a social understanding of cinema: see, for example, on Hollywood cinema, Janet Wasko's Movies and Money: Financing the American Film Industry (Norwood, NJ: Ablex Publishing Corp., 1982), and Hollywood in the Information Age: Behind the Silver Screen (Cambridge: Polity Press, 1988); and Douglas Gomery, Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States (London: BFI, 1992). On European cinema, see Pierre Sorlin's European Cinemas, European Societies 1939-1990 (London: Routledge, 1990); and Geoffrey Nowell-Smith and Steven Ricci's Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity, 1945-95 (London: BFI, 1998). As Andrew Tudor notes, books arising out of genuine engagement between Sociology and Film Studies have been few and far between: Tudor cites, for example, George Huaco, The Sociology of Film Art (New York: Basic Books, 1965); Ian Jarvie, Towards a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry (London: Routledge & Kegan Paul, 1970); Tudor, Image and Influence: Studies in the Sociology of Film (London: Allen & Unwin, 1974); and Norman Denzin, Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema (London: Sage, 1991). See Tudor, "Sociology and Film," p. 191. On the impact of cinema on modern urban society in the early twentieth century, one might add to this list Leo Charney and Vanessa R. Schwartz (eds.), Cinema and the Invention of Modern Life (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995).*

upon urban development, on the one hand, and their informative and influential allegorizing of objective social realities, on the other. Secondly, it proposes that Film Studies has much to gain by building upon its traditional interests in representation, subjectivity, and the text by working harder to develop a synthetic understanding of the objective social conditions of the production, distribution, exhibition, and reception of cinema and the mediated production of urban space and urban identity.

This book and the individual contributions in it, it is hoped, make steps in the direction of such a sociology of the cinema, outlining what such a sociology might look like, and what kind of practical and diverse forms it might take.

11.3. Culture and Society

This bringing together of Film Studies and Sociology, then, underpins the aim of this book to examine the relationship between cinema and urban societies and, in doing so, to work against the alienation of the study of culture from the study of society which was traditionally explained through the old opposition of “base” (society, wealth, poverty, work, class, race, income, housing) and “superstructure” (culture, text, image, sign), and which fostered little more than mechanistic understandings of the relationship between the two.

The best antidote to the base-superstructure model, as Fredric Jameson has explained, is that of Althusserian structuralism in which base and superstructure are replaced by “structure” and in which mechanistic notions of causality give way to the concept of “over-determination”⁸⁰³. This formulation of the relationship between culture and society, which has informed the editorial logic of the book, recognizes the interpenetration of culture, society, and economics as part of “a whole and connected social material process,” to use Raymond Williams’s terminology⁸⁰⁴. It allows (even requires) a conception of cultural production as simultaneously different from and yet

⁸⁰³ See Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge, 1989), pp. 17–102; Louis Althusser et al., *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 1979 (1970)), pp. 91-118, 158-64; Althusser, *For Marx*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 1990); Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses,” in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (London: New Left Books, 1971), pp. 123-73.

⁸⁰⁴ Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 140.

similar to other forms of (industrial) production in a manner which is particularly appropriate to cinema, more particularly to Hollywood cinema, and most particularly to Hollywood cinema in the contemporary global economy. It opens the way for interdisciplinary investigation and communication as natural and indispensable, tending to undermine intellectual compartmentalization and fostering a view of culture as “a whole way of life.”⁸⁰⁵ Finally, it undermines the reifying tendency to speak of cinema simply in terms of the text and its reflection of urban and social change “on the ground,” and fosters instead an understanding of cinema (as a set of practices and activities, as well as a set of texts) as something which never ceases to intervene in society, and which participates in the maintenance, mutation, and subversion of systems of power. Althusserian structuralism identifies the cooperation of Film Studies and Sociology not as a mere academic experiment or interdisciplinary trifle, but as a natural and proper pooling of resources in the name of a synthetic and rounded understanding of culture and society as culture and society can only be properly understood — in their *relation* to each other.

11.4. Space and Spatiality

If a significant and stubborn discrepancy between the study of culture and the study of society often remains in evidence today, one crucial and positive area which the two have increasingly held in common in recent years is what has become known as the “spatial turn” in social and cultural theory on the Left (broadly defined) since the 1970s which has involved a growing recognition of the usefulness of space as an organizing category, and of the concept of “spatialization” as a term for the analysis and description of modern, and (even more so) of postmodern, society and culture. This spatial turn has been driven by a wide range of critical thinking from the work of Henri Lefebvre (*The Production of Space*, 1974), Michel Foucault (*Discipline and Punish*, 1977), and Ernest Mandel (*Late Capitalism*, 1975) in the 1960s and 1970s to the work of Marshall Berman (*All That Is Solid Melts Into Air*, 1982), David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, 1989), Fredric Jameson (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991), Edward Soja (*Postmodern Geographies*, 1989), and

⁸⁰⁵ *Ibid.*, pp. 11-20.

Mike Davis (*City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, 1990) in the 1980s and 1990s⁸⁰⁶.

On the one hand, in the social sciences, this spatial turn has helped us to understand, as Edward Soja has explained, “how relations of power and discipline are inscribed into the apparently innocent spatiality of social life, how human geographies become filled with politics and ideology.”¹² On the other hand, in the study of culture, it has helped us to understand how power and discipline are spatially inscribed into cultural texts and into the spatial organization of cultural production — as, for example, through what Jameson has described as the “geopolitical aesthetic” of contemporary world cinema⁸⁰⁷.

One of the key presuppositions of this book is that the increasing prominence given to space and spatialization in the recent study of culture and society has been a profoundly important development and that cinema is the ideal cultural form through which to examine spatialization precisely because of cinema’s status as a peculiarly spatial form of culture.

Cinema is a peculiarly spatial form of culture, of course, because (of all cultural forms) cinema operates and is best understood in terms of the organization of space: both *space in films* — the space of the shot; the space of the narrative setting; the geographical relationship of various settings in sequence in a film; the mapping of a lived environment on film; and *films in space* — the shaping of lived urban spaces by cinema as a cultural practice; the spatial organization of its industry at the levels of production, distribution, and exhibition; the role of cinema in globalization. Thus, one of the major contentions of this book is that cinema is primarily a spatial system and that, notwithstanding the traditional textual emphasis of much Film Studies, it is more a spatial system than a textual system: that spatiality is what makes it different and, in this context, gives it a special potential to illuminate the lived spaces of the city and urban

⁸⁰⁶ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991; orig. Paris: Editions Anthropos, 1974); Michel Foucault, *Discipline and Punish* (London: Allen Lane, 1977); Ernest Mandel, *Late Capitalism*, trans. Joris De Bres (London: Verso, 1978; orig. London: New Left Books, 1975); Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air* (London: Verso, 1983); Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991); Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (London and New York: Verso, 1989); Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (London: Vintage, 1992 (1990)).

⁸⁰⁷ Soja, *Postmodern Geographies*, p. 6.

societies, allowing for a full synthetic understanding of cinematic theme, form, and industry in the context of global capitalism.

11.5. Geographical Description and Uneven Development

On this basis, the analysis of the relationship between cinema and urban societies in this book in a comprehensive range of global contexts, and with an emphasis on cinema as a social and material practice, may be seen as an exercise in what Jameson, with reference to the peculiar spatial character of cinema, has termed “cognitive mapping” — that is, the attempt to “think” a system (today, postmodern global capitalism) which evades thought and analysis. The book aims to map culture as a lived social reality which enacts and articulates relations of power, as these are evident in core-periphery relations both *within* cities and in the current global system *between* the cities and the cinemas of Los Angeles, of former European colonies, and of former European colonial powers⁸⁰⁸.

The emphasis throughout the book is on international diversity, and a conceptual organization which attempts to map out different relations of power in the geopolitical system in terms of dominance, subordination, mediation, and resistance, and their articulation in cinema and its political economy. This geographical diversity encompasses many types of city and urban society, whether these are classified according to Saskia Sassen’s typology of “global,” “transnational,” and “subnational” cities or according to Mike Savage and Alan Warde’s classification of “global cities,” “Third World cities,” “older industrial cities,” and “new industrial districts”⁸⁰⁹. It also

⁸⁰⁸ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington and London: Indiana University Press and BFI, 1995 (1992)). Important in this formulation has been Saskia Sassen’s argument that the prominence of the city in the current global system problematizes traditional notions of “centrality and marginality” according to national or regional geographies, and according to the opposition First World-Third World. Sassen argues that “a new geography of centrality and marginality” is now in place, based upon centrality/marginality between cities and centrality/marginality within cities. See Sassen, *Cities in a World Economy* (Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 1994), pp. 119-24

⁸⁰⁹ Important in this formulation has been Saskia Sassen’s argument that the prominence of the city in the current global system problematizes traditional notions of “centrality and marginality” according to national or regional geographies, and according to the opposition First World-Third World. Sassen argues that “a new geography of centrality and marginality” is now in place, based upon centrality/marginality between cities and centrality/marginality within cities. See Sassen, *Cities in a World Economy* (Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 1994), pp. 119-24.

encompasses many types of cinema, including the dominant commercial forms of Hollywood, the European co-production, IMAX, documentary, and low-budget video in West Africa. As such, the book's large geographical spread - attempting to keep equally in focus at all times the local, regional, and global levels, or micro- and macro-perspectives - serves to highlight the important realities of "uneven development" between various urban societies and various cinemas historically and in the present day, realities which are foregrounded both through the various representations of objective urban social and economic conditions discussed in relation to particular films and cities in the book, and in terms of the uneven development of particular national or metropolitan film industries *vis-à-vis* the global dominance and technological and financial superiority of Hollywood cinema⁸¹⁰.

This description of urban society and of cinema globally in terms of a relationship between cities (and cities alone) corroborates the view held by large numbers of social commentators today that the city — more so than the "nation," perhaps less so than the "transnational corporation" - is *the* fundamental unit of the new global system which has emerged since the 1960s, of which the mobility of capital and information is the most celebrated feature⁸¹¹. Thus the book presents a global portrait of a network of semi-autonomous cities and megacities, many of which (just as Sassen said they would) relate primarily to other cities in the network rather than to the particular national or regional space in which they are physically located⁸¹².

The positioning of Los Angeles at the beginning of the book, then, endorses the characterization of that city (and its larger metropolitan region) by many social commentators as *the* paradigmatic city space, urban society, and cultural environment of the late twentieth and twenty-first centuries — "the place where it all comes together," as Edward Soja has described it, "a World City, a major nodal point in the ebb and flow of the new global economy" and, almost needless to say, the home of the massively,

⁸¹⁰ For an excellent examination of the political economy of Hollywood cinema and resistance to it by non-industrial cinemas, see David James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989), pp. 3-28.

⁸¹¹ For an excellent introduction to the rise of the city, and to many of the key texts in Urban Sociology, see Richard T. LeGates and Frederic Stout (eds.), *The City Reader* (London and New York: Routledge, 1996), and Malcolm Miles, Tim Hall, and Iain Borden, *The City Cultures Reader* (London: Routledge, 2000).

⁸¹² Sassen, *Cities in a World Economy*, pp. 50—1.

globally dominant Hollywood cinema and larger US entertainment industry⁸¹³. But this notional positioning of Los Angeles as some kind of global core to which the rest of the world can be viewed as periphery must be balanced by the recognition that if Los Angeles is a paradigm, it is so not merely because it can be proposed as one of the world's most "advanced" urban societies but also because it can be proposed as one of the world's most "backward" urban societies — a tense and often violent combination of First and Third World realities in one (albeit highly segregated) space. Thus, Los Angeles contains uneven development internally while accentuating it on the world stage.

This internal and external unevenness places Los Angeles in an illuminating and problematic relationship with postcolonial cities and film cultures in both the First World and the Third World, all to one degree or another emerging or struggling to emerge from broadly shared histories of colonization, exploitation, dependency, and economic and political instability. On the one hand, postcolonial agendas for self-determination — in cinema as much as in other areas of society — have been expressed primarily in national terms, and the problematization of the concept of "nation" by globalization and the rise of cities is rarely more visible than in the now almost quaint notion of "national cinema." On the other hand, the encounter between cinema and postcolonial urban societies in the Third World which remain beset by massive poverty and endemic social injustice may sometimes seem a strange one, given the natural capital-intensive and technology-intensive character of cinema as a cultural practice, and is often a particularly fraught one, given cinema's ability to intervene in particularly charged social and political environments in frequently unwelcome and even dangerous ways⁸¹⁴.

The postcolonial urban societies, finally, remain closely related, for better or worse, to the capital cities of former colonial powers of which two — Paris and London — are dealt with in detail in this book. Paris and London, of course, have not only long

⁸¹³ See Allen J. Scott and Edward J. Soja, *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 12. See also Davis, *City of Quartz*; Roger Keil, *Los Angeles: Globalization, Urbanization and Social Struggles* (New York: John Wiley & Sons, 1998); Norman Klein, *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory* (London and New York: Verso, 1997); Soja, *Postmodern Geographies*, Chapter 8, "It All Comes Together In Los Angeles" and Chapter 9, "Taking Los Angeles Apart".

⁸¹⁴ See, for example, Julianne Burton (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 1986).

served as archetypal city environments for cinema (London for Hitchcock or David Lean; Paris for Renoir or Godard) and been important as centers of film production, but in their nineteenth-century imperial heydays were the sites in which the first shocked recognitions were made of the definable features of modern urban society, whether by Dickens or Engels in the case of the former or by Flaubert, Hugo, Balzac, or Baudelaire, in the case of the latter⁸¹⁵. Though today, in cinematic terms, they occupy an arguably subordinate position to Los Angeles, as urban societies, Manuel Castells and Peter Hall remind us, they “remain among the major innovation and high-technology centers of the world,” despite their relative age⁸¹⁶.

The regional-metropolitan conceptualization of the relation between cinema and urban societies which underpins this book, then, recognizes uneven development, diversity, and local specificity as an important antidote to, or safeguard against, the temptations of totalization - either by way of premature celebration of the benevolent leveling power of free-market capitalism (some form of the post-industrialism thesis or the end-of-ideology argument), or by way of defeatist resignation in the face of its unstoppable homogenizing and neutralizing tendencies. But it also suggests a contingent and always provisional macro-geographical contextualization and synthetic understanding of the relation between cinema and urban societies more generally⁸¹⁷. The name for that macro-geographical context as it emerges in this book is “globalization,” a historical and geographical process in which Film Studies and Sociology ought to be equally and cooperatively interested.

11.6. Describing History

If this book is structured spatially according to a model of core-periphery relations between different types of cinemas and urban societies in diverse parts of the world, it is

⁸¹⁵ See Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

⁸¹⁶ Manuel Castells and Peter Hall, “Technopoles: Mines and Foundries of the Informational Economy,” in *Technopoles of the World: The Making of Twenty-First Century Industrial Complexes* (London: Routledge, 1994), excerpted in LeGates and Stout (eds.), *The City Reader*, p. 481.

⁸¹⁷ As Miles, Hall, and Borden warn, in *The City Cultures Reader*, a balance must be achieved between the opposed tendency to exaggerate the future of the postmodern, post-industrial or electronic city, on the one hand, and the realities of massive global uneven development, on the other. See *The City Cultures Reader*, p. 4.

simultaneously structured according to a historical description of the development from monopoly capitalism, imperialism, the nation-state and modernity in the nineteenth and early to mid-twentieth centuries to transnational capitalism, postcolonialism, the city, and postmodernity in the mid- to late twentieth and twenty-first centuries. Thus we have a spatial description (spatiality being central to most theorizations of postmodernity) which is also a historical description (history having long underpinned traditional Marxism) of the development of society and culture through “stages” of capitalism variously identified with the terms modernity, postmodernity, modernism, postmodernism, Fordism, post-Fordism, industrialism, and post-industrialism. “Uneven development,” then, reminds us that the recent turn toward geography and spatialization, which in the present context highlights the spatial character of cinema and the distinctive spatial typology of the city, necessarily exists in tension in cultural and social theory with more traditional concerns with and approaches based upon history and temporality.

Of particular relevance to cinema on a number of counts is the important debate in postwar social theory over the concept of “post-industrialism” - that is, the insistence by many liberal and conservative thinkers, from David Riesman to Francis Fukuyama, that since the 1950s, society (either globally or specifically in the West) has moved into a qualitatively new phase of its development, with the displacement of production and manufactured goods by consumption and the sign.

First, of course, an important part of the very thesis of post-industrialism is that culture has become increasingly important in society and, indeed, the development of post-industrialism as a concept in Sociology may now be identified as one of the first steps in what David Chaney has termed “the cultural turn” in social history and theory since the 1950s⁸¹⁸. Many theorizations of “post-industrialism” have attended to this increasing prominence of culture and have been expressed in primarily spatial terms - for example, the work of theorists as diverse as Daniel Bell (“the post-industrial society”), Marshall McLuhan (“the global village”), or Jean Baudrillard (“the political economy of the sign”)⁸¹⁹. Secondly, while post-industrialism as a thesis is based upon a

⁸¹⁸ See David Chaney, *The Cultural Turn: Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History* (London and New York: Routledge, 1994), p. 27.

⁸¹⁹ See Daniel Bell, *The Coming of a Post-Industrial Society* (New York: Basic Books, 1974); and *The End of Ideology* (New York, Free Press, 1962); Marshall McLuhan, *Understanding Media* (New York:

presumption of the increasing dominance of sign and image over manufactured goods, cinema has always been “paradoxically” both sign and image *and* manufactured goods. Thirdly, cinema has mostly been imagined primarily as a collection of filmic texts rather than as a spatially-configured industry comprising banks, multinational corporations, distributors, producers, exhibitors and exhibition spaces, various technology manufacturers, workers, consumers, and so on. The often integrally-related prioritization of sign, image, and text in discussion of cinema, together with the neglect of issues of production, capital, and labor, has always been an inherently conservative operation through which, in a sense, cinema has been thought of “postindustrially” even before “post-industrialization.”

In contrast, however, to the implication of the concept of “post-industrialism” that the world has moved beyond such things as modernity, industrial society, ideology, or even history itself, this book understands postmodernity not as the end of something but as a period of even more complete and total modernization than in any preceding period - a period (as proposed by writers such as Lefebvre, Mandel, Harvey, and Jameson) which involves the thorough incorporation of rural space by urban space, the thorough colonization of daily life (including most areas of culture) by capital, and the globalization of urban society, economy, and culture as part of a process which has accelerated *qualitatively* since the late 1960s⁸²⁰.

This now global postmodern environment, with all of its uneven development, may best be understood in terms of Nicos Poulantzas’s characterization of a “social formation” as a complex and dynamic coexistence of overlapping and contradictory modes of production, or in terms of Raymond Williams’s explanation of the importance of perpetual interaction and conflict in society and culture between dominant, residual, and emergent elements⁸²¹. Williams’s explanation that any hegemony is in practice “full of contradictions and unresolved conflicts” then brings us to the question of the

McGraw-Hill, 1964); Jean Baudrillard, *Toward a Political Economy of the Sign* (St. Louis, MO.: Telos Press, 1981 (1972)); *The Mirror of Production* (St. Louis, MO: Telos Press, 1975); and *America* (London and New York: Verso, 1988).

⁸²⁰ *On the emergence of global postmodernism in the early-1970s, see Harvey, The Condition of Postmodernity* (Oxford: Blackwell, 1989), p. 40.

⁸²¹ Nicos Poulantzas, *Political Power and Social Classes*, trans. Timothy O’Hagan (London: New Left Books, 1973), pp. 13–16; Williams, *Marxism and Literature*, pp. 115-23.

possibility or not of conflict and resistance in the current global context and its operation in cinema and urban societies⁸²².

11.7. Globalization⁸²³

Cinema, of course, is an excellent means to an understanding of globalization for a number of reasons. Since the early twentieth century, it has always operated through a sophisticated organization of film production, distribution, and exhibition internationally — and, particularly, radiating from Southern California and Hollywood to the rest of the world through the expansionist activities and vision not only of the major American film studios, but also of such agencies as the Motion Picture Association of America and the Motion Picture Export Association. Today, cinema exists as part of a much larger global entertainment industry and communications network, which includes older cultural forms such as music and television, and newer forms of technoculture such as digital, the internet, and information technology. Studies of the political economy of cinema almost invariably begin by pointing out that cinema has long been one of the United States' most important export industries and that debates over cinema and national culture have been critical to globally-felt international negotiations such as those surrounding the 1993 General Agreement on Trade and Tariffs (GATT)⁸²⁴.

Indeed, if cinema may be said to have been one of the first truly globalized industries in terms of its organization, it may also be said to have long been at the cutting edge of globalization as a process of integration and homogenization. The hugely disproportionate dominance of the United States historically in many areas of culture, economics, and politics has rarely been more tangible and overt than in the dominance of Hollywood cinema, which has for decades now been widely recognized

⁸²² Williams, *Marxism and Literature*, p. 118.

⁸²³ “Cultural production, both high and low, both supportive and critical of capitalist values, has now become so commodified that it is thoroughly implicated in systems of monetary evaluation and circulation. Under such conditions, the varieties of cultural output are no different from the varieties of Benetton’s colors or the famous 57 varieties that Heinz long ago pioneered. Furthermore, all oppositional culture (and there is plenty of it) still has to be expressed in this commodified mode, thus limiting the powers of oppositional movements in important ways” (David Harvey, *The Condition of Postmodernity*).

⁸²⁴ See, in addition to Wasko, *Movies and Money and Hollywood in the Information Age*, Tino Balio, *The American Film Industry* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985); Colin Hoskins, *Stuart McFadyen*, and Adam Finn, *Global Television and Film* (Oxford: Oxford University Press, 1997); and Jean-Pierre Jeancolas, “From the Blum-Byrnes Agreement to the GATT Affair,” in Nowell-Smith and Ricci (eds.), *Hollywood and Europe*, pp. 47-60.

as a threat to discrete national and regional cultures and which, in its frequent articulation of the values of freemarket enterprise and individualism, and its formal manifestation of those values in its high production values and visual style, has been described by Jameson as “the apprenticeship to a specific culture” - Western (or, American) consumer capitalism⁸²⁵.

In this sense, not only may cinema — particularly Hollywood cinema — be described as having always been postmodern, even before postmodernity, because of its peculiar combination of both sign and image (culture) and manufactured goods (industry, technology, capital), it may also be recognized as central to, rather than merely reflecting, the process known as globalization. In today’s context, it isn’t that films or the Hollywood film industry *reflect* globalization but that films and the Hollywood film industry *effect* globalization. Films *are* globalization, not its after-effects.

In response to this realization, of course, the conflict between incorporation and autonomy becomes an acutely urgent issue of common interest to both Film Studies and Sociology. For if one of the most important issues in Sociology, particularly in the face of globalization (Americanization), is the ability or inability of social groups (either locally or globally) to challenge or resist dominant social structures, institutions, and cultures, so has Film Studies long been concerned with the ability or inability of historically and geographically diverse types of cinema — say, for example, American underground film, European art cinema, Third World filmmaking — to challenge or resist the dominance and saturation of Hollywood and American popular culture more generally⁸²⁶.

Globalization — as most of the chapters in this volume demonstrate almost regardless of their precise geographical and historical contexts — is one of the

⁸²⁵ Fredric Jameson, “Notes on Globalization as a Philosophical Issue,” in Fredric Jameson and Masao Miyashi (eds.), *Cultures of Globalization* (Durham, NC: Duke University Press, 1998), p. 63. With reference to contemporary Hollywood and consumerism, the reader is particularly referred to Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (Austin, TX: University of Texas Press, 1994). Wyatt (p. 20) defines the “high concept” film, which he argues has been the dominant type in Hollywood over the past twenty years, as “a product differentiated through the emphasis on style in production and through the integration of the film with its marketing”.

⁸²⁶ The most comprehensive study of the relationship of dominance and resistance between US (or Western) cinema and Third World filmmaking is undoubtedly Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London and New York: Routledge, 1994).

overriding concerns arising in the relationship between cinema and the city as evident since the 1970s. This is especially evident in the increasing tendency in disparate societies around the world for individuals to be struck more by, and for cultures to demonstrate more, their sameness rather than their difference, and for that sameness, rather than being arbitrary, to appear primarily American.

As such, much of this book is concerned with what Manuel Castells has described as the threatened status of “place” — for example, nation, city, neighborhood, or street — in a world which is more and more defined and experienced in terms of “flow” — for example, the flow of transnational capital, or the flow of information in a highly technological society⁸²⁷. The realities of what Don Mitchell explains as “deterritorialization” recur insistently and manifest themselves perhaps most clearly in the increasing ubiquity of what the French cultural theorist Gilles Deleuze, in his major study of the spatial and temporal characteristics of cinema, termed the *espace quelconque* — the *any-space-whatever*. This space, whether taking the form of a shopping mall, a corporate headquarters, a hotel lobby, a downtown street, or, indeed, a multiplex cinema, is not notable simply because of its ubiquity or familiarity but more particularly because if, as Foucault suggests, all space is controlled, the any-space-whatever is a space in which the source of control, the center of power, is curiously difficult to apprehend⁸²⁸. It is a space in which the intangibility of global capitalism is particularly apparent.

But if the ubiquity of the *espace quelconque* might appear as a metaphorical justification of the totalizing visions of the various theorists of post-industrialism or consumer capitalism and its supposed global triumph, the diversity of cinematic and urban contexts presented in this book also demonstrates the degree to which globalization remains incomplete and “uneven” and possibly demonstrates the degree to which globalization can be or is resisted.

⁸²⁷ See Castells, “The Reconstruction of Social Meaning in the Space of Flows,” in *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban/Regional Process* (Oxford: Blackwell, 1989), pp. 348–53. See also Castells, *The Network Society* (Oxford: Blackwell, 1996).

⁸²⁸ On deterritorialization, see Mitchell, *Cultural Geography*, pp. 273–4; on the any-space-whatever, see Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 272.

With regard to the former, this book is particularly concerned with those areas where global capitalism has not yet been quite able to reach or which have fallen out of the global capitalist “loop” altogether — whether these are identified as what Miles, Hall, and Borden call “informal settlements” such as slums, tenements, and temporary communities in Third World cities, or what Marcuse and vanKempen term the “excluded ghettos” of major Western metropolises, or even vast swathes of what Portes, Castells, and Benton have described as the “informal economy” which exists in many cities around the world alongside or in open defiance of official economy⁸²⁹. These spaces certainly exist and must be identified as different if not resistant to globalization.

But with regard to the latter, sources of resistance are harder to identify. Most of Film Studies and most of Sociology seem to have now long since lost faith in the possibility that the individual nation or nation-state might be able to significantly resist globalization. This recognition has informed the acknowledgment of the growing importance of cities to Sociology and has underpinned recent theorizations of the demise of the power of national governments and structures in the global system. In Film Studies, it has more or less extinguished debate over “national cinema” (that is, the ability of individual nations to achieve cultural self-determination in cinema), a debate which came to the fore in the “window of opportunity” between the end of colonialism in the 1960s and the full realization of globalization in the 1980s when small national cinemas, most excitingly in the Third World, produced films such as *Battle of Algiers* (Gillo Pontecorvo, 1966) or *Memories of Underdevelopment* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), and were looked to as sources of a utopian and dynamic opposition to the dominance of Hollywood⁸³⁰.

⁸²⁹ Miles, Hall, and Borden, *The City Cultures Reader* p. 4; Peter Marcuse and Ronald van Kempen, *Globalizing Cities: A New Spatial Order* (Oxford: Blackwell, 2000), p. 19; Alejandro Portes, Manuel Castells, and L. Benton (eds.), *The Informal Economy: Studies in Advanced and Less Developed Countries* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989).

⁸³⁰ On the nation-state in the present world system, see Mitchell, *Cultural Geography*, pp. 262–73. Of course, many commentators argue that globalization does not have to mean the end of the nation-state but may simply mean a new phase of challenge to and constant transgression of it. In this case, at the very least, the extent to which globalization “disrespects” and transgresses national boundaries and identities is keenly evident and popularly experienced in cinema, particularly fuelled by the hybridizing influences of international co-production as a standard procedure in (especially European) cinema and of offshore production (the production of Hollywood films outside the US) as a common practice in Hollywood cinema. Jameson, “Notes on Globalization,” p. 67.

Today, resistance is hard to identify. Fredric Jameson, for example, speculating on the possible source of any likely future alternative to the dominant forms of American society and culture which drive globalization, has ruled out Japan, Western Europe, and Eastern Europe as sources of coherent opposition or challenge.³⁷ Manthia Diawara has lamented the difficulty experienced by African nations and cities in developing a sustained, coherent, and viable “regional imaginary” of its own both because of the legacy of European imperialism and newer problems associated with globalization⁸³¹. Leslie Sklair has proposed that, in the absence of any comprehensive or widespread and coherent alternative to American urbanism and American cinema, “effective opposition to capitalist practices” must manifest itself locally and around specific issues if at all despite the undeniable reality that “capitalism is increasingly organized on a global basis”⁸³². Manuel Castells has proposed that - despite the absence of any comprehensive, mass movement for substantial social change — resistance to the homogenizing tendencies of global capitalism is possible but only in a limited way, by atomized groups at a grass-roots level with largely defensive agendas or, possibly and more hopefully, through the development of localized networks of individuals, agencies, and communities brought together by the liberatory and democratizing potential of information technology and the internet⁸³³.

11.8. Sameness and Difference

The picture of globalization which recurs insistently in this book, then, consists of an opposition between homogenization and blandness, on the one hand, and pluralism and richness, on the other. While it is certainly important to point to and praise difference and heterogeneity where they appear — especially in resistance to the globalizing homogenizing tendencies of “high concept” Hollywood cinema or Western consumer capitalism — there is often a tendency to confuse “unevenness” with

⁸³¹ Manthia Diawara, “Toward a Regional Imaginary in Africa,” in Jameson and Miyashi (eds.), *Cultures of Globalization*, pp. 103–24.

⁸³² Leslie Sklair, “Social Movements and Global Capitalism”, in Jameson and Miyashi (eds.), *Cultures of Globalization*, p. 291.

⁸³³ Castells, *The Informational City*, p. 353. It must be admitted, however, that the hopes for democratic, even anti-systemic liberation through information technology held by Castells and others from the late 1980s to the late 1990s now seem somewhat dashed against the rocks of both the ascendancy of e-business on-line and the recent merger of AOL and Time-Warner, one of the largest corporate mergers in history, sealing the “incorporation” of the internet.

“heterogeneity” or “difference” with “resistance” (perhaps arising out of some felt need, particularly understandable since the 1980s, to believe resistance possible). But there is nothing necessarily radical about unevenness. One has the feeling that those areas in the global economy which are unevenly developed are probably those areas where global capitalism hasn’t quite managed to settle in yet or which it has already decided to bypass altogether. Difference is not resistance. Global capitalism will allow heterogeneity, or even foster it, if to do so serves the interests of the free market and wealth generation, but heterogeneity is not an aim of global capitalism.

Although one is reluctant to speak of global capitalism in intentionalist terms as if it were a clear and identifiable thing with a defined plan for the world, one suspects that ultimately it prefers homogeneity because it is easier to manage and more efficient but that it will tolerate difference to the extent to which difference is necessary for the generation of profit — a project which is, after all, the one identifiable and certain characteristic of global capitalism. One thus comes to see global capitalism as a process of constant negotiation between homogeneity and difference, played out locally and globally, which makes itself especially manifest in the changing physical and cultural geography of cities. Thus, for Manuel Castells, the persistence of local difference is often a function of globalization, one half of a dual process which simultaneously involves “the globalization of power flows and the tribalization of local communities,” while for Jameson, globalization *both* facilitates difference (cultural diversity) *and* ensures homogenization (the universality of the free market)⁸³⁴.

Here, finally, we can find another way in which Film Studies and Sociology might usefully communicate. For in the key concept of “genre” in cinema (a genre being a particular “type” of film such as the Western, the romantic comedy, the melodrama, or the war film) we find an analogy to this tension between sameness and difference which may help toward the understanding of global capitalism as a process of constant conflict and negotiation: that is, in those theories of genre which explain it as a process of negotiation, within the context of industrial film production (particularly in Hollywood from the 1930s to the 1960s), between the competing interests of film studios as financiers, producers, and primary investors, on the one hand, in a rationalized and efficient system of production based upon a limited and homogenous range of product

⁸³⁴ Castells, *The Informational City*, p. 350.

lines and, on the other hand, the needs of film audiences as consumers for a constant and regular supply of individuated and varied entertainment product (individual films such as, let's say, *Stagecoach*, *Bringing Up Baby*, *Written on the Wind*, or *The Guns of Navarone*).

This, of course, is a structural understanding of the political-economic meaning of genre in cinema, just as the construction of this book in terms of tension and conflict in globalization between sameness and difference suggests a structural understanding of that larger process. But here, perhaps, we can strike an appropriate balance between *realism* — the recognition of homogeneity, of the apparent stability of the structures of global capitalism (for now), of the current relatively unchallenged dominance of Hollywood cinema — and *aspiration* — the recognition of the persistence and potential of difference, the historical inevitability of challenges (hopefully sooner rather than later) to global capitalism and future destabilization of the ascendancy of Hollywood cinema.

Whatever happens, this book has been developed in the certainty that the processes of globalization, nationalism, identity, inequality, social, economic and cultural power, domination, and resistance raised throughout it will play themselves out in particularly dramatic and illuminating ways in the relationship between cinema and urban societies.

CHAPTER XII

THE GUGGENHEIM MUSEUM AND BILBAO: NATIONAL IDENTITY AND GLOBALISATION IN THE BASQUE COUNTRY⁸³⁵

The opening of Bilbao's Guggenheim art gallery in October 1997 was received with critical acclaim in the international press for Frank Gehry's striking titanium-dressed concoction of interlocking planes, curves and abstract shapes. But perhaps as significantly, the building represented a new wave of museum curating, the arrangement offered by the Guggenheim Foundation to the Basque regional government being part of a strategy of expansion aimed at establishing a chain of Guggenheims around the world. Critics were quick to call this process McGuggenisation, suggesting both a global franchising strategy and the extreme commodification of art. Furthermore, it contained overtones of the continuing dominance of American cultural capital over Europe's largely defenceless cultural spaces at a time (during the GATT negotiations of the early 1990s) when European states were attempting to resist such penetration of domestic cultural markets, particularly in the audiovisual sector. But the establishment of the Bilbao Guggenheim is worthy of more detailed consideration: the whole project raised a number of questions over how ethnic particularist groups such as Basque nationalists are positioned in a global cultural economy. Furthermore, this can be situated within broader debates over the impact of globalisation on European territorial politics.

In this paper I set out to address the issue of the impact of globalisation on the *European* city. I begin by arguing that while the impact of globalisation on cities is well documented in economic terms, there is less coverage of how this has been implicated in shifting place-based political identities. Furthermore, hegemonic urban theory has tended to be developed from the experience of a narrow range of cities, many of which are in the United States, leading to doubts as to its sensitivity to the huge political and

⁸³⁵ McNeill, Donald, "McGuggenisation? National Identity and globalisation in the Basque country", *Political Geography*, n° 19, 2000, pp. 473-494.

cultural diversity that exists in contemporary Europe (McNeill, 1999a). In particular, I suggest that the arrival of the Guggenheim in Bilbao and the Basque country poses a number of questions relating to political strategy in the European city, which I deal with in turn: the need to conceptualise the ‘McGuggenisation’ process not as a simple flow from core to periphery, but rather as a more complex negotiation of identity which includes the possibility of local actors ‘indigenising’ dominant cultures; the strength of a ‘bourgeois regionalism’ which is challenging the established European nation-state and which revalorises cities peripheral to the metropolitan core of the nation-state; and the particularist reaction from radical sections of the Basque political community which raised questions over Basque cultural identity. I begin, however, by framing globalisation within the context of European territorial politics.

12.1. Globalisation and European territorial politics

Important work has been done in exploring the dynamics of particular ‘global cities’: the financial and corporate centres of Tokyo, New York, London, nodes in a complex flow of global capital, or the multi-ethnic cities of Paris, London, New York, Los Angeles, Hong Kong (see Friedmann, 1995 for a summary of the ‘world city hypothesis’). However, several authors have criticised the tendency to use a particular city as a paradigm — the use of thoroughly researched cities such as Los Angeles and New York to provide conceptual frameworks which are then built into general theory. Thrift (1997, pp. 142-143) points to the myth that ‘one city tells all’, criticising the over-concentration on Los Angeles to the neglect of equally important trends going on in other cities, and obscuring the fact that ‘events in cities are often linked to events in other cities’. Similarly, Perera (1996) talks of the dangers of the ‘New York-centric approach,’ and draws on Colombo as an example of how non-economistic conceptual frames (in this case, post-colonialism) might be more useful in understanding the impact of globalisation in certain urban contexts. Here, I want to consider the importance of Bilbao as a symbolic site of regeneration within the territory of the Basque ‘regional’ space as an example of how cities within Europe’s emergent micro-nationalisms are important and problematic foci of cultural flows.

However, while trends in the spatial restructuring of European cities have been covered in some depth by economic geographers (for example, Dunford & Kafkalas, 1992; Jensen-Butler, Schacher & Van Weesep, 1997), there have been markedly fewer

attempts to explore the relationship between territorial restructuring and *political identity* under conditions of globalisation. In particular, it is less than clear how organisations such as political parties and urban social movements and their leaders, or influential individual ‘opinion formers’ such as journalists or academics from civil society interpret and articulate their relationship to external forces. Nor is it clear how this operates at a variety of interlocking spatial scales, because as commentators such as Brenner (1999) have illustrated, European cities, regions, and nation-states cannot be considered as discrete scale entities. The complexity of this task is obvious when we consider that in this discussion, we are dealing with a city, Bilbao, which is also an important metropolitan area within a province, Bizkaia, which in turn is part of a region, the Comunidad Autónoma Vasco (CAV), which is again in turn part of a historic Basque national territory as well as being a constitutionally defined region of Spain. Rather than defining rigidly a single spatial scale as a basic unit for analysis, the narrative that follows shows that the symbolism and discursive construction of Basque identity is undertaken by actors using their institutional power (which has a territorial dimension) to participate in transnational negotiation (cf. Hannerz, 1996, pp. 127-139; Yeoh, 1999).

This is important because European cities and regions have a complex relationship in the restructuring of European economic, cultural and political space, and because the dynamic can tell us a lot about the rescaling of urban form and governance in this space (Brenner, 1999; Kunzmann, 1996). Yet this requires greater attention to the cultural specificities of individual European cities than has hitherto been the case in many anglophone urban geographies. Driver and Gilbert (1998), speaking specifically about the European imperial city, suggest that this lacunae is because:

urban sociologists and historians have been so concerned to carve out a niche for a specifically urban field of enquiry that they have often bracketed off questions about the position of cities within wider networks and structures. Moreover, where such questions have been asked...they have generally been framed by a concern with the political economy of capitalism, and have tended to assume that whereas the economy is increasingly global, culture is somehow necessarily rooted in the local. (Driver & Gilbert, 1998, p. 12).

So it is important to consider, first, how cities are intricately bound into all manner of networks of power (cf. Massey & Jess, 1995) within European and broader, global spaces and, secondly, how culture and identity are implicated in such processes (Featherstone, 1990; Tomlinson, 1991; Waters, 1995).

Nonetheless, attention to the political economy of such specificities in the European urban experience under globalisation needs to be addressed also, particularly the suggestion by Manuel Castells that:

the more national states fade in their role, the more cities emerge as a driving force in the making of the new European society...[and so]...we will be witnessing a constant struggle over the occupation of meaningful space in the main European cities, with business corporations trying to appropriate the beauty and tradition for their noble quarters, and urban countercultures making a stand on the use value of the city. (Castells, 1994, pp. 23-25).

As such, certain parts or districts of cities are valorised by global investment, making them of greater symbolic and material importance than their mere territorial girth. A variety of locally-dependent elites are, through planning and promotional mechanisms, seeking to plug certain spaces within their cities into the globalised investment strategies of mobile capital, be it from corporations or tourist expenditure.

This academic interest in cities and regions is part of the thesis that the nationstate is being undermined, or losing its powers, particularly in the case of those states ceding competence in certain areas to the European Union. This is — of course — prone to overstatement. Anderson's (1996) more nuanced assessment of the two scenarios often painted of the future shape of European integration — intergovern- mentalism on the one hand, and a more federal system with a clear separation of supranational and regional powers on the other — concludes that we may be seeing neither future: "maybe in some respects 'the future' has already arrived, maybe 'this is it', neither a simple continuation of the modern system of states, nor a federal state in embryo, but something quite different from both, an 'intermediate' form which is distinct in its own right rather than merely transitional" (134). This prompts Anderson, following Bull (1977) and Ruggie (1993) to forward the idea of overlapping or unevenly 'unbundled' sovereignties, a 'new medievalism' where geographic space is seen not as absolute, but

as relative and variable. By extension, the state's control over that territory is also relative and variable — as is demonstrated by the history of nation-state formation. Castells (1997, chapter 5) notes that “in the 1990s, nation-states have been transformed from sovereign subjects into strategic actors” (p. 307). Simultaneously, political or economic or cultural groups can seize unevenly occurring possibilities to by-pass the nation-state *in certain areas*: “people are often directly members of international networks, not via national bodies; small local groups increasingly deal directly with transnational bodies, not via national intermediaries; regional groups and institutions deal directly with their counterparts in other states without the respective states necessarily having any involvement” (Anderson, 1996, p. 150).

It is interesting to apply these insights to what Morley and Robins (1995) have called the ‘European identity crisis’ in the face of globalisation. Here, the process of European integration is tied to a defensive realisation by national states that the only hope of retaining any economic power is through pooling sovereignty. Simultaneously, however, numerous political and cultural movements have awakened within European nation-states which challenge the legitimacy of centralised government. Such regionalist or micro-nationalist movements urge:

local attachments against the anonymous standardisation of global culture; it reasserts local independence against the abstract and bureaucratic power of transnational agencies. The appeal of this Europe of the ‘Heimats’ — Basque, Lombard, Breton, Corsican and others — is to a more ‘authentic’ way of belonging. (Morley & Robins 1995, p. 20).

This resurgence of nationalisms — and we should also mention the ‘purification’ of the nation-state pursued by the likes of Le Pen in France — is at best politically ambiguous (Hall, 1992; Nairn, 1992). Central government has often been a defender of minority rights and multiculturalism, however imperfectly, and for socialists has offered a means of territorial income redistribution, which these new regionalists may seek to roll back (Harvie, 1994).

This has offered political space to regionalist parties such as the Partido Nacional Vasco, the Christian Social Union of Bavaria, or Convergencia i Unio of Catalonia, all representatives of territorially embedded business elites (among other political

constituencies). As Harvie (1994) argues, by the late 1980s “certain regions...now seemed at the sharp-point of European consciousness: areas of sophisticated technology, environmental awareness, local democracy, and a culture and civil society *which integrated the intimate and the cosmopolitan*” (p. 2, my emphasis; see also Cooke, Christiansen & Schienstock, 1997). As well as drawing on the symbols and scripts of ethnic particularism — history, cuisine, language — such movements embraced many of the most intensively ‘global’ sectors of the economy such as high technology and the media.

While this has made such regions economically dynamic, it has far-reaching consequences for their cultural identity, and it is also crucial to note that globalisation as a process of capitalist development is extremely uneven by sector. Waters (1995, p. 124) argues that “globalization proceeds most rapidly in contexts in which relationships are mediated through symbols”. As such, it has been the major producers of symbols — film and television corporations, advertisers, satellite news agencies, software and games companies — that have had the greatest intensity of global penetration. It is clear that those corporations carry a particular symbolic message from a producing to a receiving culture, and that some degree of alteration of the receiving culture will occur. Sklair (1991) calls this the ‘culture-ideology of consumerism’, in which the values of the centre flow to the periphery of the world- system. As a consequence, such developments in globally-influenced cultural production have had an unsettling impact on the geographical imagining of territories. As Edensor (1997, p. 191) has noted, with reference to Scottish nationalism,

disembedding processes [the heritage industry]...place-marketing, and media- tisation [think of Braveheart] have a profound effect on national and local identities. On the one hand, they remove aspects of the production of identity from the local stage and transform situated characters and events in transmitting them to a local audience. On the other hand, they provide reworked narratives and images *which can reignite debates over identity and be repatriated*. [my emphasis]

I hope to show that the debate over the Guggenheim encapsulates this paradox. The museum clearly absorbed resources which would otherwise have been allocated to locally-based cultural producers. Simultaneously, however, the process of obtaining the museum is a profound message from one section of the Basque nationalist family as to

their preferred vision of Basque cultural identity. I explore three aspects of this in the paper: the ability of certain global actors (the Guggenheim, in this case) to impose themselves upon peripheral cultural spaces; a competing interpretation that sees the political guardians of such spaces strategically ‘indigenising’ such global flows; and the threat this poses to a particularist ethnic identity, along with the (sometimes violent) reaction to such impositions. I begin, however, by discussing issues of interpretation surrounding the Guggenheim’s expansion into Europe.

12.2. Interpreting the Guggenheim

The establishment of the Guggenheim in Bilbao has attracted considerable attention, both from Basque media and academics, and from the international, particularly American, art press. Also, as Beauregard (1993) has argued, debates over urban restructuring are often shaped by mass media interpretations of events. Throughout this study I follow the lead of Jacobs (1994, 1996) who has demonstrated the importance of struggles over the production of urban space in crystallising more complex narratives of power and identity. While Jacobs is interested in the relationships of power in post-imperial cities, the approach is clearly relevant in shedding light on (re-)emergent micro-nationalisms. It is to assert that urban change is often closely linked to shifts in political strategy: change in this sense cannot be attributed singularly to invisible structural forces. Instead, symbolic projects of urban redevelopment are linked to broader territorial strategies in the creation of political identity, which Robert Sack defines as “the attempt by an individual or group to affect, influence, or control people, phenomena, and relationships, by delimiting and asserting control over a geographic area” (Sack, 1984 p. 19, cited in Forest, 1995, p. 136). Bilbao, in this case, has become a ‘condensation site’ for the negotiation of cultural values (cf. Cohen, 1985; Edensor, 1997), where struggles over the material transformation of symbolic spaces and landscapes are often redolent with political meaning, and have important impacts on political identity. As Linda McDowell (1997, p. 262) has argued,

in important ways our perception of, awareness of and reactions to landscapes and to places, the connections between them and the sets of meanings associated with them are always imagined. Places and landscapes have no intrinsic meaning. Instead they are socially constructed, embedded within the sets of social relations and the value systems of a period.

So our understanding of urban change cannot be dissociated from the discursive or representational shifts that take place within political strategy. Cities, and their transformation, are fundamental to contemporary re-imaginings of the national community (cf Anderson, 1991). Furthermore, it may be that the construction and contestation of these landscapes is more important than the aesthetic and physical components of the building. Here, I suggest that the Guggenheim as event is as important as the Guggenheim as a concrete, physical place, notwithstanding the coverage given to the building's remarkable design, and as such I draw on the accounts of a number of journalists and academics who have followed the negotiation process behind the museum closely.

The most complete account of the period leading up to the museum's establishment comes from Joseba Zulaika's painstaking — and highly critical — account *Cronica de una Seduccion* (Zulaika, 1997). Writing as a commentator/ anthropologist on Basque culture, Zulaika's 305 page account provides an in-depth study of the institutions involved, as well as interviews with the leading participants in the negotiation process. This includes, crucially, interviews with Thomas Krens, the director of the Guggenheim Foundation and the initiator of the franchising approach. In one of these interviews, Krens describes himself as a 'professional seductor', a phrase which Zulaika employs as a narrative framework for his highly critical analysis. This could perhaps be summarised as having three basic foundations: first, the vulnerability of the Guggenheim itself, a major American cultural foundation seeking to operate as a transnational corporation, its profit-seeking motivations masked by a cynical and manipulative conception of culture by the seductor Krens; second, the naivete of a Basque governing elite all too ready to be seduced as it tried to revive a deindustrialised economy in a society riven by ethnic bloodshed; third, the debased attitude taken to the role of the museum and art itself in contemporary capitalist societies, the cliched 'museum of the 21st century' that both parties were happy to speak about. Zulaika's work represents the viewpoint of many in the Basque country who saw the museum as an unwarranted intervention in Basque culture (see also Ortega, 1995; Zulaika, 1999).

A less critical account is offered by Tellitu, Esteban and Carrera's (1997) study, *El Milagro Guggenheim* (The Guggenheim Miracle), The authors, journalists on the Bilbao daily *El Correo*, offer the view that the museum has been an important stimulant in regenerating the Basque economy. While documenting fully the same controversies

and nuances seized upon by Zulaika, this stresses the museum's role in offering an 'optimistic vision' for a Bilbao in its death throes (Tellitu et al., 1997, back cover). 'We don't think Krens tricked anyone' notes Carreras, "But the negotiations were conducted in secrecy, at the margin of public debate. There were a lot of things we didn't know" (cited in Cembalest, 1997, p. 63). Their analysis is more sympathetic to the soundbites and promotional literature of the Basque institutions which coalesced around the PNV and the museum project (see also Plaza, 1999 for an upbeat account of the museum's impact).

A third set of commentaries is offered in the pages of the international art and quality news press, particularly as focused around journals such as *Artforum*, *Art in America*, or the arts pages of leading US dailies such as the *New York Times*. Commentators such as Cembalest (1991, 1992, 1997), Bradley (1997) and Moore (1995) or Thorncroft (1998) have provided penetrating accounts focused on the Guggenheim Foundation, particularly its performance under Krens. These critics are concerned in particular with the impact of Krens' strategy on the future of museum management, the curatorial implications of the expansion plans, and the financial rationale behind the project.

Taken together, we can see that the discursive representation of the founding of the museum is of interest in itself. In what follows, I draw on the accounts described above as a means of considering some of the issues surrounding national identity and globalisation in contemporary Europe, weaving these into a commentary on contemporary Basque and Spanish politics.

12.3. McGuggenisation as cultural imperialism?

I begin by exploring the charge — made frequently by some Basque critics after the negotiation process became public — that the Guggenheim's arrival in Bilbao was an example of the latest stage of American cultural imperialism, a corollary of inward investment by American multinationals, the dominance of Hollywood in televisual and film production, the increasing hegemony of English as a global language, and the long-term military interests of NATO and the US in the Iberian peninsula. Critics such as Mattelart (1979) and Schiller (1976) have documented the impact of various forms of American cultural product which, by virtue of the strength of American economic and

diplomatic muscle, introduces commodities which usurp or replace existing, indigenous products. And as Tellitu et al. (1997, chapter 3) demonstrate, many in the Basque artistic community explicitly identified this threat.

Certainly, Ritzer's (1996) McDonaldization thesis lent itself neatly to the Guggenheim director's avowed intention to establish a chain of museums throughout the world operating on a franchise basis. Thomas Kren's plans to create the 'museum for the 21st century' involved the Guggenheim selling itself as a brand, allowing local operators to pay for new premises in their locality, to pay for the curatorial skills offered, and to benefit from a continuous circulation of the museum's stock (the central branch can display less than 5% of its total holdings at a time) (Thorncroft, 1998). The 'Guggenheim' name would benefit the franchisees as a tourist magnet, bestowing instant cultural kudos in the global culture circuit.

At the end of the 1980s, the Guggenheim's difficult financial situation was forcing Krens to pursue a strategy of opening satellite museums, such as the (stalled) MassMOCA in Massachusetts and a new gallery in downtown Manhattan, as well as searching for partners in cities across the world. In 1991, Robyn Cembalest was noting in *ARTnews* the "surge of rumors that have Guggenheims popping up like McDonald's all over the globe". Venice, Osaka, Salzburg, Graz, and Vienna, and Seville were all linked to the Guggenheim with varying degrees of veracity, but what was ultimately revealed towards the end of 1991 was that the Basque regional government, the Comunidad Autonoma Vasco (CAV), had signed a preagreement with the Guggenheim to establish a franchised museum in Bilbao (Cembalest, 1991).

The Basque interest had emerged from the leadership of the dominant Basque nationalist party, the Partido Nacional Vasco (PNV), which was exploring ways in which it could move Euzkadi (el Pais Vasco in Castilian) out from the dual bind of deindustrialisation and crippling terrorism which had effectively devastated its local economy. The PNV bear many similarities to what Harvie (1994) refers to as 'bourgeois regionalist' parties, centre right in stance with a strong degree of indigenous business participation, along with a fierce defence of cultural particularism and demands for far-reaching political and economic autonomy. Unlike many other such parties in Europe, however, they had considerable executive power to negotiate directly with the Guggenheim. Electorally, they had dominated the key institutions in the Basque country

such as the regional government since its establishment in 1980. In addition, they possessed a remarkable degree of financial autonomy. Historically, Navarre and the three provinces that constituted the CAV had — until 1876 — collected their own taxes. The post-Francoist constitutional settlement allowed provincial *Diputaciones* to retain and administer taxation within the Basque country, paying a reverse block grant to the central government for services provided. As Ross (1997, p. 81) describes, this means that negotiations over funding are conducted directly with central government and are independent of the broader regional financial regime in Spain, and means that any delays in the negotiation process are harmful to central government, giving the CAV and Navarre an upper hand in the negotiations. The PNV elite thus had considerable scope to finance a cultural policy distinctive within Spain, and linked this to their attempts to regenerate the ex-industrial areas of its territory, particularly the province of Bizkaia which contains the Bilbao metropolitan area. As such, once Krens was informed of the seriousness of the PNV's interest, he was able to convince them to pay \$100 million for a landmark building in Bilbao, but also to pay a fee of \$20 million for the services rendered — the franchise (Moore, 1995). In addition, the Basques would create a fund of \$50 million to build up the museum's own collection.

The negotiation process began with the intercession of Spanish ex-minister of culture, Carmen Gimenez, who was by 1991 employed as a curator by the Guggenheim in New York, and which by May of that year had led to the signing of a 'memorandum of understanding' between the two sides. As well as the fee demanded by the Guggenheim, they also put pressure on the Basque institutions to fund a flagship building, and while the ultimate success of Frank Gehry in an architectural competition satisfied all sides, it was felt that he was strongly favoured by Krens. The contract was finally signed in December 1994, after a considerable amount of amendments on the Basque side (provoked by criticisms from the PNV's socialist coalition partners in the CAV and an unfavourable response in the press). These included a restriction on Guggenheim expansion in Europe without the prior consent of the Basques, and the requirement that the Foundation provide at least three exhibitions per year of equal merit to those being staged in New York (Bradley, 1997)⁸³⁶.

⁸³⁶ *Bradley (1997) provides an excellent summary of a complex process of negotiation.*

Despite these concessions, critics such as Zulaika (1997) and a couple of notable interventions in the press by Basque academics suggested that the deal was not in the best interests of the Basque country; the local PNV grassroots and the CAV president, Ardanza, all initially needed to be convinced of its viability and suitability (Tellitu et al., 1997, pp. 86-89); and all the opposition parties in the CAV were at some point opposed to the project.

The overriding concern was that the Basque institutions were the weaker partners in the negotiating process, on the wrong end of an aggressive cultural imperialism. There are four reasons which would suggest this. First, the Guggenheim Foundation were able to play upon the structural weakness of the Basque economy in a way similar to the strategy of any trans-national corporation that demands favourable conditions in return for their investment. Krens was already negotiating for new branches in Venice and Salzburg and had attempted to use the rivalry between European cities to force an early signing of the contract in terms favourable to the Guggenheim (cf. Harvey's (1989) formulation on inter-urban competition within the 'spatial division of consumption'; Peck & Tickell, 1994). This strategy would, it appears, have been successful had it not been for the political opposition of the socialists and sections of civil society. Second, fears raised about the impact of the flagship museum on indigenous cultural production had echoes with the opening of Euro Disney outside Paris in 1992. The dilemmas were similarly clear: in the latter case too there was a contradiction between cultural policy and economic policy; fears of a dilution of French culture by an Americanised homogeneity; the repackaging of 'European' tales such as Pinocchio and Cinderella, just as the Guggenheim was commodifying European artworks; the French government had similarly fought off strong competition from Spain to be chosen as the site of the theme park (Forbes, 1995, pp. 255-256; Kuisel, 1993, pp. 227-230; Pells, 1997, pp. 306-313). Third, there was a difference in *cultural capital* between the two negotiating teams. Zulaika (1997) argues that the individuals participating in the Basque negotiating team drawn from the PNV were naive with respect to Kren's self-stylisation as a 'professional seducer'. They had a poorly developed knowledge of art markets, all but one had weak English, and lacked negotiating ability, doing little more than meekly accept the terms of the contract initially offered by the Guggenheim (which was vague in a number of key aspects, and would subsequently be modified following local pressure). Fourth, the accord signed

between the Guggenheim and the regional government was also vague in specifying which artworks would be coming to Bilbao: there were fears that the work of 1960s and 1970s conceptual artists such as Donald Judd and Joseph Beuys would be more likely to appear than the blue chip Modiglianis or Picassos of Manhattan. Indeed, some local critics argued that had the Basques gone it alone they could have afforded a modern art collection that outshone what the Guggenheim was able to offer. Furthermore, it became clear that the Guggenheim would absorb all the resources that had been dedicated to a coherent plan for museum funding throughout the Basque region (Tellitu et al., 1997, pp. 126-127).

Can we accept the process of the Guggenheim's establishment as being an example of how an institution from the core of the global cultural economy is able to dictate terms to an actor in the periphery? Massey's (1994) well-known argument of the variable 'power-geometry' of globalisation is applicable here in explaining the relative ability of each *elite* to influence the negotiating process. Almost every aspect of the process of attracting the Guggenheim involved a complex assessment of intangible factors such as the commercial value of conceptual art (such as the Judd and Beuys works); the real, as opposed to apparent, power of Krens to play a firm hand. Zulaika (1997) notes that at the time Krens was having no success in his Salzburg or Venice expansion plans, while simultaneously New York Guggenheim's curatorial strategy was being severely questioned by the American art world. The Guggenheim Foundation desperately required a cash injection, with the Basques at that time being the only firm bidders. As such, for Zulaika the McGuggenisation process opens up questions as to the *real* as opposed to the *apparent* power of the American institution, the latter possessing, quite simply, a greater 'worldliness' in influencing the negotiations. Tomlinson (1991, p. 132) is careful to stress, then, that the 'power-geometry' argument is 'about the differential access to control over events *within* the [globalisation] process' rather than *exclusion* from the process.

A clue to the veracity of this is given by the (PNV) director of the Bilbao Guggenheim, Juan Vidarte, speaking shortly after the museum's opening: "With this unique space and this important collection, we can be playing a role in the periphery that we could not do otherwise...To play in this league, you have to be associated with someone in it. Otherwise, it's hard to get there" (cited in Cembalest, 1997, p. 64). The obvious allusion is that of the strategic corporate alliance, a realisation that for a political elite to

compete in a globalising world requires a critical awareness of one's competitive weaknesses, and a strategic alliance — widespread in the likes of airlines and semiconductors — may be the most profitable way forward. It is important, therefore, to consider the establishment of the Bilbao Guggenheim not as a simple power-play between core and periphery, uneven though the bargaining process was, but *also* as part of a manoeuvre by the ruling party in the Basque regional institutions to enhance its relative strength within its immediate political space — Spain.

12.4. Indigenisation and 'bourgeois regionalism'

As Appadurai (1990) has noted, the thesis which sees globalisation as being synonymous with a commodity-led Americanisation, as a one way flow of cultural and financial influence and power is misleading:

What these arguments fail to consider is that at least as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way: this is true of music and housing styles as much as it is true of science and terrorism, spectacles and institutions. But it is worth noticing that for the people of Irian Jaya, Indonesianization may be more worrisome than Americanization, as Japanization may be for Koreans, Indianization for Sri Lankans, Vietnamization for the Cambodians, Russianization for the people of Soviet Armenia and the Baltic Republics. (Appadurai, 1990 p. 295).

Notwithstanding the explicit critique of American imperialism which has influenced many Basque groups such as Herri Batasuna (reflected in, for example, opposition to Spanish membership of NATO), it is clear that the 'historic nationalities' of Spain — Basques, Galicians, and Catalans — have faced a more pressing threat to their culture — Hispanicization. The negotiation of the post-Francoist constitution in Spain thus reflected political demands to restore a strong degree of autonomy, with the CAV, Navarre and, to a lesser extent, Catalonia and Galicia being given differing levels of autonomy from the rest of Spain's 'autonomous communities', which has included provisions for interventionist linguistic policies in the fields of education and media.

Aside from language as a source of identity, however, certain aspects of *territory* take on symbolic value for regionalising or nationalising elites, a continuation of long-established processes of nation formation (Smith, 1991). Yet as the above examples suggest, in contemporary Europe, symbolic value can be found not just in romanticist landscape ideology, battlefields, statuary or castles. They may instead be found in all-seated football stadia, reinvented cuisine, science parks,...new art galleries, many of them symbols of a rejuvenated post-industrialism. In this vein, the PNV's decision to bid for the Guggenheim gave the party a powerful totem, a statement that the Basque identity was at home in the contemporary world, rather than being mired in pre-modern ethnic bloodshed. To understand why this was so important to the party, however, requires a brief survey of recent Basque political history.

In many ways, Basque identity was reinforced by the industrialisation of the country in the late 19th century. The founder of modern Basque nationalism, Sabino Arana, constructed a racial theory of the Basques which held them to be superior to the rest of Spain, mobilising language as the essence of Basque 'purity'. While Arana's racialist theories were abandoned for a number of reasons by all the Basque nationalist parties, the Basque language — Euskera — has remained the defining point of identity. Under the fiercely (Castilian) centralist Francoist dictatorship (1939-75) which emerged from the bloody Spanish civil war, it was not only Basque political autonomy which was proscribed, but elimination of the use of Basque in all public spheres — at church, in school, in print, and even on tombstones (Conversi, 1997, p. 81). This paralleled the repression of Catalan culture being carried out at the same time. As much of the West recognised this dictatorship in the post-war years, the PNV dominated Basque government in exile was left isolated, and lost legitimacy within the Basque country itself, especially among radical youth (Conversi, 1997, pp. 80-90). The attempt to build a more effective resistance movement to this Hispanicisation culminated in the formation of ETA (Euzkadi 'ta Azkatasuna, Basque Land and Freedom) in 1959. Without wishing to document the complexity of Basque politics following this period, it is important to note two things: first, the role of ETA in developing an armed opposition to the Spanish state, most notably with the 1973 assassination of Carrero Blanco, Franco's annointed successor, which ultimately proved very influential in ensuring that the dictatorship crumbled after Franco's death in 1975; second, the ideological split that opened up between the centre-right, 'bourgeois' PNV, and the often Marxist-inspired

groupings on the Basque nationalist left such as ETA and its political wing, Herri Batasuna (HB) (Clark, 1990; Conversi, 1997).

Upon the restoration of an autonomous regional government from 1980, the PNV won a succession of majorities in the regional elections, and throughout the 1980s and 1990s have pursued an ambivalent strategy of hostility to the Spanish state's legitimacy, while distancing itself — precariously — from extremist terrorism. It remains far more committed to independence than many other nationalist groupings in Europe, and its calls to strengthen institutions of economic autonomy, such as proposals for a Basque Central Bank, have been at the forefront of its policy programmes (and reflect its 'bourgeois' profile). For a number of reasons the party split in 1986, and as a result almost lost its status as leading party in the regional government. By the mid-1990s, it had recovered and continued as the dominant Basque party, though having to work in coalition in most regional institutions (Ross 1996, 1997).

Simultaneously, the Spanish nation state had been dramatically reinvented, a succession of social democrat (PSOE) governments between 1982 and 1995 professionalising the army, joining NATO and the European Community, and dismantling the corporatist state machinery through privatisation (Holman, 1996; Hooper, 1995). After the cultural archaism of Francoism, there was also an attempt to internationalise Spanish culture, central to which was the *annus mirabilis* of 1992, when Barcelona held the Olympics, Seville a World Expo, and Madrid the European City of Culture title. The events of 1992:

were explicitly intended to celebrate Spain's coming of age as a modern, democratic European nation-state, marking the end of a period of political transition (and uncertainty)...But these popular celebrations of Spain's new status tended to neglect the past and glorify the present. Indeed this seemed to be part of an official attempt to represent Spain's new, 'modern', democratic national identity as if it were built on a *tabula rasa*, thus avoiding confrontation with the cultural, social, regional and political tensions that have plagued Spain since its emergence as a nation-state. (Graham & Sánchez, 1995 p. 406)

The Basques were noticeably absent from these events. Xabier Arzalluz, the PNV leader, made reference to the 'pomp' of 1992 (Zulaika, 1997, p. 27), and it was clear

that the Basque elite was both desirous to be excluded from any association with a 'New Spain', but was equally keen to retain its political strength relative to the other Spanish regions. In this context the Guggenheim acts as the PNV's own 1992, but with negotiation conducted independently of the central government. As noted above, the relative financial autonomy of the Basques — similar to that of a small nationstate — was something which convinced Krens of the seriousness of the Basque application (Zulaika, 1997, p. 163).

Aside from the sensation of being left out of Spain's renaissance, the PNV had to address the deindustrialisation of the local economy which had proceeded apace during the 1980s. Bilbao and its hinterland in the province of Bizkaia had seen 94,766 jobs lost in manufacturing between 1979 and 1985, particularly in shipbuilding, heavy engineering, and iron and steel production (Gomez, 1998, p. 109). By 1993, unemployment in the city had reached 25%, far worse than at any time in the 1980s. Furthermore, the rate of joblessness in the municipalities on the left bank of the river Nervion, the traditional working class districts of Bilbao, was three to four points higher than the average for the metropolitan area as a whole (Gomez, 1998, pp. 116-117).

In seeking solutions to the problems, the Basque government had identified the need to pursue a strategy aimed at turning Bilbao into a post-industrial centre for services, finance and tourism. They used a number of planning strategies, pushed primarily by Bilbao Metropoli 30, a public-private partnership aimed at implementing a metropolitan plan. This was augmented by the creation of Bilbao Ria-2000, an urban development corporation dedicated to clearing old industrial land for new property investment. These strategies identified the need for a transformation both of Bilbao's image and its physical environment, centred around the removal of its port functions from the heart of the city to new facilities at the mouth of the Nervion river estuary. A riverfront area at the heart of the central city was zoned to site various new leisure, shopping and office developments, and it would be here that the museum was located, on the site of a former steelworks at El Campo de los Ingleses, at the Abandoibarra section of the river (Webster, 1993).

As noted above, the Guggenheim had stipulated that the new museum building be a high calibre architectural project. As such, Gehry's competition victory over Arata Isozaki and Coop Himmelblau would soon allow Bilbao Metropoli 30 to put the

museum at the centre of its place-marketing strategy. The Basque country had an image problem with parallels in Western Europe only in Northern Ireland, deindustrialisation and economic weakness combined with a reputation for violent civic strife. Along with strategies to stimulate new economic functions and improve infrastructure, the metropolitan agencies had already sought leading architects to design their major projects — a new metro system designed by Norman Foster; a footbridge over the Nervion by Santiago Calatrava; a transport interchange by James Stirling and Michael Wilford. The Guggenheim would form the centrepiece, the magnet of regeneration, a choice vindicated by its astonishing promotional and pulling power.⁸³⁷

The reimagining strategy drew strongly on European experience. The metropolitan plan insisted that “the Bilbao area will be an example in Spain as Glasgow and Manchester have been in Great Britain” (CS, 1989, p. 76; cited in Gomez, 1998, p. 113). As such, the refurbishment of the central city and an aggressive place marketing strategy is seen as being the key to attracting service industries and tourist expenditure. The development of a European economic space which transcends national boundaries allowed Bilbao to be modelled as ‘capital of the Atlantic axis’ (Ortega, 1995). Furthermore, Zulaika (1997, pp. 123-129) notes that the PNV leadership had watched jealously as Pasqual Maragall in Barcelona had slotted himself and his city into international political and diplomatic circles during the 1992 Olympics. They had also seen how Frankfurt had used a combination of new museums and a strong financial sector to become one of the leading cities in Europe in terms of economic muscle.

Their desire for change was motivated by a need to escape from the problems of separatist isolation implied by Basque identity. The PNV had already split in the mid-1980s over its ambivalence towards terrorism, and its newly-formed ‘sister’ (Eusko Alkartasuna) remained an important electoral consideration. Pushed on one side by Herri Batasuna, which represented a radical, pro-ETA popular nationalism, on another by the social democracy of the Partido Socialista de Euskadi (PSE) and on a third by the

⁸³⁷ There are two points to stress here in anticipation. First, with hindsight, the venture has been very successful economically. The museum had more than 600,000 visitors in its first six months, and had its millionth guest well before its first anniversary, far exceeding the half-million projected for the first year, with the tourist board registering a 28% rise in tourists in the first quarter of 1997 (Burns, 1998; Webster, 1998). By the end of the first year, a Peat Marwick survey suggested the following, glowing, figures: 1.4 million visitors, three times the original projected first year figure; 85% of visitors who had travelled to the city to visit the museum had prolonged their stay; which all contributed to 0.47% of the annual GNP of the Basque country (Cashing in, 1999). Second, Krens, motivated by the need to pay off the debts incurred in refurbishing and expanding its Frank Lloyd Wright flagship in Manhattan, has now been successful in enlisting the financial support of various corporate sponsors such as Hugo Boss and the Deutsche Bank. (Cembalest, 1992; Thorncroft, 1998).

steadily more popular pro-business, centralising Partido Popular (currently the party of government in the central state), the PNV had to find a spatial fix which retained its (conservative, christian democratic) hegemony over Basque identity yet which avoided it being trapped within a separatist isolation from both the Spanish and global economies (see Khatami, 1995 for a report on the 1994 CAV elections). In the late 1980s it was explicitly invoking the Europe of the Regions as a potential model, but with the anti-Maastricht climate of the 1990s it began once again to flirt with HB and a ceasefire (Ross, 1996, p. 106). The Guggenheim offered a Basque-controlled flagship which advertised Basque difference (and financial autonomy) to the world, yet which represented Euzkadi not as a primordial backwater but as a society at ease with global modernity.

12.5. Euskadi or Euskodisney?

Yet while the PNV could reconcile the arrival of the Guggenheim with the maintenance of political control, the museum was just one more source of tension within the broad family of Basque political groups. As noted above, ETA was formed precisely because of the PNV's inability to defend Basque culture against Francoist attack. Furthermore, the post-Francoist settlement which saw considerable powers being devolved to the CAV — and in particular the creation of the Ertzaintza, the autonomous police force — only exacerbated tensions within Basque nationalism. The PNV, through their hegemony in the CAV, and the Ertzaintza were quickly pushed to the forefront of anti-terrorist measures, which in turn saw them being labelled as traitorous and reactionary by some Basque groups. Why is this?

The more radical version of Basque nationalism is represented by a triumvirate of HB, the political party, ETA, the armed section, and KAS (Koordinadora Abertzale Socialista), the ideological front. As MacClancy (1996, 1997) has described, this version of Basque nationalism is built upon a coherent worldview, the *abertzale* identity. This is defined by a devotion to Euskera, the Basque language, and as such Basque identity is defined culturally, not racially (by contrast with Arana's earlier attempts to define Basqueness in terms of genetics). Being an *abertzale* (a Basque patriot) is “not defined by birth but by performance: an *abertzale* is one who actively participates in the political struggle for an independent Basque nation with its own distinctive culture...You are not born *abertzale*, you make yourself one” (MacClancy,

1996, p. 213). Thus a substantial number of *abertzales* are actually children of immigrants from the rest of Spain. Such patriotism is often combined with a Marxian interpretation of the Basque country as being underdeveloped by both centralism (the Spanish government) and capitalism (the large corporation). As MacClancy continues, this fusion of nationalism with left-wing politics (with similarities to the IRA and Sinn Fein) makes Basque radicalism very different from racially defined particularisms. And furthermore, *abertzale* ideologues “have created an explanatory world-view with great interpretive extension”:

Basque politicians who do not advance the Basque cause are ‘traitors’, the attempt to build a nuclear power station on the Basque coast becomes ‘genocide’, the entry of Spain into NATO is damned as subversion of ‘Basque sovereignty’, and anti-nationalists’ calls for the teaching of French or English in schools instead of Euskera becomes ‘linguistic imperialism’. (MacClancy, 1996, p. 214).

There is a clearly defined interpretation of Basque culture here, one which embraces both the pre-industrial and the contemporary urban experience: language, folklore, a celebration of Basque landscape, and ethnic memory, but also radical Basque rock and football (Athletic Bilbao, in particular).

Furthermore, *abertzales* place considerable importance on the street as a forum for political mobilisation. Basque cultural festivals frequently turn into violent street demonstrations against the state, the large cities such as Bilbao and San Sebastian becoming a theatre for displays of political disaffection. Aside from the range of terrorist attacks (primarily focused on the kidnapping or assassination of leading members of the local political and industrial elites), the organisation Jarrai (the youth wing of the KAS) has been very active in a campaign of political vandalism against both state and private property. Between 1986 and 1996, 2628 such incidents were recorded (with others presumably going unreported), 332 of them being in Bilbao. Of the total figure, 689 were directed against banks, 210 against trains, and 161 against buses. Interestingly, from 1992, branch offices of the PNV also became targets, escalating to 39 attacks in 1995 alone and reflecting the PNV’s alleged status as traitors. The form of attack was primarily through the Molotov cocktail (1432) but also through home-made bombs (410) and stone-throwing (786) (Batista, 1996). Furthermore, as Chaffee (1988) and Raento (1997) have described, graffiti and radical public art has

long been an important means of political expression (a tradition established under the censorship of Francoism). It is clear, then, that the streets of the major Basque cities form an important stage for the proclamation of radical nationalist identity.

Given this background, a strong popular and critical perception of American colonialism added to the suspicion with which the museum was regarded. Many were offended by the secrecy of the negotiations, and questioned the appropriateness of spending so much on a prestige project in an area of high unemployment. When the model of the Guggenheim was unveiled at the Bilbao bourse those attending had to run a gauntlet of unemployed workers shouting “Ladrones! Mangantes! Menos museos y mas trabajo!” (“Thieves! Scroungers! Less museums and more work!”) (Zulaika, 1997, p. 231). More chillingly, Krens was somewhat disconcerted when he received in his Manhattan office a letter from Herri Batasuna criticising the secrecy of the negotiations, and the effect such a mammoth flagship project would have on funding other popular cultural events (Tellitu et al., 1997, pp. 61-64). While nothing more was heard of the matter, the opening of the Guggenheim in October 1997 coincided with the Supreme Court trial of 23 Herri Batasuna leaders in Madrid, accused of tacitly supporting the activities of ETA. The inauguration of the museum — conducted by King Juan Carlos — was overshadowed by the discovery of an ETA attempt to attack the ceremony. One member of the Ertzaintza was shot dead when he grew suspicious of a team of municipal gardeners, who had been concealing 12 anti-tank grenades within ornamental flowerpots (Nash, 1997; White, 1997). The spectre of the Lemoniz nuclear reactor, whose chief engineer had in 1981 been kidnapped, held to ransom, and finally executed by ETA, was raised once again — the Basque megaproject as terrorist target.

Aside from the politico-economic critique coming from *abertzale* quarters, specific criticisms also emerged rapidly from the Basque art world and intelligentsia. The first of these was a criticism of the cultural policy of the PNV. When the PNV’s prioritisation of an international flagship art gallery (which took up 80% of its culture budget) became known, there was an outcry from local cultural producers. A pressure group — *Kultur Keska* — was quickly formed, consisting of more than 400 artists, writers, actors and journalists who were active in drawing attention to the cuts in subsidy made to the broader Basque cultural world. They pointed to the PNV decision to scrap plans for a Basque Cultural Centre, ‘El Cubo’, in favour of commodified American artefacts (Zulaika, 1997, p. 223). As such, the Guggenheim was seen as part

of a centre-right nationalist strategy for the Basque country which favoured tourism and place-marketing over both needs of working class Basques and support for organic or grassroots cultural activities (Ortega, 1995).

Second, there is a sensation among Basque artists that their bourgeoisie has shown little interest in their work, preferring to purchase artwork from international producers, or else to iconise the unchallenging work of Basque artists from the 1920s such as Zuloaga or the Zubiaurre brothers which “have been reproduced in prints and posters, in coffee-table books and magazines, on postcards, on television advertisements, and on calendars, to the level of saturation” (MacClancy, 1997, p. 207). As such, the contents of the Guggenheim — Warhol, Serra, Hirst, among a range of internationally famous artists represented — reflected the purely functional interpretation of Basque culture which many have accused the PNV as possessing.⁸³⁸

The principal ideologue of radical Basque art, the prolific octogenarian sculptor Jorge Oteiza, refused to donate his valuable legacy of works to the museum in protest. Furthermore, McClancy (1997, pp. 208-209) summarises the views of many of these critics who see the museum “as an exemplar of the economically-motivated ‘culture of spectacle’ where...the Guggenheim Foundation...is treating its pictures, not as a collection to be curated, but as stock to be played on the world art market”.

Oteiza’s interventions were notable for his reference to the ‘Euskodisney swindle’ (quoted in Zulaika, 1997, p. 278), and the metaphor was intended to reflect the PNV’s impoverished conception of a Basque cultural politics, to embarrass an elite which fails to see the contradiction in subordinating the nation’s cultural identity to its economic programme. This has parallels with nationalist-regionalist groups across Europe which are intervening ever more heavily in such cultural ‘g-localisation’. This can be seen in the Scottish National Party’s embrace of Hollywood icons — Sean Connery and Mel Gibson — as a means of renarrating the nation (Edensor, 1997), or in Umberto Bossi’s (Italian Northern League) fusion of Milanese modernity with Lombard and Venetian ethnic folklore (Farrell & Levy, 1996), or in the fervent morality of Bavaria’s Christian Social Union, simultaneously requiring crucifixes to be hung on the walls of all state schools while nurturing one of Europe’s most dynamic high technology clusters, or in

838 Zulaika (1997) describes the sorry history of Picasso’s *Guernica* which the artist had offered to the Basque government in exile after the Civil War but which had been declined by the PNV president on

Jordi Pujol's Catalan nationalists seizing the unprecedented media coverage offered by that quintessentially global event — the Olympics — to broadcast Catalan 'difference' around the world's leading business journals and newspapers (McNeill, 1999b, chapter 3). Is this the dilemma facing micro-nationalisms in Europe, a choice between Euskadi and Euskodisney?

12.6. The Guggenheim's opening balance

The opening of the Guggenheim gallery in Bilbao is as obvious a metaphor of the impact of globalisation on the European city as one could wish for. However, I have suggested that this is by no means as straightforward a process of cultural imperialism as it first appears. There are three main points which I want to emphasise. The first is that rather than homogeneous 'Heimats' emerging in the backwaters of Europe's faltering nation-states, such territories are currently the object of struggle between competing nationalist groups which each seek to position themselves politically both in relation to outsiders and in relation to their 'brothers' who struggle over the same territory. Basque political identity itself has been notorious for its fractured, plural nature (Conversi, 1997, pp. 236-240). Under the incursions of cultural globalisation, all cohesive nations face a struggle for cultural survival, but there may be a danger in reading too much into the very visible signs of xenophobia or ethnic chauvinism. Many nationalist groups are very much aware of the opportunities *aesthetic grounds. Krens and the Basques spent considerable effort in trying to persuade Madrid to part with it as a centrepiece of the new museum. The requests were ultimately refused due to the fragile state of the enormous canvas.*

offered for strategic alliances with other global actors. Second, the reterritorialisation of Europe is being played out symbolically in once provincial cities. The likes of Bilbao have become of importance not just as motors of a post-industrial transition, as service sector capitals, but also as counterpoles to the symbolic landscapes of the capital cities of Europe's major nation states. Thus cities such as Cardiff, Barcelona, Edinburgh, Antwerp (and peripheral capitals like Dublin, Stockholm and Lisbon) have been the subject of significant new architectural projects which can tell as much about the future of national identity (in the course of their production) than sacred battlefields or churches. Third, I argue that instead of seeing globalisation solely in terms of economic geography more attention be paid to how urban and economic

restructuring is implicated in the territorial strategies of political groups. I have suggested that if we conceptualise European urban change in terms of political strategy, we can gain a greater insight into how political elites ground globalisation. This is not to say that events like the Guggenheim have no economic rationale. However, it is how such events are *politically mediated* which will dictate their importance in discursive or symbolic ‘imaginings’ of the nation — how they are negotiated, funded, designed, represented, controlled and curated. Only through a detailed analysis of specific events do we gain an understanding of the power relationships lying behind them.

Smith (1990, pp. 174-175) has argued that “the range and specialized flexibility of transnational corporations’ activities enable them to present imagery and information on an almost global scale, threatening to swamp the cultural networks of more local units, including nations and ethnic communities.” This is clearly the fear from the Basque left and its artistic community. Yet it has to be noted that the supposed guardians of vulnerable cultural spaces, the PNV in this case, felt better able to defend Basque identity with an American partner than with acquiescence to Spanish state cultural policy. While globalisation is often constructed as a colonising process, it could thus also be conceptualised as a strategic move — a cultural *realpolitik*. Furthermore, could it be the nation-state which has most to fear from cultural imperialism, as witnessed in the xenophobic reaction of the British Conservatives to European integration, and the strident defence of French cultural autonomy and linguistic purity in the face of the GATT negotiations and the encroachment of Hollywood?

What the Bilbao Guggenheim represents in this context is a dual process of micro-national reimagining: a resistance to the cultural threat posed by the Spanish nationstate, and a means of strengthening the PNV within the crowded spectrum of Basque politics. In this viewing, core and periphery were constructed less in terms of coloniser-colonised, but rather as a more symbiotic agreement between two embattled elites. Elites are capable of harnessing the ‘global-local’ interplay to gain a competitive position for their own ends. Whether Basque identity is safe in the hands of the PNV is clearly open to debate: ETA was formed precisely in response to the former’s inability to defend Basques against Francoism after the Civil War. Here, then, the PNV’s wooing of the Guggenheim was part of a longer strategy to reposition the object of its territorial strategy — the Basque Country — in global space, as a means of making Euzkadi, and their control over it, more robust.

CHAPTER XIII

FILM AS HISTORICAL NARRATIVE⁸³⁹

The Polish cinematographer Boleslaw Matuszewski who worked with the famous film pioneers, the Lumiere brothers during the 1890s published a little booklet *Une nouvelle source de l'histoire* (The New Source of History) in the year 1898. In this text, he suggested that film could offer not only a source for historical research but a suitable medium for historical narration as well⁸⁴⁰.

Since the beginnings of dramatic film, narrativization of past events has been one of the most productive areas of film making. Historical films have been made since the first years of motion pictures. The Edison Manufacturing Company, for example, shot several historical tableaux vivants, including *Joan of Arc* (1895) and *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895)⁸⁴¹. We may even argue that historical narration has accompanied many of the essential turning points of film history. Italian ancient spectacles, such as *Quo vadis?* (1912) by Enrico Quazzoni and *Cabiria* (1914) by Giovanni Pastrone, assured film makers about the commercial possibilities of full-length feature films and meant a step further in the development of film narrative. In the society of the spectacle, to use Guy Debord's terms⁸⁴², history has revived nationally important imagery and, simultaneously, offered a spectacular 'exit' from everyday life. When film spectacle has first used new techniques such as color, stereophonic sound or widescreen, historical film has been an important arena for these experiments. Let us only think e.g. the first CinemaScope film, *The Robe* (1953) by Henry Koster.

The professionals of historical writing, historians, have traditionally seen historical films as competitors, enemies that shape visions of history without any limits

⁸³⁹ SALMI, Hannu, "Film as Historical Narrative", *Film-Historia*, Vol. V, n° 1, 1995, pp. 45-54.

⁸⁴⁰ MATUSZEWSKI, Boleslaw. *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique. Paris, 1898.*

⁸⁴¹ MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. History of the American Cinema*. Vol. 1. General Editor: Charles Harpole. New York: Charles Scribner's Sons, 1990, pp. 86-87.

⁸⁴² DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1977 ; DEBORD, Guy. *Comments on the Society of Spectacle*. London: Verso, 1990.

who have an enormous and unpredictable influence on the public. Between 1926 and 1934, historians often discussed film in the meetings of the International Congress of the Historical Sciences. This interest went so far that an International Iconographical Commission was established to deal with the problems of collecting film material for historical purposes. The commission made an effort to set up suitable conditions for the preservation of films. In the end this led to the establishment of film archives e.g. in Germany, France, Belgium, Canada and Great Britain. Naturally the Iconographical Commission had to define what kind of films required archival preservation. According to the Commission, historically interesting films were those "which record a person or period from the time after the invention of cinematography and without dramaturgical or 'artistic' purposes those films which present a visual record of a definite event, person or locality, and which presuppose a clearly recognizable historical interest inherent in the subject matter"⁸⁴³. As we can see, the historians of those days were not in the least interested in the feature film -and not ready to talk about historical films which were, to their minds, only dramatized, untrue fictions

Not only the historians of the 20s or 30s but also their successors, even today, have deemed that the only films of serious historical interest are documentaries, actuality films, newsreels, and other, visual versions of newspapers. We can argue that these historians have seen the source-dimension of film through a too narrow scope. Film does not tell us only about the object of the cinematographer it can tell us about the narrator of the film as well. Feature films, such as historical films, can give us information about the opinions and mentalities, ideas and visions of that person -or of that culture- that has produced them. We can, as the French historian Marc Ferro has stated, regard every film as a documentary. The problem is only what is the reality they document? Could it not be, in the case of fiction films, the reality of our imagination, our mental universe?⁸⁴⁴.

The division of films into fiction films and documentaries should not be a matter of judging them as true or untrue, nor a matter of dividing them into reliable or unreliable sources. Such divisions should be forgotten. There are no reliable or

⁸⁴³ Cit. ALDGATE, Anthony. *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War*. London: Scholar Press, 1979, pp. 5-6.

⁸⁴⁴ FERRO, Marc. *Cinema and History*. Translated by Naomi Greene. Detroit: Wayne State University Press, 1988, pp.12-13.

unreliable sources, everything depends on the question you are studying on which level is a specific source used as a source. Sergei Eisenstein's film, *Battleship Potemkin* (1925), cannot be used as a source for the historical roots of the 1905 Odessa uprising. But if we study the historiography of this uprising, and its perception in the Soviet Union, Eisenstein's film is of central importance. In this sense, the film is not 'untrue' even though most part of the narrative is pure fiction.

Fiction films, in short, can have validity for the historian's work. Audiovisual historical narratives are especially interesting because they are so much a part of our everyday historical environment history exists as both memories and fiction of course there can be different kinds of historical narratives, historical documentaries, historical films, and costume dramas In the following presentation I will concentrate on historical films.

To the question, what is a historical film? We may say that it is one of the categories of film making, a film genre. We are used to characterizing films with such labels. There are gangster movies, musicals, horror films, westerns, science fiction films -and historical films. These genres are, in a way, strategies of the cultural existence of cinema; they are patterns of production and reception. Film scholars have often stated that there are no common criteria for such genres. Every genre has criteria of its own. For example, western movies have a typical arsenal of iconographic elements: they need hats and revolvers, saloons and open prairie scenery to be westerns. Musicals, by contrast, do not need such iconography. A certain mode of speech, the cinematic discourse (style) and the centrality of music are enough. Historical films differ from other film genres because they do not necessarily need certain iconographic elements, narrative structures, or basic themes. It is enough that the film is located in the past and that it displays its historicity.

In her book, *British Genres. Cinema and Society 1930-1960* (1991), American film scholar Marcia Landy has pointed out that there actually can be some common themes in historical films. According to Landy, historical film has been a genre through which national film cultures have spoken to their national audiences. They have chosen their themes from national mythology, national identity, famous events of a nation's history,

including the lives of great men and women, rulers and national heroes⁸⁴⁵. Many films have attempted to handle all of these national aspects, problems and even traumatic moments of national history. What else could we think about, say, *Kanal* by Andrzej Wajda? Such films, addressed to national audience, can be found in every country, *La Marseillaise* by Jean Renoir in France, *The Unknown Soldier* by Edvin Laine in Finland, *Heimat* by Edgar Reisz in Germany. There are, of course, a lot of films which use historical material only as a background, as a sort of necessary narrative stuff needed by an adventure, but in many cases film makers have turned to the past in order to deal with some relevant questions, to revive some important national moments for a certain audience.

Marcia Landy has made a distinction between historical film and costume drama. Historical film is bound to represent some real historical events or characters. Costume drama, however, shows fictitious characters in a vague and inaccurate historical context⁸⁴⁶. In his book, *The Film in History*, the French film scholar and sociologist Pierre Sorlin argues, like Landy, that historical costumes, props and settings are not enough to point out the historicity of a specific film. According to Sorlin, this historicity can be shown by giving exact dates, e.g. through introducing titles or through a narrative voice-over (for example in Mervyn LeRoy's *Quo Vadis?* there is a voice-over who tells us that the film takes place in the Roman Empire twenty years after the birth of Jesus Christ). In addition to this, historical films can show their historicity by referring to common historical knowledge⁸⁴⁷. In other words, they reconstruct such events or show such persons that are known by the public. This common cultural inheritance seems to be a typical method in those historical films which draw their essence from the national history.

Landy and Sorlin exclude costume drama from the category 'historical film'. Instead of this view, I prefer the division by the French film historian, Jean Gili, according to whom there are three types of historical films: 1) films that present real, historical persons in a real, historical context, 2) films that show fictitious characters in a certain precise historical context and 3) costume dramas that describe fictitious

⁸⁴⁵ LANDY, Marcia. *British Genres. Cinema and Society, 1930-1960*. New Jersey: Princeton, 1991, p. 53.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁴⁷ SORLIN, Pierre. *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, pp. 20-21

protagonists in an uncertain, imprecise historical context⁸⁴⁸. In the first two alternatives, the starting point is a concrete historical situation.

Sorlin has stated that it is typical of historical films that they only describe the past in a linear way: historical films do not pose questions⁸⁴⁹. This is not quite true. Historical film can formulate question even though it does not do that very often. For example, the film *1900* (1976), by Bernardo Bertolucci opens with a question -a visual question. Here we see the peasants chasing a man and a woman who are escaping as fast as they can. Finally the couple are slaughtered by these blood-thirsty peasants. The question rises: What has this man and this woman done to earn their destiny? What is the reason for this act of violence?⁸⁵⁰. During this scene the audience cannot know anything about the couple, who are later identified as Attila and Regina. The first event of this cinematic novecento is a present day without past, without history. The film itself seems to illustrate the old slogan that contemporary problems cannot be understood without knowledge of history. After this «pastless» beginning the film turns to history, to the year 1901, and begins to narrate events according to Bertolucci's socio-biographical vision of history.

Another question, this one verbal, can be found at the beginning of *The Fall of the Roman Empire* (1964) by Anthony Mann, one of the few historical films based on a historical monograph. The scenario was freely adapted from the English historiographical classic *The Rise and Fall of the Roman Empire*, written by Edward Gibbon during the 18th century. The screen adaption begins with an introductory voice-over sequence written by the famous historian, Will Durant: «Two of the greatest problems in history are how to account for the rise of Rome and how to account for her fall. We may come nearer to understanding the truth if we remember that the fall of Rome, like her rise, had not one cause but many and that it was not an event but a process...» After this setting up of a problem, the film starts to describe the process that led to the fall of Rome⁸⁵¹.

⁸⁴⁸ GILL, Jean. «Film storico e film in costume», *Cinema italiano sotto il fascismo*. Pesaro: Riccardo Redi. Marsilio, 1979, p.130.

⁸⁴⁹ SORLIN, p. 21.

⁸⁵⁰ See closer SALMI, Hannu. *Elokuva ja historia*. («Film and History») Painatuskeskus, Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 1993, pp. 231-232, 235-237, 245-255.

⁸⁵¹ *Ibid.*, pp. 267-270.

Although the advertisement published in *Sunday Times* tried to assure the audience almost in Leopold von Ranke's words by characterizing the film as «history as it really happened»⁸⁵², the interpretation is obviously much narrower than in Gibbon's comprehensive study. Here, the beginning of the fall of Rome is located between the deaths of Marcus Aurelius and his son Commodus. According to *The Fall of the Roman Empire*, the end of Rome began when the ideals of Marcus Aurelius were displaced by the selfishness of Commodus. In the beginning of the film, Marcus Aurelius holds a speech where he characterizes his ideal Rome as a «family of equal nations». After the years of war, the peace could be reached only by giving the citizenship also to «Barbarians». This policy is continued by Livius who succeeds to win the confidence of the senate. An older senator puts the idea into sentimental words: «Let us grow ever bigger, ever greater, let us take them among us, let the heart of the empire grow with us. Honourable fathers, we have changed the world, can we not change ourselves?»

Ultimately, this change proves to be an impossibility and the ideals are corrupted by greed and ambition. After the death of Commodus, Rome falls into a chaos. During the last minutes of the film, the voice-over which opened the film by posing a historical question returns to give the final answer: «This was the beginning of the fall of the Roman empire. A great civilization is not conquered from without until it has been destroyed itself from within.»

Clearly, narrative structure that asks explicit is not question impossible in historical films: rare it might be, but not impossible as Sorlin claims. We should add that, obviously, media do not necessarily prescribe narrative forms. Books of history do not necessarily pose explicit questions about the past. Let us think only Michel Foucault's *Discipline and Punish* (1975)⁸⁵³ or Emmanuel Le Roy Ladurie's *Love, Death and Money in the Pays d'Oc* (1980)⁸⁵⁴.

I have already argued that for a historical film it is essential to have certain signs of historicity which prove the audience that it is really a matter of a historical

⁸⁵² *Sunday Times* Colour Magazine March 22, 1964.

⁸⁵³ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, 1975. FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. New York: Penguin Books, 1977.

⁸⁵⁴ LE ROY LADURIE, Emmanuel. *L'argent, l'amour et la mort en pays d'oc*. Paris: Seuil, 1980. LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Love, Death and Money in the Pays d'Oc*. Translated by Alan Sheridan. Harmondsworth,; Penguins Books, 1984.

reconstruction. But the reception of historical films is not a simple process of decoding «signs of historicity».

It is easy to recognize a historical film when we deal with ancient spectacles and other epics. But how can we separate, for example, a historical film located in the 1940s from a film that is made during the 40s and tells a story of its own age? Is this not a problem? It might be possible to receive these films in the same way (although I doubt it), but there is an important difference between the two. Historical film is a historical narrative, a presentation of a certain past event or process. It is, therefore, a presentation of an object, to which the narrative itself does not belong. A film produced during the 40s can, perhaps, look like a historical narrative because it is a narrative from the past, but it is not a historical film in the same sense because it is an organic part of the history it is narrating. A historical film is a narrative presentation of past events, while a film from the past is only a source that tells us something of that past. We may say that both films tell us something but the nature of this telling is different⁸⁵⁵. This confusion between the source-dimension and the narrative dimension could perhaps be clarified by two heuristic concepts. The German historian, J.G. Droysen, wrote in his book, *Historik*, that sources can always be divided into «Tradition» and «Überreste», into tradition and artefacts⁸⁵⁶. The film of the 40s is an artefact in its relationship to the 40s, and it should be used by historians as an artefact. The historical film located in the 40s, however, is a traditional source -if we want it to tell us something about the 40s, it is only a secondary source in its relationship to the 40s. We might, naturally, use it also as a primary source, in order to tell us something about how the 40s was seen later. Of course, a historical film is also an artefact. Whether this has meaning or not, depends on our perspective.

A multitude of examples can show that these notions are not always very clear. A film can represent the category 'historical film' but, at the same time, we can see it as a story dealing with some actual issues, themes of its own near past or present time. It should also be kept in mind that the ability to narrate past events and, simultaneously, to deal with actual issues is not a privilege of fictitious storytelling. It applies to scholarly historical works too, although historians themselves do usually not stress this point. J.

⁸⁵⁵ To this problem see SALMI, pp. 213-220.

⁸⁵⁶ DROYSEN, Johann Gustav. *Historik. Vorlesungen iiber Enzyklopadie und Methodologie der Geschichte. Miinchen, 1937, p. 27.*

G. Droysen thought that historical presentations could also be discussive presentations (die diskussive Darstellung) so that they direct the information given by the past to a certain question of the present. They offer an alternative for a current discussion in the society because for every new social and cultural phenomenon it is possible to find fixed points, objects of comparison from the past⁸⁵⁷. Droysen meant that historical knowledge could be consciously used for current social discussion, but there could be unconscious or metaphorical dealing with present issues as well.

This ‘actuality’ has been something that historicists have tried to deny. Historicism has spoken for the total denial of ‘actuality’ as if it really would be possible to be liberated from our modern conceptions of reality. The French linguist Emile Benveniste wrote during the 60s that the historian «doesn't say ‘I’ or ‘You’, ‘here’ or ‘now’»⁸⁵⁸, The historian will not reveal the process of enunciation. If s/he would refer to present-day questions, s/he would reveal that the history does not narrate itself but that it is narrated by somebody for some actual purposes.

According to my understanding, current issues are always unavoidably there when history is narrated, irrespective of the question, whether it is a matter of fictious imagination or scholarly work. Historical investigation is a process of dialogue in which our present-day concepts meet the concepts of the past. The present day cannot be denied or eliminated: while describing the past the author is simultaneously writing about his own world, consciously or unconsciously, implicitly or explicitly.

For many reasons, it might be easier to identify current issues in historical films than in academic works. First of all, in the case of film, this mixture has not been seen as something to be avoided. We can, for example, interpret that *Quo Vadis?*, 1949 directed by Mervyn LeRoy, which deals with the persecution of Christian people in the Roman empire, at the same time handled the discrimination against Jews in the Third Reich. Thus the film is enriched by two historical perspectives -one of ancient Rome, one of contemporary history. In the same way, *Danton* (1983) by Andrzej Wajda brings to light the destiny of one of the leading figures of the French 1789 Revolution while, simultaneously, it seems to describe political problems that were current in Poland when the film was made in 1983. In this case, past seems to be made present only to disguise

⁸⁵⁷ *Ibid.*, pp. 363-365. See also SALMI, Hannu. «On the Nature and Structure of Historical Narration», *Storia della Storiografia*, No.23 (1993): 123-133.

⁸⁵⁸ BENVENISTE, Emile. *Problemes de linguistique generale*. Paris, 1966, p. 239.

the fact that the real interest lies in present events. *Danton* is both a historical narrative and a conscious allegory of the present-day (1983) reality.

A film can also be interpreted as an allegory although it may never be intended to have such an implication. Let us ponder the case of the Richard Attenborough film, *Gandhi*, shown in Prague in Spring 1988. This film deals with the Indian struggle against the British colonial empire. In Prague, Gandhi was very popular. The local audience interpreted the struggles of the Indians in terms of their own political experience: the events in *Gandhi* were seen as an allegory of the struggle of the Czechoslovaks against the socialist regime and the political control of the Soviet Union, although the director, Richard Attenborough, can scarcely have had such implications in mind. *Gandhi* may be located both temporally and spatially far away from Czechoslovakia, but an allegorical interpretation gave it immediate contemporary relevance. This example shows that the historical context of viewing should always be kept in mind⁸⁵⁹.

Contextual changes of this kind can lead to transmutations in the reception of meanings. For example, the Finnish historical film, *Activists (Aktivistit, 1938)*, directed by Risto Orko, has been viewed in several different ways. This film deals with the role of the 'activists' in the Finnish independence movement at the beginning of this century. At the time of its premiere, the achievement of independence in 1917 was still a relatively recent event and still of current interest. The majority of the audience could remember the time the film dealt with. *Activists* was a great commercial success. It was praised for its «historical accuracy». Its 'task', therefore, was probably to strengthen Finnish cultural identity by creating a heroic past for the nation. After the Second World War, however, the showing of *Activists* was banned on the grounds of its risky political message. The film showed several incidents of hostilities against Russians, and since the new foreign policy adopted after the Second World War emphasized friendly relations with the East, the showing of *Activists* was regarded as too hazardous. Permission for the film to be shown was not restored until the 1980s. It is obvious that these historical changes during the intervening period created a totally new perspectives for the

⁸⁵⁹ SALMI, Hannu: «Sociohistorical Context and the Change of Meanings in Cinema, especially from the Perspective of Using Filmic Evidence in Historical Studies», *On the Borderlines of Semiosis. Proceedings from the ISI conference in Imatra, July 1991*. Edited by Eero Tarasti. Acta semiotica Fennica. Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, No.3. Imatra 1993, pp. 308-309.

reception of the film. Whereas during the 1930s the film was approached in terms of the question «Does it describe history right?», by the 1940s this had been rephrased as «How does it describe history wrong?». By the 1980s, the question had altered again, and the central question of interpretation had now become: «Why was the film regarded as worth banning, and why in the late 1940s was its interpretation of history seen as unsuitable?»⁸⁶⁰.

As we can see, the passage of time causes fundamental changes in the ways open for viewing a film, or in general, reading a text. How is it then possible to converse with old texts, old films, without making serious misinterpretations? This question remains essential to all historical research.

My intention here was actually not to discuss the problem of interpretation or the relationship between text and context. My main purpose has only been to point out how suggestive historical narrative films can be. One central theme, however, has been left untouched. What is the cultural meaning of these kinds of narratives? History, we must remember, is organized, constructed and reconstructed in cultural products. We produce history for ourselves, not only in the form of monographs and dissertations but also in novels and films, advertisements and TV series. History is so important that it cannot be wholly left to the control professional historians. Marc Ferro has stated: «When we think of Cardinal Richelieu or Cardinal Mazarin, are not the first memories that come to mind drawn from Alexandre Dumas's *The Three Musketeers*? The same holds true of England where, as Peter Saccio has shown, everything Shakespeare says about Joan of Arc is invented and yet, despite the work of historians, it is Shakespeare's Joan of Arc that the English remember. The more time that passes, the less historians can change that.»⁸⁶¹. Literature has a longer tradition than cinema in the formation of historical imagery, but we can surely find similar examples from the history of film. We could, for example, easily modify Ferro's words and ask: «When we think of John Reed, are not the first memories that come to mind drawn from Warren Beatty's *Reds*?»

It has sometimes been argued that academic historical research is superior to historical fiction because it does not only present some states of things in the past but can also assert something that makes it distinct from other historical interpretations. I

⁸⁶⁰ *Ibid*, pp. 309-310.

⁸⁶¹ FERRO, pp. 30-33.

find this argument absurd. Alexandre Dumas presented a character called Richelieu in his novel, and, at the same time, made an assertion about him. These assertions can be distinguished from each other when they become parts of tradition. There are at least 20 films having Emperor Nero as central character⁸⁶². The characterizations differ much from film to film, from a misunderstood poet to a merciless tyrant, from a childlike lunatic to a sexual pervert. The films certainly make assertions -but the difference from scholarly writing lies in the fact that we, as recipients, cannot know for sure which statements are presentations of historical knowledge and which statements are assertions of the film makers. This problem confronts us always when we examine historical fiction: where is the boundary between knowledge based on research and that based on the film makers interpretation or, let me say, imagination?

In spite of these 'buts', we cannot deny that films as historical narratives can articulate meaningful historical interpretations, sometimes even such interpretations that have not yet been written by professional historians. Anton Kaes, for example, argues that such films as *Heimat* by Edgar Reitz precede the school of *Alltagsgeschichte* in Germany: «For Reitz (as for Kluge, Fassbinder, and SandersBrahms), there is no such thing as the history of Germany -there is only a web of innumerable everyday stories»⁸⁶³.

Historians say sometimes that novelists and film makers have too much imagination to be able to write a correct work of history. We could, perhaps, put this vice versa: Historians do not always seem to have enough imagination to represent all those choices that went, into creating the flow of the past events.

⁸⁶² SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes & Co, 1978, p. 63

⁸⁶³ KAES, Anton: *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989, pp.172-173.

CHAPTER XIV

THE RISE AND THE FALL OF THE INDUSTRY IN BILBAO⁸⁶⁴

14.1 Bilbao's industrial development

This chapter describes Bilbao's economic and urban explosion during the 19th and early 20th centuries. The advent of capitalism originated a radical transformation of the morphology of the city. The industrial city was born. The historical background presented in this chapter stresses the role Bilbao played in the economic structure of Spain and Europe, and its significance on the general industrialization process of the Basque Country.

In the middle of the 19th century, Bilbao still maintained the characteristics of a mercantile city. Nevertheless, since mid-19th century on, the city experienced a fast growth. By the beginning of the 20th century, it had become one of the first economic and industrial centers in Spain. As we will see later, Bilbao and the surrounding area (especially Nervion's Left Bank) ranked at the top of the Spanish heavy industry, merchant fleet, and financial institutions of Spain (Glas 1997).

The entire economic and social structure experienced a metamorphosis. The sources of this change are to be found in mineral exports (iron ore), especially to Great Britain, which began after 1875. Historically, Bilbao's driving force has been its Nervion River, which made it a commercial center since its founding in 1300. The construction of the harbor and the fact that the river was made navigable in the late 19th century became crucial factors for the future development of Bilbao's industry. Nervion's Left Bank gave rise to the largest iron and steel industries in Spain.

⁸⁶⁴ ECHÁNIZ, Izaskun María, *The social consequences of de-industrialization and economic regeneration in Bilbao: the challenge of urban renewal*, UMI Dissertation Services, Michigan, 2003, pp. 16-112.

Glas (1997) remarks on the importance of the political element, together with geographic and socio-cultural factors, as well as a strong work ethic, as contributors to the growth of Bilbao's mercantile and manufacturing activities.

The geographic environment of Bizkaia was not good for agriculture. It was labeled as a secondary region due to its mountainous landscape and the fact that the soil was not fertile. A consequence of this was that the Spanish customhouses, instead of being located in the Basque Country, by the sea, were situated in the interior, in the Ebro's Valley. This means that the Basques were free of Castilian taxation, although they had to pay taxes as they entered other Spanish provinces. However, despite the lack of agriculture, Bilbao's region was very rich in iron deposits and, as stated above, it had the privilege of the river and access to the sea. Additionally, the transfer of the customhouses to the coast in 1841 was very beneficial to the region's manufacturing activities (González Portilla 1981). This helped Bilbao to conquer the Spanish internal market.

On the other hand, in the past, the Spanish political system was closer to a federation of kingdoms than to a unified state. Until the 19th century. The Basque Country maintained its own regional laws and institutions that gave the region a certain level of autonomy. These laws were known as *Fueros*. They were not exclusive of the Basques, but they had a special force in the Basque provinces. Together with other exemptions, the Basques were free of direct royal taxation; and they had a unique customs arrangement and civil rights.⁸⁶⁵ Although they contributed to the royal treasury, this was more a kind of donation than a real obligation (Glas 1997). The *Fueros* also established regulations over the iron mines. Thus, their exploitation was reserved to the Bizkaians for centuries, making them the big benefactors of the iron mines. Despite the fact that the *Fueros* were abolished in 1877, the Basques were able to preserve their administrative autonomy, which contributed considerably to the promotion of their local economy.

Those characteristics have been crucial to the establishment of a base where the industries would later be installed. Mumford (1938) stressed that the economic foundations of the industrial city were based on the exploitation of coal, the increase in iron production, and the use of the steam engine. These same elements can be pointed

⁸⁶⁵ Among other civil rights they were exempt from the Spanish military service.

out as contributors to Bilbao's evolution from a medieval city to a commercial and industrial one. The following pages will describe how this process took place.

14.1.1. Comercial and Mining Activities

Bilbao was first known for its commercial activity. The wool trade since the 14th century was especially important for the merchant community. Indeed, García Merino (1987) maintains that the founding of Bilbao responded to the necessity of Castile to have an access to the sea and assure its commercial trade. Thus, Bilbao served as a harbor for the commerce of the Castilian wool. Since the Middle Ages, England, France, and the Low Countries were the main recipients of Castilian wool, its quality maintained a high demand, until cotton replaced it in the production of cloth when the textile industry was mechanized. Northern ports of Spain, including Bilbao, competed hard in order to attract this wool trade. Despite its importance, Bilbao never controlled the wool trade. Glas (1997) points out that the Spanish crown, justifying its decisions on political and fiscal reasons, promoted the export of wool from Santander. Bilbao and Santander maintained a high level of rivalry.

Bilbao's total number of merchant ships during the 18th and 19th centuries was comparatively superior to that of Spain. Bilbao also had the financial institutions to back up the entire industrialization process.

As mentioned above, Bilbao and the surrounding area's natural richness was based on iron deposits, well known since antiquity. Consequently, numerous ironworks, known as *ferrerías*, were installed in the zone. Bilbao's mines had several advantages. The ore was very near the surface, which facilitated its exploitation; the ironworks were close to the mines and near the coast, which promoted the export of iron; the mineral extracted was well known for its purity and moreover, the cost of labor was low (González Portilla 1981).

Iron was in demand not only by local Basque ironworks, but Europe was in need of it as well. Bilbao established early contacts with the main centers of Europe and began to export minerals there. The Basque exports were directed mostly to England, France, and the Low Countries, where they already had established contacts because of the wool trade. The share of Basque iron production was high in Europe. According to Glas, "the Basque share of Europe's annual iron production during the fifteenth Century

was as high as one-third of the total” (1997:4). Wof also mentions the importance of Basque production: “In the 16th Century England lagged behind such iron producing areas as the Basque Country...” (1982: 2929). Some of the exports went to America, despite the prohibition established by the Spanish Crown against Basques trading directly with the colonies. Bizkaia's iron was exported to the Americas through other Spanish ports where, due to its quality, it enjoyed a privileged position.

However, although the mining industry obtained benefits during the 15th and 16th centuries, these were not very significant prior to the export boom during the closing years of the 19th century (Glas 1997). Despite the success in iron production, no technological advance was introduced to the production system, which made the production of iron very expensive. It was difficult to outdo the competition, especially of Swedish iron. After the 17th century, along with Spain's general decline, the production of the ironworks decreased. A manufacturing tradition was still not established in the region, which was essential for the future industrial revolution. The spectacular growth of Bilbao's iron industry would not take place until the advent of the steam and iron-hull vessels.

It was during 1856 that the boom of Bizkaian mining began, with the discovery of Henry Bessemer's converter. His system provided a cheaper and faster way to produce steel in vast quantities. The process consisted in blowing air through molten iron. The resulting chemical reaction facilitated the production of steel. Glas (1997) points out that some historians have considered this transformation as the second Industrial Revolution.

Nonetheless, the converter could only succeed with hematite ore, which is free of phosphorous. Great Britain did not have such an element, and so it had to be imported. Bilbao's mining district became the ideal source to supply the Bessemer's converter. The ore was rich in metallic content, and could be extracted very cheaply; and, as stated above, Bizkaia's closeness to the coast contributed to its export.

The mining of iron ore began during the 1870s. Production increased from 55,000 tons in 1861 to 2,684,000 tons in 1880. It reached its peak in 1899 with 6,496,000 tons, and then began a slow decline. During the 1870-1900 period, 92,893,000 tons of iron ore were extracted in the area. More than 90% of Bizkaia's production was exported.

Britain, which received 65-75% of the annual Basque iron production, was the principal consumer (Glas 1997: 54-55). The profits obtained from this mining activity increased from 37 million pesetas in 1876-79 to 341 million pesetas in 1895-99 (Etxebarria 1993 : 81).

The benefits of mining exports cannot be measured only in terms of profits. The relationship that Bilbao's businessmen established with the most important European centers of steel production (especially with England) promoted the process of industrialization. The transfer of technological advances and business ideas allowed the modernization of the industry in Bizkaia. The European firms did not only contribute to Bilbao ' s economy by buying the ore, bur also participated in the exploitation of mines through partnership with the Basques. Companies, such as Orconera Iron Ore Co. and The Société Franco-Belge De Mines de Somorrostro, foreign companies with local partnership, extracted over 40% of Bizkaia's total ore production during the period 1880-1900 (Glas 1997: 62). Hence, foreign capital was crucial to the region's industrialization.

Bilbao's industrial revolution and the origin of modern Basque society at the end of the 19th century. These benefits were concentrated in the hands of a small elite, which formed a new oligarchy (Montero 1995). This class, based on a handful of families, enjoyed a privileged economic position, as well as social hegemony and political power. The owners of the most important mines, such as Ybarra, Châvarri, and Rivas, promoted later the main metallurgical enterprises in the Bilbao area.

14.1.2. Modern Industrial Development

Although exceptional in relation to the Spanish economy of the 19th century, Bilbao's industrialization nevertheless took place very late in comparison to Europe. Such delay is partly explained by the wars and revolts that the region suffered between the 1790s and 1830s' (Glas 1997: 74).

By the middle of the 19th century, the *ferrerias* were obsolete. Most of the main European metallurgical centers had already adopted the use of blast furnaces, which made the production cheaper and faster. Nevertheless, Glas (1997) argues that what contributed most of all to the modernization of the Basque ironworks was the opening of steel factories in Spain, rather than in Europe.

In 1841, Santa Ana de Bolueta, the first Bizkaian modern iron factory, was founded in Bilbao. The increase of the production was spectacular compared with the previous period. Fernández Pinedo asserts that this factory had the same productive capacity as one hundred ironworks put together during the 1840s (cited by Glas 1997: 87).

Following Santa Ana, in 1855, another factory. Nuestra Señora del Carmen, was also created in Barakaldo. Although these two were the most successful factories, more were founded at that time, such as the Santa Agueda factory in Castrejana, and San Pedro de Deusto. The production of these factories supplied the entire Spanish market.

The second half of the 19th century was an epoch of profits and investments. Bilbao's presence in the Spanish economy was becoming more and more relevant. Despite the fact that the Bizkaian iron industry reached its peak during the 1860s, the basis for the future emergence of new companies had already been established. Besides, a modernization of the communications was initiated with a construction of a railroad system, which was essential to the industrialization process (García Merino, 1987).

It is during the last two decades of the 19th century that the real explosion of Bilbao's economy took place. The profits of the mining industry contributed to industrial development and diversification. Glas writes that, according to the Mercantile Register, 904 new companies were founded in Bizkaia during the period 1886-1901 (1997: 93). The wealth generated by the mining industry first, and iron factories later, allowed local and foreign businessmen to invest. These investments diversified the regional economy through the creation of a modern paper mill, naval, hydroelectric, chemical, and metallurgical industry, as well as of financial services (banking).

Between 1878 and 1882, three modern factories were installed on the left bank of the Nervión river: San Francisco de Múdela, Altos Hornos y Fábricas de Hierro y Acero de Bilbao, and Sociedad Anónima de Metalurgia y Construcciones La Vizcaya. Their powerful blast furnaces made Bizkaia the first center of iron and steel manufacture in Spain. Between the 1860s and 1870s, Bizkaia's factories represented 23% of the all iron bars manufactured in Spain; this amount increased to 66% during the period 1880-1913 (Nadal 1977: 181). In 1902, Altos Hornos de Bilbao, La Vizcaya, and La Iberia, merged under the name of Altos Hornos de Vizcaya, and became one of the most

important manufacturing factories in Spain. It accounted for the largest share of Spanish metallurgical production until the 20th Century. Its promoters, Ybarra and Cháviri, became two of the biggest magnates in Spain.

Other industries, such as railroad lines and chemical factories, were also developed at the end of the 19th century. The mining and steel companies increased the demand for explosives, which promoted the growth of the chemical industry. In this context, companies like the Sociedad Española de Dinamita and La Cantabria deserve to be mentioned. For instance, Sociedad Española de Dinamita occupied the fifth position among the ranks of the chemical companies throughout the world (Garcia Merino 1987: 560). In 1878, one of the earliest oil refineries in Spain was also installed on the banks of the Nervión.

Another emblematic industry in Bilbao has been shipbuilding. The first ships were wooden sailing ships. The geographic position of Bilbao, in a crossroad between the Mediterranean and northern Europe, benefited this industry enormously. After an initial success in shipbuilding during the 15th and 16th centuries, the industry declined during the 17th century, together with the decline of Spain in world affairs. Despite its revival during the 18th century, the advent of the steam engine and the iron-hulled vessel during the second half of the 19th century brought Bilbao's shipbuilding to a halt (Glas 1997). British companies monopolized the construction of steam engines. By the end of the 19th century, however, the tradition revived again in an attempt to create a modern shipyard. Astilleros del Nervión in 1890, Euskalduna in 1901, and La Naval in 1903, are cases in point. Eventually Euskalduna became one of the most important shipyards of Spain. It produced modern iron- and vapor-made ships. After 10 years, it had produced 19 vessels, totaling 18,000 tons (Guiard 1968: 284). The massive exports of minerals from Bilbao increased the amount of capital invested in shipping.

At the same time, new metallurgical companies were installed due to the demand created by the shipyard industry and the construction business. Several factories, such as Tubos Forjados, Aurrera, Talleres de Oeusto, Talleres de Zorroza, and Alambres de Cadagüa, were founded between 1888 and 1894. They were set for the production of machinery, boilers, railway cars, and all sorts of metal elements.

Banking has been another element that has contributed to the transformation of Bilbao. Until the middle of the 19th century, small banking houses covered the loans needed for the course of Bilbao's economy. Yet, the development of commerce demanded an expansion of the economic capacity of the banks. A chance for modernizing banking came in 1856 with the new banking laws. They allowed various banks to print money, which was the monopoly of the Bank of Spain until then.

In 1857, Banco de Bilbao was created, and so was Banco del Comercio in 1891; the two banks merged in 1901. In addition, Bilbao's stock market was established in 1890. At the same time new banks appeared: Banco de Vizcaya, Crédito de la Unión Minera, Banca y Bolsa Bilbaína, Banco Naviero Minero, and Unión Financiera. Yet, after the financial crisis at the end of 1890, most of them declared bankruptcy.

Only three banks endured the crisis: Banco de Bilbao, Banco de Vizcaya and Crédito de la Unión Minera. In 1968, the first two banks merged under the name Banco de Bilbao Vizcaya, becoming the most powerful financial institution of Spain (but by then the centers of decision had been moved from Bilbao to Madrid).

The policy of fusion was not exclusive to metallurgy and banking. This strategy expanded to all kinds of industries, constituting the most salient characteristics of the Bizkaian economy (Glas 1997). Already in 1901, two large paper mills Papelera del Cadagüa, and Papelera Vizcaína joined together, giving rise to the Papelera Española. The creation of these monopolies expanded, no doubt, the power of these companies, but this was at the expense of the consumers.

The names cited here are just some of the many companies and businesses founded in this period. The purpose is to give the reader a sense of the role played by Bilbao in the capitalist frame of the late 19th and first half of the 20th century. During this period Bilbao was completely transformed and had become a typical industrial city. The new landscape was based on factories, smoke, and ships sailing through the river. The investments in business not only made Bilbao grow, but they also contributed to the development of the entire Basque Country. Gonzalez Portilla (1981) argues that the center of industrial development in the Basque Country is located in the Bilbao area, from where it expanded to Bizkaia and Gipuzkoa, and later to Araba and Nafarroa.

During this period, a strong Basque industrial and financial bourgeoisie developed, becoming a dominant group in the Spanish economy during the 20th century.

14.1.3. The Working Class

Despite the prosperity created during this period, one needs to also take into account the other side of the industrialization process - the working class. Although it was one of the best periods for the bourgeoisie (González Portilla 1981), the increase in wealth did not equally benefit the workers. On the contrary, one may say that the wealth was generated at the expense of the working class. The hardship and deprivation suffered by the workers allowed the economic expansion of the area. In fact, the miserable living conditions of Bilbao's proletariat are reminiscent of the English workers that Engels described in 1844.

According to Garcia Merino, in 1890, the miner's average wage was around 2.70 pesetas (approximately 2 cents) a day, which extended from morning to night (1987: 634). They were only paid for the days they worked. The average number of workdays per month, depending on the weather, was 20; and during the winter season, the activity in the mines was reduced by 30% (Montero 1995: 53). But the exploitation of the workers was not limited to the low wages they received - they were tied down to the company. In order to keep their jobs, the miners had to live in the company houses and do their shopping in the company stores. Prices in the company stores were more expensive than in ordinary stores -40% higher in the 1890s (Montero 1997: 44).

Consequently, unable to pay for all their living expenses, the workers were chained to the company until they could pay off their accumulated debts - an almost impossible task for many of them. After the miners' strike in 1890, the mandatory company houses and company stores were officially abolished, but the practice still continued.

These conditions led the workers to attain class- consciousness. Thus mines around Bilbao became hotbeds of strikes and rebellions. It was there that the Basque and Spanish socialist parties were born.

The factory workers experienced similar conditions. Their wages were somewhat higher than those of the miners, but not enough to allow them to have a comfortable existence. Their lifestyles were meager; they lacked the most basic necessities to survive. The situation became even more difficult for workers with families. The only way to endure such hardship was for all family members to work. Children would begin working in the factories at the age of 10 or 12 for a miserable wage.

Alberto de Palacio in his report in 1893 asked: "What benefits have Bilbao's mines brought to the working class?" answering, "It is sad to say [that]... the major part of the production serves to promote the wealth of opulent foreign businessmen and the rest goes to a reduced number of Spaniards and Bilbaínos. As to the workers, watch them there, horribly crippled by the dynamite and job accidents. .. begging for public charity..." (Quoted in Garcia Merino 1987: 641 - translated from the Spanish original).

In short, the exploitation of thousands of workers was crucial for Bilbao's economic success. The industrialization process gave rise to a new polarized social structure in Bilbao. On the one hand, there was the wealthy bourgeoisie, on the other hand the impoverished proletariat, and in between them a self-employed middle class, that was undergoing proletarianization.

14.1.4. Consolidation of Bilbao's Economy Purina the 20th Century

The historical events experienced by Europe and Spain during the first half of the 20th century had a special influence on the Basque economy. During the First World War and the postwar period, the Basque productive structure, and especially Bilbao's metallurgical and shipping industry, benefited from war production. As a result, the Basque economy became consolidated. Glas maintains that "in 1929, Basque capital constituted 25 percent of Spanish banking resources, 38 percent of the investment in shipyards, 40 percent of the stock in engineering and electrical construction firms, 68 percent of funds dedicated to shipping companies, and 62 percent of the monies invested in steel factories" (1997: 107). These percentages give us an approximate idea of the significance of the Basque economy for Spain at that time. Additionally, Basque capitalists started investing in Spanish businesses, playing an important role in the consolidation of capitalism in Spain. Through marriage and financial linkages, the

Spanish and Basque bourgeoisie became intermingled. Thus, the interests of the Basque oligarchy became national in scope (Etxebarria 1993).

After the Spanish Civil War (1936-39) and Franco in power, the adopted economic policy became known as "autarchy". The protectionism and isolation of the 1940-59 period eliminated foreign competition. Therefore, production ended up being focused on the internal Spanish market with numerous negative results. Without foreign competition, prices rose, and goods became more expensive than those offered by international markets. In addition, industry suffered from technological backwardness. New legislative organs and administrative policies and procedures were adopted, and the State established controls over industrial activity and regulated labor relations. The resulting political and economic structure consolidated once again the position of the bourgeoisie at the expense of the working class. The workers wages and their purchasing power declined substantially (Etxebarria 1993).

In general, the level of production and consumption declined in Spain during the autarchic period. However, Bilbao's industry obtained some benefits, although these were very moderate. The low cost of labor, the creation of monopolies, and the support of the State to heavy industry explain some of these benefits (Torres 1995).

In 1959, Spain adopted the so-called Plan de Estabilización (stabilization plan) and allowed international capital to invest in Spain. The weakness of the economic autarchy on one side, and international pressure against the dictatorship on the other, ended Spain's economic isolation. It was after 1959 that Spain, together with the Basque Country, experienced a massive industrial expansion.

Once the destruction caused by the Second World War was overcome, Europe experienced a significant technological, economic, political, social and cultural transformation. Not only the core countries, but also peripheral countries such as Spain benefited from the prosperity of the period. The Spanish economy underwent a series of structural changes, and production increased substantially. Moreover, the Spanish Government approved the so-called *Acción Concertada* (concerted action), which provided loans to various enterprises to increase production. The metallurgical sector received the greatest support. In all, by 1972, businesses located in the Bilbao area absorbed 52% of the total money received by the Basques (Torres 1995: 68). Indeed, the

entire Basque economy experienced a substantial growth. Between 1955 and 1973, 250,000 new jobs were created in the Basque Country. The increase in labor demand gave rise to the growth in number of immigrants coming to the Basque region, principally to metropolitan Bilbao.

The population of the Basque Country, and Metropolitan Bilbao in particular, experienced an accelerated increase at the end of the last century and most of the 20th century. The optimism of the growing mining industry attracted, for the first time in history, an increasing number of immigrants to the Bilbao area from other Basque provinces and, above all, from other Spanish regions. Additionally, the fertility rates also began to increase.

According to Basas, Bilbao was founded in 1300 with approximately 1,500 inhabitants (1969: 85). After four centuries, Bilbao's population rose to 10,000 (Basas 1969: 69). It was during the second half of 19th century when the population began to increase; in 1857 it reached 17,923 (1969: 88). As the population began to increase, the city needed to expand and it annexed neighboring towns.

Industrial development and economic dynamism of Bilbao engendered the revitalization of the Left Bank of the Nervion, the site of mining and metallurgical plants. Notwithstanding the increase in population during the last century (associated mainly with mining), the spectacular growth occurred during this century, especially after 1950s, in parallel with the founding of the big metallurgical plants. During the decade 1950-60 Bilbao's population grew by 30%, and the Left Bank's by increased 64% (Urrutia 1985: 94).

Thus the growth in population was not uniform in the metropolitan area of Bilbao. While Bilbao was the engine, the Left Bank served as both the productive and residential center. Most of the factories were established on the Left Bank, mixed with the workers' residences. The large increase in the population produced a rapid and uncontrolled urban growth without any planning, which created a very polluted and congested area. Conversely, the Right Bank, especially around the township of Getxo, became an upper-middle class residential area, and a vacation spot for Bilbao's bourgeoisie. For instance, Negur⁸⁶⁶ was developed as a residential zone for the

industrial-financial bourgeoisie of Bilbao. Selected residences characterized the area. The river, which has been the axis of metropolitan Bilbao's economic development, has at the same time served as a frontier between the two agents involved in the industrialization process - the bourgeoisie and the working class (Urrutia 1985).

Together with Bilbao, the population of the entire Basque Country increased dramatically during the 20 th century. During the first decade the total population was under one million inhabitants; by the mid-1970s, it had exceeded two million (Gurruchaga, Perez-Agote, Unceta 1990: 13).

Immigration, facilitated by the growth of new industries, was a decisive factor in the demographic transformation of the Basque Country, much as it was for Bilbao. The massive arrival of immigrants provoked an urban imbalance and made it difficult to respond to the demands of the local population.

Among the Basque cities, Bilbao received the largest number of immigrants, exceeding 100,000 in the period 1951- 60. In addition to immigration, the process of urbanization accompanied industrial expansion. Social life was vastly modified as a consequence of the exodus from the countryside to the cities. Indeed, at the beginning of the 20th century, 60% of the Basque population lived in towns with less than 5.0 inhabitants. By 1981, that percent had decreased to 14%, and the population that resided in towns with more than 50.0 inhabitants 53% (Urrutia 1984: 52). In the 1980s, about 78% of the Bizkaian population was concentrated in the metropolitan area of Bilbao, which makes up 43% of the total population of the Basque Country.

14.1.6. Bilbao's Urban Transformation

The economic and social processes described above undoubtedly had an impact on the spatial organization of the city. Bilbao's settlement started in the *Casco Viejo*, the medieval city. The rapid demographic growth after the industrial boom made the urban space of the *Casco Viejo* no longer sufficient; a physical expansion of the city was necessary. In order to find a solution to the saturation of space, the Council of Bilbao approved the first *Ensanche* (expansion) project in 1861. It was conceived to take place on the other side of the river, and this meant the partial annexation of Abando. This project was the first major step that the government took in urban planning.

The project was first designed by the engineer Amado de Lázaro y Figueras, but it was rejected by the City Council. Subsequently, the Council named the engineers Ernesto Hoffmeyer and Pablo Alzóla and the architect Severino de Achúcarro to make the necessary changes to the rejected plan. The new project was ready by August 1873, but its implementation had to wait until 1878, or after the end of the Second Carlist War.

The industrialization imposed a new rationalization of the city (Leonardo 1989). The *Ensanche* was not conceived as an extension of the *Casco Viejo*, but as an entirely new city. It was designed around a center, reduced and perfectly delimited, from where the city's Growth could be controlled. Bilbao's bourgeoisie would locate its residence in the *Ensanche* and from there control the mercantile and industria expansión of the river. Most of the public entites, with exception of the Council, were thus moved to the *Ensanche*. The Gran Via, the main street of the *Ensanche*, became the site mostly occupied by banks, as all the financial entities moved their offices from the *Casco Viejo* to the *Ensanche*. Thus, the residences of the new elite were situated near the economic and social centers of decision making. However, this does not mean that the *Casco Viejo* lost its importance; it continued to remain the center of small-scale commerce up until the 1920s.

Initially, the interests of the *Casco Viejo* and the *Ensanche* conflicted. The traditional sector wanted to reform *Casco Viejo* and to legitimize its interests in the rural hinterland. The industrial sector opted for a new city that would accommodate the new developments in mining, metallurgy, shipping, and banking (Arpal and Minondo 1978).

As pointed out earlier, mining and metallurgy were attracting large numbers of immigrants. Workers' suburbia began to be developed far from the *Ensanche*, which was reserved for the middle and upper classes. While the *Ensanche* continued its slow growth, other residences were being built on the surrounding hillsides to the point of saturation. Bilbao still had the need to provide housing for the workers. The *Ensanche* did not provide a real solution to the original problem of finding residential space for the workers. As Arpal and Minondo (1978) argue, the *Ensanche* responded to a bourgeois conception of the city, viewing it as relatively selective and restricted to the most accommodated social groups. This workers "ensanche" at the outskirts of the real *Enscuiche* was built with no planning. It resulted in the creation of two different urban

worlds: one for the well-organized urban space of the *Ensanche*, with a high equality of life; and another the anarchic, spontaneous, speculation-driven space on the outskirts with no concern for the quality of life. As Wolf states, "for some people the new city was 'sublime as Niagara (Carlyle), for others it was a 'new Hades' (de Tocqueville), 'the entrance to hell realized' (Napier)" (1982: 276-277). This is also what Friedrich Engels called "hypocritical townplanning". In his words, "the poor areas in one hand and on the other hand the upper class, this hypocritical town planning device is more or less common to all big cities" (1958: 56). As in the English cities, the same social differentiation of the land took place in Bilbao. In short, the urban organization of the city is a reflection of the existing social and economic structure. The center-periphery distinction characteristic of the industrial city was therefore established. Indeed, as Harvey (1973) points out, the urban organization generates inequalities in addition to the already existing differences in the labor market.

Bilbao La Vieja, San Francisco, and Las Cortes have traditionally been the proletarian neighborhoods of Bilbao. Since their inception, they have evolved as a low-income area. People who could not settle in the walled site of the Casco Viejo have taken up residence there. During the last third of the 19th century, immigrant miners settled in the area of Bilbao La Vieja, San Francisco and Las Cortes. The expansion continued at a constant pace until the 1930s.

The development of the metropolitan area and the decline and degradation of this area occurred simultaneously. They became the most marginal zones of the city, characterized by a low quality of life. It suffered overpopulation, hygienic problems, a high rate of Mortality, and a lack of essential services. Garcia Merino described the situation in San Francisco this way:

The speculation in its construction was wild. The houses were small and frequently because the rents were not affordable for the workers they were leased two or three times, giving each room accommodation to a different family. The use of the space was maximum, rooms were built without any ventilation and homes were constructed in the interior patios. Bathrooms did not exist for a long period of time. The most they had was a common toilet and a faucet in the doorway of the building, which until 1930 was supplied directly by water from the river (1979: 287, translated from the Spanish original).

In 1923, a new expansion plan was presented. Among other things, it stressed the improvement of transportation and residences for middle- and lower-income people. Nevertheless, the consequences generated by the economic crisis of 1929, the predominance in the council of conservative groups, as well as the civil war, halted the implementation of the plan.

However, in the early 1930s, at the initiative of some professional groups, the idea of neighborhood cooperatives⁸⁶⁷ were promoted. Yet these initiatives were an exception; they were not presented as an alternative to the official urban planning.

In 1945, the Plan Comarcal del Gran Bilbao (regional plan for greater Bilbao) was approved by the Council. A large number of measures were adopted in order to mitigate the existing housing shortage⁸⁶⁸ brought about by the rapid growth of population. Bilbao thus came to acquire its current metropolitan character.

Although the Administrative Corporation of Greater Bilbao was created in 1946 to balance urban growth, the organization responded to the expansion of industrial concerns. Bilbao did not find a solution to its population growth; on the contrary, it became a congested city (Leonardo 1989). More precisely, the structure of an earlier more-balanced city disappeared. The residential location did not follow a clearly defined plan; it was under the control of market forces. Speculation became the principal motor of the urbanization process. This accelerated urbanization provoked a saturation of the urban space. Consequently, by the end of 1959, there were approximately 30,000 shanty dwellings in Metropolitan Bilbao (Salazar 1979: 85).

In 1964, and later in 1970, the Regional Plan was revised. However Perez-Agote (1978) has argued that urban planning as an instrument to anticipate the future has been nonexistent in metropolitan Bilbao.

Bilbao's residential structure is best characterized by an uncontrolled construction of housing and factories side by side with no functional differentiation. Indeed, the best section of the city, the waterfront, was occupied by industry. The industrial growth of Bilbao seems to be similar to other industrial cities in Europe in which urban congestion, absence of coordination, and environmental pollution are common features.

⁸⁶⁷ Irabalbarri, Uribarri, and Ciudad Jardín were erected following the idea of neighborhood cooperatives. According to Leonardo, in 1950 Bilbao had a shortage of 8,250 housing units (1989: 175).

Today, Bilbao has entered a new phase. The present economic situation of Bilbao and its surrounding area has little or no relation to the past. If the area was one of the most important industrial centers of Spain in the past, what has characterized Bilbao during the 1980s and 1990s is its high unemployment rate and the large number of abandoned industries.

As we will see in the following chapter, in the late 1970s and 1980s Bilbao's industrial base suffered a severe crisis. Technological obsolescence, Spain's joining the European Union, and the globalization of markets led to the demise of the Altos Hornos de Vizcaya, and with it the iron and steel industry was almost entirely shut down.

14.2. The de-industrialization process in Bilbao

During the 1970s, the economy of the western capitalist countries suffered a structural crisis (Bluestone and Harrison 1982). The world economy experienced a transformation in the production process. The Basque Country and the whole of Spain were enormously affected by this development. They experienced a major industrial conversion and economic recession. Although current statistics show that the unemployment rate is decreasing, the economy has not yet recovered from the crisis. Bilbao and the Left Bank of the Nervion still have the highest rates of unemployment, marginality, and poverty. Additionally, population is decreasing, and environmental pollution represents a serious problem.

In the 1970s, the economic optimism for Bilbao's metropolitan area came to an end. The obsolescence of the productive forces, the opening of the frontiers, and the globalization of markets led to a process of economic restructuring. The process contributed to the closure and dismantling of various industrial plants, and a large number of small factories as well. While in 1975 Bizkaia occupied first place in per-capita-growth, ten years later, it was 14⁸⁶⁹ among all the Spanish provinces.

Several factors need to be stressed in order to explain this economic decline. On the one hand, we have the specificity of the Basque economy. On the other hand, we need to consider how the Spanish economic institutions affect the Basque economy. The decade of the 1970s coincided with the transition to democracy in Spain, which

⁸⁶⁹ After the Spanish Civil War (1936-39), Franco took power. His dictatorial regime lasted until 1975.

relegated economic issues to a secondary level. Finally, we also need to take into account that the world economy has entered a new stage.

As pointed out in the previous chapter, Bilbao's entire economic network concentrated around heavy manufacturing industry (Torres 1995, Gómez 1998). All the economic activity formed a very integrated structure; auxiliary industries and the service network were dependent on that main industrial activity. As a result, the dismantling of manufacturing industry has provoked the destruction of the entire economic structure.

In general, productivity was homogeneous, there was no technological innovation. Thus, the location of the final product in an already saturated market was complicated. On the other hand, during Franco's autarchy, production was almost exclusively oriented toward the Spanish market. The security of the national market did not contribute to the search for new commercial sites (Torres 1995). By the same token, while foreign investments had played a crucial role in the early stage of industrialization, foreign capital later lost its relevancy in Basque industry (Etxebarria 1993). The autarchic isolationism of Spain thus contributed to the lack of foreign investments.

Second, the so-called *Accion Concertada*, even if at some point benefited manufacturing industry, it ended up promoting a high level of production. In contrast to the majority of Western European countries, which had started to adjust their industrial structure in order to prevent the effects of the crisis, the Basque firms had expanded and modernized their plants. The loans and tax credits offered by the Spanish Government contributed to this expansion. The resulting proliferation of productivity led to an increase in public debt.

In addition, the core of the Basque economy began to move from the metropolitan area of Bilbao to other zones, such as La Llanada, Alto Deba and Duranguesado (Gomez 1998). The spatial concentration of the industrial activity of the metropolitan area of Bilbao was one reason for the high level of organization of the working class in the area. One way to eliminate such activism was the fragmentation and spread of the productive process into areas where the industrial tradition was not as developed (Torres 1995). Additionally, the scarcity of land and its high price, together with urban

congestion in the Bilbao area further contributed to the transfer of industry to other regions.

In the global context, the so-called "energy crisis" of the early 1970s drastically raised the price of oil. As the process of industrialization in Spain was based on the low price of oil (Torres 1995), the rise in crude oil prices during this period negatively impacted the Spanish and Basque economies.

After Spain entered the European Union in 1986, the Basque industry suffered a further deterioration (Etxebarria 1993). While exports diminished, imports from Europe intensified, which competed against Basque products. In order to adapt to European regulations, the Spanish markets were liberalized and export subsidies were eliminated.

One of the solutions adopted by some firms to face the European Market was to merge with other enterprises, generally foreign and of bigger scale. This means that the decision-making apparatus of the enterprises were moved away from the region, in detriment to local development (Torres 1995).

Furthermore, the Basque economic situation was complicated by the Basque Political impasse. The disappearance of the *Fueros* in 1877 meant that the Basque provinces were going to become mere provinces of the Spanish state. Moreover, the Basque region experienced the massive arrival of an immigrant population, prompted by the rapid industrialization process. The profound economic and social changes brought about by these and other factors contributed to the emergence of Basque Nationalism.

In 1895, the Basque Nationalist Party (PNV/EAJ) was established. Its goal was to gain independence from Spain. The fact that this party joined the Republican side during the Spanish Civil War led the nationalists into exile during the forty years of the Franco dictatorship. During that period, an armed separatist organization, known as *Euskadi ta Askatasuna* (ETA), was formed. ETA's use of violence distinguished them from the moderate Basque nationalists, while the moderate nationalists in practice have accepted autonomy, the radical nationalists, not satisfied with autonomy alone, have sought to obtain independence by any means necessary.

Basque political violence has been a major impediment to investments in the Basque Country. The so-called *impuesto revolucionario* (revolutionary tax) was

demanded from the capitalists under death threats. Several industrialists were kidnapped, which contributed to the abandoning of the Basque region by various firms. Still, politics was one more variable in the overall economic crisis.

The political turmoil has added to the de-industrialization process in the Basque Country. This process has hit Bilbao and the area of the Lef Bank particularly hard. Basque industry has thus been forced into a radical restructuring. The heavy manufacturing industry has undergone a period of recession. As a result, several traditional companies have been dismantled, and thousands of jobs have been lost. Between 1975 and 1985, more than 152,000 jobs were lost in the Basque Autonomous Community.

This situation not only affected the Basque economy, but also the economies of all western European countries, as the world economy underwent a structural transformation involving a shift in production from the advanced capitalist center to the Third World periphery. In this process, the traditional industrial regions have lost their position in the new spatial organization of production as a result of changes in the international division of labor. The globalization of capital, effected by transnational corporate expansion throughout the world has brought about a process of de-industrialization in the advanced capitalist countries, especially the United States. As Bluestone and Harrison point out, "de-industrialization does not just happen. Conscious decisions have to be made by corporate managers to move a factory from one location to another, to buy up a going concern or to dispose of one, or to shut down a facility altogether" (1982: 15). In other words, the deindustrialization process emanates from corporate decisions to maximize profits through the employment of cheap labor in the Third World, which leads to plant closings and loss of jobs in the advanced capitalist countries. Faced with this problem, the state is unable to resolve the worsening unemployment and underemployment situation or to direct the re-industrialization process.

Industrial restructuring implies the application of changes in finance, production, employment, and organization of work. In order to rationalize production, factories are closed down, workers are laid off, automation is increased, and the labor force is reorganized by substituting flexibility for stability. The result is industrial decline and decay, rising unemployment, and growing inequality.

14.2.1. The Basque De-industrialization Process

In 1965, only 0.46% of the economically active Basque population was unemployed; by 1985, this rate had increased to 21.1%. In 1978 51,000 Basque workers were affected by the economic restructuring; some lost their jobs, others suffered temporary layoffs, and the rest sustained a reduction in their working hours. By 1980, some 115,000 workers were affected by this process (Caja Laboral Popular 1982: 21). Despite an improvement in economic activity. During the second half of the 1980s, the 1990s brought another period of depression to the Basque economy. The unemployment rate registered a further increase.

YEAR	%	YEAR	%	YEAR	%
1965	0.46	1990	16.2	1995	23.8
1970	0.74	1991	17.3	1996	22.4
1975	1.76	1992	19.9	1997	21.1
1980	12.85	1993	24.3	1998	17.8
1985	21.10	1994	25.0		

Evolution of Unemployment Rates (%) in the Basque Autonomous Community (1965-1998).

In 1994, 70% of total industrial employment in the Left Bank concentrated in the following factories: Altos Hornos de Vizcaya, Astilleros Españoles, Babcock & Wilcox, Petróleos del Norte, ABB, and Productos Tubulares. These factories laid off 20,000 workers during the period 1977-94. In 1993 alone, nearly 13,000 workers lost their jobs in three factories - AHV, Babcock & Wilcox, and Productos Tubulares. AHV, the emblematic iron and steel industrial complex that at one point employed up to 25,000 workers, closed down in 1995 (SPRI 1995). After investing 90 billion pesetas in its reorganization, the Acería Compacta de Bizkaia (which employs around 300 workers) replaced AHV as the leader in this industry (Udalaitz 1997: 16). Ironically, the political authorities have hailed this project as a great triumph.

In 1988, the Euskalduna shipyards were definitely closed down. In the years that followed, many auxiliary factories, such as Celaya Shipbuilding, Asua Fundición, and Marítima de Axpe were shut down as well. The dismantling of Euskalduna has contributed to the direct or indirect loss of 40,000 jobs (Gartzia 1995).

Since 1994 the labor market has improved: 48,000 new jobs have been created and the unemployment rate has dropped from 25% in 1994, to 17.8% in 1998 (see Table 3). The political authorities are convinced that these improvements will continue into the future. Nevertheless, the unemployment rate is still very high if one compares it with other European countries, as the rate in 1996 was 12 percentage points above the European average (see Tables 4 and 5).

14.2.2. The Structure of Employment in the Basque Country

The rate of unemployment has been the worst in Bizkaia, and especially in Bilbao's metropolitan area. Because of its industrial tradition, the Bilbao area has undergone the biggest loss of jobs during the 1980s and 1990s.

A measure of difficulty to get a job can be gathered from the fact that in 1996 in metropolitan Bilbao 37.9% of the unemployed (or 11% of the economically active population) had never worked before.

According to Eustat, youth and women are the groups most affected by the unemployment problem. In 1996, in the Basque Autonomous Community, 31.5% of the women were unemployed. Youth unemployment rate is even higher; 47.7% of the population below 25 years was jobless in 1996.

The shift to a service economy experienced by the economies of the advanced capitalist countries had an impact on the Basque economy. The industrial sector is no longer the primary sector; it has been replaced by the service sector. The service sector accounted for 71.6% of Bilbao's economic activity in 1996.

Despite the loss of industrial jobs, this sector still represents an important part of the labor market. The service sector, on the other hand, has not yet provided a solid counterbalance to the decline of industry. Moreover the conditions associated with the new service jobs have deteriorated substantially. Not only the adoption of the new technology and new organizational forms, but also the new contractual legislation have contributed to flexible labor conditions. Temporary and part-time jobs have proliferated. The sub-contracting of workers through the *Empresas de Trabajo Temporal* (ETT) (temporary labor agencies) has become the new form of employment offered by many

enterprises. By doing so, the firms avoid paying taxes. These conditions have intensified the loss of stability in the labor market, as well as a drop in the workers' wages.

In short, a dual labor market has emerged in the labor context. On the one hand, there are the competitive enterprises, which due to their modern equipment have achieved a niche within the new economic order. On the other hand, many firms are marginalized and relegated to residual activities with unstable working conditions.

According to Eustat, in 1996, 107,210 new contracts were created under the job promotion program. Whereas 6,082 had undefined duration, the rest were signed for a specific period of time. Part time contracts were the most extended type among them.

The data presented here indicate the growth of marginality and poverty in Bilbao and its surrounding area. The spread of inequality and exclusion has increased the number of families dependent on social support. In 1989 the Basque Government established the so-called Plan de Lucha contra la Pobreza (plan against poverty), which entails two types of monetary subsidies. The first is the Ingreso Mínimo de Inserción (IMI) (minimum income of insertion) is aimed at covering basic living expenses, such as food, clothing, housing, health care, etc. The second, the Ayudas **Económicas a Situaciones de Emergencia Social (AES)** (**economic** support to situations of social emergency) covers specific expenses in order to avoid marginalization. In 1989, 3,567 families were supported under the minimum income of insertion in the Basque regions; by 1996, the number of families supported under this program had grown to 18,827. As to AES, 2,198 families benefited from it in 1996. Bilbao has been the main beneficiary of these subsidies; in 1996, more than 4,300 families were supported by IMI and 2,400 by AES (Department of Social Action, Provincial Council of Bizkaia).

Nevertheless, the fact is that such programs not only do not guarantee the distribution of basic necessities, but they perpetuate poverty since they do not offer alternative opportunities to the unemployed to improve their living standards (López 1990)

14.2.3. Population Decline

The closing of industrial plants and high rates of unemployment have led to a considerable population loss in Bilbao. If in an earlier period the metropolitan Bilbao

area was the focus of migration for the immigrant population (the period 1960-70 represented the greatest increase during the 20th century), today the lack of employment opportunities has led to a decline in migration. In fact, in the period 1981-91, the metropolitan area of Bilbao lost **46,500 inhabitants**. Between 1975 and 1995, the city of Bilbao lost 20% of its population (see Table 8).

Tables 9 and 10 show the migratory and natural increase of the population in Bilbao since 1960. It is in the mid- 1970s when Bilbao's migratory balance began to become negative. This is not due to the decline of the number of immigrants alone, but also because the number of people leaving the region has increased. Some people are moving out of the overcrowded Bilbao area and settling in the surrounding towns, while others inunigrants, are returning to their towns of origin. The population began to decline during the decade of the 1970s and continues to decline today (see Table 9).

Moreover, the new living conditions and the incorporation of women into the labor force have brought about a decline in the number of the newborn, resulting in the Basque region having the lowest birth rate in Europe.

14.2.4. Bilbao's Environmental Problems

The industrialization process has left behind a dramatic legacy in the destruction of the environment in Bilbao and the surrounding area. The absence of any controls over industrial practices as well as the lack of disposal of industrial waste, has brought to the area serious environmental problems.

According to official sources, there are presently a total of 434 closed or dismantled industrial plants in the Basque Country, of which 43.2% are located in Bilbao's metropolitan area - an area that includes 158 industrial wasteland.

Moreover, Bizkaia contains around 19 million m² of potentially contaminated land, almost half of which is located in the Bilbao metropolitan area. There are **135** industrial dumps in the zone, and more than 20 sites are contaminated with lindane²² (Alonso 1999)

In addition, the rivers flowing through the Bilbao region, such as the Nervion, Kadagua, Barbadun, Asua, Gobelás, Ballonti, and Galindo, are characterized by high levels of organic and industrial contamination. They do not have any purification

system, except for two purifiers on the Left Bank, Galindo and Muskiz, which are used for the treatment of urban residual waters.

According to Osakidetza (the Basque health department), in 1995 breathing problems constituted the second reason for illness and the fourth reason of mortality in Bizkaia.

Some of the enterprises located in the area of Bilbao, such as Remetal, Reclorisa, Framevisa, Sana, Rontalde, and Sefanitro, have seriously contributed to air pollution. For example, in 1977, the metropolitan area of Bilbao was listed as "atmospherically contaminated zone" by the government's environmental agency. Bilbao exceeds the maximum standard of black smoke and SO₂. It also suffers the phenomenon known as "thermic inversión" (a hot air stratum trapped by a colder one) which prevents the dissolution of the contaminated particles in the atmosphere.

Lindane is, however, the main environmental concern today. Hectares of land are contaminated by the leftovers of this highly toxic chemical pesticide. More than 36 sites of lindane are spread in the Basque Country, presenting the Left Bank with the worst situation. According to research conducted by the Basque Government in 1995, 80,000 tons of lindane residues were spread over the Basque lands, and another 4,500 tons of it were kept in pure state in the factory Bilbao Chemicals of Barakaldo (Alonso 1999). It is estimated that 500,000 m³ of land are contaminated. Nineteen of the thirty-six sites are located on the Left Bank. Nevertheless, new sites are being discovered as new excavations are carried out.

Bilbao Chemicals (1947-87) and Nexana (1952-82), two factories located in Barakaldo and Erandio, produced this insecticide in vast amounts. For over four decades they poured it out as the residues of HCH with no controls throughout the Basque Country.

The general use of lindane began in the 1950s, and it immediately became successful because of its efficacy. It has been used in agriculture and in research on human health. Many products contain lindane in their compositions. Nevertheless, it was soon proved that it contained high levels of toxicity. Because of this, the use of the pesticide was banned in several countries, including Japan and the United States.

14.2.5. Attempts at Revitalization of the Bascrue Economy

Responding to the de-industrialization of the Basque economy and its accompanying problems of unemployment, poverty, and a general decline in the standard of living, as well as the legacy of environmental destruction and deterioration of the economy in general, the Basque Government launched a high-tech initiative to revitalize the economy by founding the Zamudio-Bizkaia technological park in 1985.

Promoted by the government's Basque Regional Development Agency (SPRI), Bizkaia's Provincial Council, and the Town Council of Zamudio, the park was designed for companies with "state-of-the-art" technology. It has been equipped with important infrastructures and the most advanced technological services. Its purpose is to act as a channel for communication between research and business in order to increase the technological capacity of the whole of Bizkaia.

In 1996, the park contained 64 companies employing 2,154 people. The telecommunication sector had the highest rate of investment in Zamudio, with a total of 12 enterprises and 643 employees. In 1996, the net profits of these firms were 39.7 billion pesetas (\$250 million). A total of 8.7 billion pesetas (\$55 million) was invested in development and research. Approximately 40% of the employees in the Park have a university degree and more than 20% devote their concentration exclusively to development and research. In 1998, the number of companies had increased to 72, employing 2,300 people, and their profits have grown to 50 billion pesetas (\$316 million), and the employees dedicated to development and research are 28 (Martínez 1998).

Despite the optimism provided by such data, most of these companies have been transferred to Zamudio's park from another location. This means that, so far, they have not been a source of employment.

Bilbao's industrial economy is no longer viable. What is left from that glorious past are industrial wastelands. According to Castells and Hall, "those areas that remain rooted in declining activities -be they manufacturing, agriculture, or services of the old non-competitive kind- become industrial ruins, inhabited by disconsolate unemployed workers, and ridden by social discontents and environmental hazards" (1994: 7). In their attempt to follow the advanced capitalist countries, Bilbao's officials have

embarked on an ambitious project of city regeneration. As the following chapter will show, they have decided to remodel the old industrial economy into an urban-based service oriented one. In order to make it competitive in the new global context, the city is being physically rebuilt. Image-making and high-tech consumerism have become the new discourses of the late capitalist economy. The goal of Basque politicians is to project Bilbao as a high-tech postindustrial financial center in Europe's Atlantic arch. Thus, postindustrial and postmodern ideas have become the new mythology to reinvent the declining city.

14.3. Urban Renewal Planning

The process of economic globalization has altered the structural composition of the cities and their relations within the international order (Sassen 1996, Fainstein 1996). As illustrated in the previous chapter, the worldwide economic configuration has endured a period of transformations. The core capitalist countries have shifted from production processes to activities such as product development, distribution, marketing, sales, advertising, as well as design (King 1996). Tourism and leisure-oriented industries have also become a major economic activity. Fordism has been replaced by a new regime of flexible accumulation, characterized by highly differentiated markets, forms of production, and utilization of labor. Various Third World countries participate in global production by allowing transnational corporations to operate in their countries. Changes in communications and information technologies have also been crucial for the remodeling of the global economic structure (Castells 1996).

14.3.1. Cities in the Global Economy

While the global economy has experienced restructuring, so too have the cities. As manufacturing industry was decaying in core capitalist countries, some key cities started adopting a new economic role. This process represent the decline of the industrial city and the development of the post-industrial model based on the service sector economy (Hall 1988). As a result of globalization, so-called "world-cities" or "global cities" have emerged in the new international configuration (King 1990, Sassen 1996, Feagin 1998). They are the centers of the world economy, in which finance, business, specialized services, international trade, management, and high-level functions of the global economy are located. Their physical landscape is no longer that of the

industrial city; they are characterized rather by office towers and the refurbishing of old waterfronts (Savitch 1988), 'intelligent' buildings, teleports, fibre optic networks, as well as other leading cutting edge technologies (Hepworth 1991). Additionally, the global cities attempt to concentrate on cultural investments. In order to be well connected to the outside world, they are often located next to major national airports.

Together with that exuberant imagery, however, polarization of society is increasing at an alarming rate in the global cities. Social inequalities are at the core of this polarization. The differences between those positioned among prosperous and strong sectors and those who are excluded from the new economic order are growing. Indeed, some authors have described the global city as a "dual city*" (Keating 1988, Castells 1989). New forms of poverty have emerged among those excluded from the labor market. The spatial organization is also affected by this "dualism." The efforts of renewal and regeneration take place at the center and downtown areas, whereas the peripheral areas are left back stage.

According to King (1990), the world city phenomenon is based on the internationalization of capital. What characterizes today's late capitalist structure is a global network of cities and corporations. These corporations have organized a complex hierarchical system of cities, which are integrated in an international network of production, exchange, finance and corporate services (Feagin and Smith 1907).

In the 1970s, the future of many cities was unclear due to the economic decline and the crises of their inner cities. The land-use planning developed in the 1950s and the 1960s responded to the capitalist growth of the period (Hall 1988). It was not able to respond to the new conditions. The crisis endured during the 1970s and 1980s brought up new problems into the cities. New strategies were required to solve these problems. While the major concern with conventional planning was how to regulate and control physical expansion of cities, the urban planning developed in the 1980s promoted urban growth in order to deal with the crisis. In order to gain that, urban planning has moved into market-oriented approaches (Ashworth and Voodgd 1990, Philo and Kearns 1993).

Private capital, very often together with public capital, has found new interest in developing cities (Fainstein 1994). Not only the economic structure, city planning has become more flexible as well. Private-public capital, in order to achieve its interests, is

transforming the legal frame into a less rigid entity. By doing so, any element considered inconvenient for any particular plan can be altered. Nevertheless, this flexibility does not curtail decision-making powers. On the contrary, the process of taking decisions, far from following democratic mechanisms, is turning into a more hierarchical model, where the position of technicians, and bureaucrats is highly accentuated (Fernández Duran, 1996). Bilbao provides a good example of how residents can be excluded from the decisionmaking process.

As a consequence of the changes in planning ideology, new strategies have begun to be adopted by declining industrial cities. They are focused mainly on physical interventions, but have a new orientation. The assumption is that cities may recapture their lost role through reorganizing their image and infrastructure (Fainstein 1994, Holcomb 1993).

Image reconstruction has become critical to the city's regeneration. The assumption is that perception and mental images determine the economic success or failure of cities (Ashworth and Voogd 1990). Image making has become the new medium to compete successfully in the contemporary economy and culture. In this context, market processes have invaded urban planning. Consumption and entertainment have become the new axis of the economic activities in contemporary cities. In Boyer's words, "the city has become a place of escape, a wonderland that evades reality, for there is nothing more to think about than pure entertainment. There is no outside world, no place from which we feel alienated, for this formalistic city is known, comfortable; it is above all, a place to enjoy oneself" (1988: 51). Places have also turned into commodities to be consumed. Cities, as they enter into a market dominated logic, turn into a "commodity to be sold" (Philo and Kearns 1993) like any other product in the capitalist market.

The first step is to create a new image of the place in order to make it appealing for the market. Fainstein (1994) maintains that competitiveness and efficiency are today the new claims by which planners are inspired to organize urban space. Moreover, she argues that urban planning reflects business interests rather than the needs and interests of the general population.

Following the idea of "selling the city", planners have reserved a new site to design and fashion in the race for regenerating the cities (Philo and Kearns 1993). The old industrial areas are creating a new distinctive landscape in their attempt to attract service and high-tech industry. Design architecture occupies a privileged position in this new context. The star architects contribute to the selling of the product, the city itself in this case (Crilley 1993).

The media and audio-visual industries play a crucial role in creating and marketing these images of place. Nevertheless, although these elements operate worldwide, the particularity of each city's national economy, as well as cultural and local conditions, determine the urban planning that is being adopted. Thus, urban planning responds to global economic conditions as well as to local, national and institutional circumstances (Newman and Thomley 1996).

14.3.2. The Case of Bilbao

Basque political authorities, faced with the devastation of Bilbao, had to resort to these urban renewal discourses in order to conceive new possibilities for the city's development. The political change that occurred after the death of Franco in 1976 contributed to the formulation of a Constitution in 1978. Seventeen regions within the Spanish State obtained political autonomy-, they now have their own legislative assembly and government. The Basque Country is one of these regions. This means that the Basques make their own decisions over planning, economic, environmental, infrastructure, and urban development policies, although sometimes they must negotiate with the central government in Madrid.

By the end of the 1980s, the decline of Bilbao was so obvious that Basque officials had to admit that the situation was critical. Something had to be done. Their idea of regenerating the city was inspired by the success stories of other cities such as Glasgow, Birmingham, Liverpool, Rotterdam, Baltimore, Boston, Cleveland, Pittsburgh, as well as Barcelona and Seville in Spain. Their expectations of regenerating Bilbao as a new city and as an economically competitive force in the new global context are aimed at the new cultural market as well as at the emergence of a new industry based on information and high-technology (Gonzalez 1993).

The eclectic postmodern planning style based on design and aesthetics plays a crucial role in these new projects for the post-industrial city. These go further than the traditional urban renewal planning characterized by physical interventions in response to the uncontrolled growth of the city.

Bilbao, in its attempt to move into a service-oriented economy and a culturally attractive city, is undergoing a massive infrastructural transformation and an urban regeneration process. As we will see later, the flagship operations of the entire redevelopment idea is Frank Gehry's spectacular Guggenheim Bilbao Museum. It is the emblem of the new city.

Bilbao expects to move far away from its industrial past, and replace it with a service-based economy. The other aspiration is to overcome the negative image of terrorism and violence, which have affected the Basques for so long.

The application of strategic planning in Bilbao was initiated by the Strategic Plan for the Revitalization of Metropolitan Bilbao in 1989. This was done under the auspices of the Basque Government and the Provincial Council of Bizkaia. To implement the strategies adopted in the plan, a public agency called Bilbao-Metropoli 30 was created in May 1991. The agency is made up of more than a hundred members, including those representing universities, local businesses, local and regional public authorities, etc.

The Revitalization Plan points out the challenges of shaping metropolitan Bilbao of the 21st century as an open, plural, integrated, modern, creative, social and cultural center. Its main goals are to increase the income level and to improve the urban scene with the creation of new infraestructura, services, and emblematic spaces.

The new General Urban Plan of Bilbao was approved in 1993. This plan establishes the urban regeneration as the primordial condition for the future economic revitalization of Bilbao (PGOU 1992). It embraces a variety of operations. To manage these operations another agency called Bilbao Ria 2000 was created with the initiative of the Spanish central government and the Basque administration. It is an urban development corporation, whose function is to administer the regeneration of the metropolitan area of Bilbao.

Planners are trying to give Bilbao a new image. They assume that the creation of new urban images will attract tourists, skilled personnel, and investors. Their challenge is to overcome the image of the old industrial city and replace it with a new, clean, and organized environment that will attract new high-tech industry and regenerate a devastated area. The assumption is that, the Basque region, whose industrialization process was partly dependent on Bilbao, needs to pay back the city that is now in crisis. Likewise, Bilbao has to be revitalized in order to reform the whole Basque economy (Zulaika 1998). Bilbao happens to be once again the engine for the entire Basque economy.

Bilbao strives for the creation of a satisfactory environment in its attempt to become a competitive service-oriented metropolis within a modern industrial region. Technological, environmental, social, infrastructural transformations, investments in human resources, as well as cultural facilities and leisure opportunities are considered to be the new conditions for advanced services. The expectation is that an attractive natural environment, a high quality of life and favorite climate for the development of research and knowledge will contribute to situate the metropolitan Bilbao within the frame of European cities, and ensure its economic future.

The Revitalization Plan focuses its efforts for revitalizing the metropolitan area on several factors. This includes economic as well as environmental, cultural, social and symbolic components (PERBM 1996). Nevertheless, the major effort is aimed at the transformation of the city, and especially, of those areas occupied by abandoned mining and industrial factories. Due to its geographical characteristics and uncontrolled growth during its boom period, Bilbao faced a shortage of land for further expansion. Thus, at present, the land occupied by abandoned factories and obsolete housing, and especially by those situated on the riverfront, is considered to be the area for expansion. Besides, the remaining port facilities that still function in the old inner city are going to be transferred to the recently-created port in El Abra (Santurtzi).

The success gained in the regeneration of the environmentally degraded zones is considered to be a crucial factor for the improvement of the quality of life of Bilbao's inhabitants, as well as for its external image as a pleasant place to live and work. The location of new industries depends increasingly on the quality of life offered. Likewise, a major operation is taking place under the Integral Sanitation Plan. In order to clean the

polluted river Nervidn, new sanitation systems and water purification centers are under construction.

The creation of new transportation facilities is also a critical point in planning. The planners seek to make the city and the region accessible internally and externally. The assumption is that the position in the transportation system is one of the major components to determine the centrality and competitiveness of the metropolis. Among other projects, the subway, airport, transport hub, and superport need to be emphasized, not only as elements of transport: and communication, but also because they serve as flagship projects in the renewal of the city's image.

14.3.3. Metro Bilbao

Metro Bilbao or the subway project is the first macro operation of Bilbao's revitalization plan. The first line was inaugurated in November 1995. Built with the very latest high-technology systems and with a cost of 93 billion pesetas, the significance of the subway is not only measured as a transport facility for the metropolitan area, but also as an urban identification and symbolic component. That is why they hired the architect Norman Foster to design the project. Indeed, the public debate about its necessity and functionality has been replaced by the magnitude of the design (Barcena, Ibarra, Antolin 1999). Foster's well-known shells⁸⁷⁰ have become significant in Bilbao's architecture.

In order to achieve the re-centralization of the city, its center is being endowed with maximum accessibility. The majority of the new subway stations are concentrated in the nucleus of the city, the periphery continues to be relegated to a subsidiary role.

In its first year, the Metro provided service to **32** million passengers. It has reduced travel time by almost 22 million hours and mitigated the number of cars entering the city each day by 9,000. When line two from Bilbao to Santurtzi is completed in 2006, the total number of passengers using the service is projected to be 60 million each year. However, the data presented by Barcena (1999) indicate that the subway has only absorbed 7% of car use, and the majority of the users have only changed their means of public transportation, from the bus system to the subway.

⁸⁷⁰ The subway entrances **take the form of a Shell**.

14.3.4. Abando Passenger Interchange

The Abando Passenger Interchange is a major public transport project. The operation consists in the rebuilding of the already existing Abando station. The architects James Stirling and Michael Wilford are the designers. Together with the creation of a vast interchange facility for many types of transport services in one single station, it is also conceived as a center for social activity, which includes commercial buildings, a World Trade Center, Retail Concourse, and a hotel as well. The estimated cost of this 263,000m² project is 40 billion pesetas (\$253 million).

The phenomenon known as "gentrification" -the process by which lower class neighborhoods are transformed into middle class ones- appears to be the goal of this transport hub project. Abando is situated close to the area of Bilbao La Vieja and San Francisco. The latter has been described as the most marginal zone of the city, characterized by low income and poverty. Since their foundation, Bilbao La Vieja and San Francisco have been consolidated as working class neighborhoods. As the metropolitan area was developing, this zone sustained a process of deterioration. Today this area's unemployment rate is much higher than the overall percentage in the entire city. Moreover, a new segment of the population is getting settled in the area -the illegal immigrants. They come mostly from North Africa (Morocco and Algeria), Central Africa (Angola and Senegal), and Latin America. This population experiences a very slow process of social and legal integration. Apart from that, San Francisco is known for having the highest rate of drug traffic and prostitution. Many buildings are dilapidated; more than 50 buildings are catalogued as uninhabitable (PERRI 1994). Furthermore, the area has been largely abandoned by any urban renewal planning until most recently.

Nevertheless, today the area is playing an important role in the process of urban renewal. Its proximity to the center of Bilbao makes it highly desirable for real estate development. Planners and local authorities aim to redevelop the area socially, economically, and environmentally. In order to achieve such a redevelopment, three aspects are mainly stressed. First, it is the attempt to make the area accessible to the rest of the city. Second, physical regeneration constitutes a critical element; the plan considers the demolition of derelict buildings for their future reconstruction, and the rehabilitation of others. Finally, the socio-economic regeneration aims at the emergence of new economic activity in the zone. Accordingly, new projects such as the Software

Center and the Municipal Computerized Archive, are planned to be established in the area.

Feagin defines gentrification as "the displacement of lower-income urbanites by higher-income urbanities" (1998: 146). Even though gentrification processes have been presented as a symbol of urban redevelopment, a further *effort*, of structuring the social space is taking place. This entails the displacement of the marginal and low-income groups from the city centers. Gentrification processes start by de-investing, so that the speculators can buy the land at a low price and, once the area is revitalized, sell it at a much higher one, thus obtaining enormous profits. According to Smith, "Gentrification occurs when the gap is sufficiently wide that developers can purchase structures cheaply, can pay the builder's costs and profit for rehabilitation, can pay interest on mortgage and construction loans, and can then sell the end product for a sale price that leaves a satisfactory return to the developer. The entire ground rent, or a large proportion of it, is now capitalized; the neighborhood is thereby 'recycled' and begins a new cycle of use (1996: 68). The restructuring of urban space is part of the larger evolution of the contemporary capitalist economy

In its attempt to become an international city, Bilbao needs a good airport as well. The present airport of Sondika is considered inadequate and outdated to respond to the future needs of the city. Thus, a new terminal, a new control tower, as well as public parking are under construction in Sondika's airport. The design for the expanded airport comes from a well-known architect Santiago Calatrava. The cost of the airport operation is estimated at 5.5 billion pesetas (\$35 million).

The Nervion river's waterfront has been a critical component for Bilbao's industrialization process. The historically inherited characteristics of Bilbao's port cannot respond to the new demands and to the increasing competition. Additionally, there is the endeavor of freeing the urban nucleus from port infrastructures. These two major concerns have derived in an ambitious project to construct a superport at the end of the river's estuary.

An extension of the port is underway to provide more space for activities and to transfer port facilities from the old inner city riverside sites. A surface of 3.5 million

square meters 8 kilometers long and 25 meters deep, is under construction. The estimated total cost of the project is 100 billion pesetas (\$633 million).

The urban renewal is focused mainly on Abandoibarra, **the** area where the former docks were located. Situated on the riverfront, it occupies 345,000 square meters of land, 95% of which is owned by public entities. It is expected to become the new cultural and business center of the city. Abandoibarra's projects represent the new revitalized Bilbao - the archetype of the new post-industrial city.

These projects pursue the creation of advanced services, high income housing, and commercial, cultural and entertainment infrastructures. The recovery of the Mervion river itself occupies a central goal of the regeneration. The river is the emblematic natural element. Indeed, the river is considered an exceptional aesthetic component, which needs to be recuperated. The project designed by Cesar Pelli includes an office tower, a shopping center, and an 800-unit new luxury apartments. The Bilbao Guggenheim Museum and the Conference Center and Concert Hall Euskalduna are also located in the area.

According to local authorities, a total investment of 60 trillion pesetas (\$380 billion) will be needed to make this project a reality. Public institutions integrated in the Rla-2000, and supported by the European Community, take the financial responsibility for the entire redevelopment. However, the assumption is that the operation will be mostly self-financed by selling the land to private investors. In fact, property development has become a crucial factor in city renewal. According to Fainstein (1994), planners assume that the supply of space creates its own demand. But how many offices and luxury housing does Bilbao demand?

Local planners and authorities believe that together with the creation of a new center for the city, it is necessary to be recognized through symbolic elements. This is the idea behind the flagship projects taking place in Bilbao.

The new Conference Center and Concert Hall Euskalduna was inaugurated in March 1999. This building, designed by the architects Federico Soriano and Dolores Palacios, is situated on the land where the emblematic Euskalduna shipyard was once located. Indeed, the architectural design of the new building resembles the hull of a vessel.

The Conference Center and Concert Hall is expected to respond mainly to the demand of convention and musical activities. The expectation is that Bilbao, which already has a successful International Exhibition Hall, will become a magnet for commercial tourism.

14.3.5. The Guggenheim-Bilbao Museum

In October 1997 the Guggenheim Museum opened its doors to the public. It has become the internationally known icon of Bilbao's regeneration. The building, designed by the American architect Frank Gehry, is devoted to American and European art of the 20th century.

During the late 1980s, when the Basque administration began conceiving a regeneration plan for Bilbao, the main goal was to create a new economic base for the city. A museum of modern and contemporary art was conceived as the major component of urban renewal planning

The Solomon R. Guggenheim Foundation was undergoing substantial financial problems when Thomas Krens, director of the Guggenheim Museum in New York, came out with a novel idea: they were nicknamed "McGuggenheim" (Zulaika 1997a). That is to say, while the host-city would provide the money, the museum would be run from the center in New York. Krens failed in his attempt to establish the franchise museum in various European cities such as Venice, Salzburg, Vienna, Osaka, Graz, Tokyo, and Moscow among others. But in 1991, when he reached Bilbao, his idea was finally going to be materialized. Bilbao, experiencing a critical **economic** period due to the savage de-industrialization, process, was seeking a new symbol for the city and the region.

As Zulaika (1997a) argues, the fact that the Basques run their own treasury and control their own taxes was crucial to convince Krens that Bilbao was a good location for the museum. The negotiations were secretly conducted, and even the members of the Basque parliament were not aware of the project. After a preliminary agreement in December 1991, the deal was officially formalized in February 1992; it took place in New York between the former Basque President Jose Antonio Ardanza and representatives of the Solomon R. Guggenheim Foundation. An immediate public reaction against the secrecy of the project took place and more than four hundred artists

and intellectuals signed a letter of protest against it. But the deal with the Guggenheim Museum had already been concluded.

After an international competition organized by the Basque administration and the Solomon R. Guggenheim Foundation in 1991, Gehry's project was selected. Gehry's design, with a surface of 24,000 m², is like an enormous sculpture. Local authorities claim that the cost of the museum is \$100 million. However, according to Ramón Zallo, the Guggenheim operation will cost more than double that amount. The museum will require a public subsidy of between \$7 million and \$10 million per year. The assumption is that the museum is going to regenerate the city and the region? yet the reality is that it will create an annual deficit of about \$10 million (Zulaika 1997b).

Flagship projects have become the crucial element for marketing and selling the city. They are the new symbols of urban regeneration (Smyth 1994). The Guggenheim Museum made front page news in the New York Times Magazine. The article was titled "Miracle in Bilbao", and in it we can read: "The word is out that miracles still occur, and that a major one is happening here.... 'Have you been to Bilbao?' In architectural circles, the question has acquired the status of a shibboleth. Have you seen the light? Have you seen the future?" (Muschamp 1997: 54). This type of news is what planners were expecting in order to change the international image of the city.

A year after its opening, the museum administrators believe that the miracle has indeed occurred. They had estimated 450,000 visitors for the first year; the actual number of visitors has reached 1,300,000, becoming the second most visited museum in Spain (after Museo del Prado in Madrid).

The projects presented here, some already finished and functioning, are only the most representative ones that are taking place in Bilbao. Others have not been described. The revitalization planning extends to the entire metropolitan area.

The idea behind these operations is to make the residents believe that, not only the lost jobs and the name of the city will be recovered by the emblematic architectural transformation, but also that all citizens will benefit, including the unemployed and marginal groups (Zulaika 1998). But whose needs are being met by the new idea of the city that Bilbao is developing? Who are making the decisions regarding the transformation of the city in the way they are being carried out? And whose interests are

being served by these grand projects? The question emerges as to whether the urban planning that is being implemented responds to social needs or to the elite's interests in maintaining its wealth and power.

14.3.6. The Commodification of the City for Private Profit

Many contemporary urban theorists argue that in advanced capitalist societies the urban land and building market constitute a very valuable exchange component. In this sense, Logan and Molotch (1996) regard the city as a "growth machine". That is to say, place has become a market commodity, through which big amounts of wealth and power are created. Moreover, Feagin points out that the urban real estate markets are regulated by those who maintain powerful positions in society - such as bankers, real estate, capitalist developers, and their business and political allies. In his words, "Today's cities are growth-oriented machines substantially designed for private profit making. The desires and needs of ordinary working people are often a secondary matter" (Feagin 1998: 117). Thus, he substitutes the idea of a better urban environment, as was traditionally claimed, by the capitalist elite's desire for profit making. By doing so, he introduces the idea of class conflict as an element of urban dynamics

Fainstein also maintains that business interests, supported by the elite and the middle-class, arrange the redevelopment of cities. She claims that "from a top-down phenomenon, participating economic elites have been the primary direct beneficiaries of the growth of new industries and the rehabilitation of housing in old industrial settings. Relatively few city governments have devoted themselves consistently to using municipal instruments to direct the dividends of growth toward improving the economic situation of low-income people" (1996: 177).

Lefebvre pointed out that the forces of production were constituted by technology, capital, labor, as well as by the spatial configuration. Therefore, the role of space and its design are critical factors for the circulation of capital and the accumulation of surplus value (Feagin 1998). Harvey (1993), in agreement with Lefebvre, admits that class conflict has always been present in the configuration of places. Harvey points out that the old idea of maintaining the capitalist social order keeps being crucial in the ideology of planning. Indeed, places are social constructions, in which dominant social institutions order and build places with their power (Zukin 1992).

In Bilbao, citizens and social movements have been removed from the decision making process. Local participatory mechanisms have not been taken into consideration in the planning process (Rodriguez 1996). Public debate has been reduced, while claiming that public officials represent the broader social interest. Nothing is said, of course, about their interventions being mediated by political and ideological interests. Finally, the debate is reduced to mere technical problems. This de-politicization and absence of public debate appears to be a requisite for the public administration to be efficient in achieving its objectives. Moreover, advertising, marketing, public relations and the mass media are crucial sources used to legitimize the policies. The residents are made to believe that these operations will be beneficial for the entire society, including the poor and marginalized segments of the community. But the reality of the situation is quite different.

Urban planning engenders a double purpose: on the one hand, it pretends to appeal the place to outsiders in order to attract capital and investments; on the other hand, it aspires to sell places to insiders in order to legitimate and succeed with the redevelopment planning (Philo and Kearns 1993). Therefore the bourgeois idea of the city is the one that is triumphant today in Bilbao. According to Rodriguez, "These glittering fragments of the city, sites of high-level corporate and finance offices, upper-income housing, luxury consumption and gentrified lifestyles, come to stand for, to represent, the revitalized city as a whole. In doing so, they provide the basis for a new, carefully designed model of collective identification that mirrors the lifestyles and aims of powerful groups, especially, of emerging **urban** elite; the city becomes, thus, a metaphor for their success" (1996: 77). Indeed, it is the urban bourgeois elite that benefits from the newly emerging city.

14.4. In balance

Cities have provided the most extended human habitats since the origins of Greek civilization. As with any other human endeavor, they have undergone numerous important transformations throughout history. Mumford (1961) points out that the switch from one type of city to another is not simply a change in size or scale, but entails a conversion of its objectives and purposes. Bilbao presents a good example to verify that fact.

As we have seen, Bilbao sustained a tremendous metamorphosis in the early 20th century. From being a medieval-commercial port city, it changed into a modern city. It became the site of the most prominent financial, commercial, insurance, mining, naval and industrial companies in Spain. Nonetheless, as discussed in chapter 3, the model of industrial capitalism reached its demise in the 1970s. The industrial model of urban structure was questioned as well.

The new phase of the world's economy is characterized by the rise of international competition and technological advances. Economies relying heavily on industry, such as Bilbao's, were threatened by the new waves of globalization. Having enjoyed a traditionally protectionist market within Spain's joining the European Union made Bilbao particularly vulnerable. Competition from the newly industrialized countries, such as South Korea and Taiwan became intense. The globalization of the markets and the new international division of labor provoked a process of de industrialization, which led to the dismantling of the major enterprises in the metallurgical sector and in naval construction, the backbones of the industrial development of Metropolitan Bilbao. Additionally, the crisis of these big industries caused the disappearance of other auxiliary industries. The unemployment rates rose dramatically and the environmental problems become uncontrollable. The future of Bilbao as an industrial metropolis began to be questioned. A reinvention of the city was necessary in order to overcome the crisis.

In today's increasingly globalized world, nation-states are losing their traditional economic, financial and military autonomy, which are increasingly in the hands of supranational organizations, such as the EXJ, NATO and UN.

Cities and regions have gained a new prominence in this postindustrial globalized World. Bilbao's challenge is to occupy a niche within the new map of prominent regions and world-cities. Its ambition is to become the main center of the Atlantic Arch. The goal is to turn the city into a competitive space. The idea is that the new high-tech industry demands qualified human resources as well as prestigious centers for investigation and high quality of living for its inhabitants. This requires a high quality urban and environmental habitat, the improvement of the transportation and communication infrastructures, as well as an expanded offer of cultural and recreational activities.

In the later 1980s, following the experiences of other cities, such as Glasgow, Pittsburgh, Cleveland, Indianapolis and Baltimore, Bilbao's city officials decided to give a new image to the city. A large urban regeneration project was approved by the Basque Government. Its goal was to create a new environment in order to attract investments coming from high-tech industry and tourism. As a result, Bilbao is presently undergoing a major transformation of its economic and urban structures.

Any reminiscence with the old industrial city is disappearing. The new process of urban renewal is premised basically on architectural spectacle. This requires that miles of decrepit industrial areas are first demolished to be then substituted by spectacular flagship projects. Star architects are essential in order to create this desired dazzling environment that will put the city on the map. Only thus can the city attract international media attention and turn it into a cosmopolitan center. The assumption is that not only the economy has to be reinvented, but also the environment, the image and the culture of the city.

The most recent statistics show that Bilbao is turning into a destination point for the art tourist world. Most Basques are pleased by the international recognition of the new emerging city. The spectacular Guggenheim Museum has become the new symbol of the city. Furthermore, the Museum has served as a background for various TV commercials, musical videos, and Hollywood movies. The international media and the specialized magazines have devoted front pages to the magnificent new museum. Finally, the media are referring to something else than terrorist violence when talking about Bilbao. These are big triumphs for a city in decline, which appears to emerge from its ashes like the "ave fenix" and be able to revitalize its surrounding regions once again.

Even the unemployment rates are starting to decrease in Bilbao and in The Basque Country in general. Elements such as inflation have replaced employment as measurement for the efficient running of the economy. That is to say, productivity growth and job creation no longer go together (Lyon 1994). Besides, many of the new jobs created in metropolitan Bilbao are in the service sector, characterized by flexible, but insecure labor conditions.

Fainstein (1994), discussing U.S. and U.K. urban redevelopment, argues that, although the regeneration programs maintain that they serve to reverse the critical situation of many inner-cities, the real beneficiaries are the highly skilled professionals. Workers removed from manufacturing do not receive anything other than low paid service-sector jobs. She goes on to say that economic restructuring followed by the decline in social benefits, has in fact increased social and spatial inequalities. In the same way, according to a recent study conducted by the Basque Government's Department of Promotion, currently 70,000 people live in extremely poor conditions in nine neighborhoods of Bilbao's metropolitan area, which are characterized by sharp urban and social degradation. An opinion poll conducted by Bilbao Metropoli-30 shows that social exclusion is the real problem that Bilbao suffers today. Although the city enjoys a more favorable economic climate, the report underscores that there are no advances in the work situation of the deprived sectors. In fact, according to the report, 6% of the families in Bilbao live in absolute poverty. At the present moment, it does not seem that social welfare is following from emblematic spaces or large infrastructure developments.

The downtown areas are taking priority in the new city's urban renewal (Zukin 1992). Different social groups aspire to have access to the center. Thus, the urban planning taking place in Bilbao is mainly concentrated on the central area of the city. The flagship projects, such as the Guggenheim Museum, Euskalduna Palace, or Metro, etc. are all placed there. The city is recovering the waterfront, which used to be occupied by industry. Peripheries on the other hand are being relegated to a secondary level. The fact that the central-waterfront area is receiving all the investments and that local people's voices are absent from the decision-making process, have provoked criticism. Nevertheless, the criticism has not been strong enough to lead to organized opposition or offer an alternative to the official planning. Is it because the hegemonic institutions are so powerful? Or, are we witnessing the emergence of a new society in which imagery and consumption have become the dominant values? Everything appears increasingly dependent on psychological factors; image and aesthetization seem to be the new principles. The welfare state is still strong enough in Spain and the Basque Country to sustain those in poverty. But how much longer can this situation be sustained? The political and economic elite who embrace the new ideology of individualism and consumption do not seem to be very concerned about such issues.

Bilbao's planners and politicians talk in terms of success and miracle when referring to the new image that the city is acquiring. Nonetheless, they do not take into account the other side of the coin. The new economy created by high-tech industries, tourism, services, and cultural industries, benefits only the well educated, relegating the rest to low wages, poor working conditions and unemployment.

The modern ideology, which gave rise to capitalism, was based on the principle that the wealth created by capitalist growth would ultimately benefit everyone through a "trickle-down" process. Nevertheless, the capitalist system appears.

to continue creating an environment in which the rich become richer and the poor poorer. This dualism is especially reflected in the metropolis. Ghettos have emerged within the big cities. As in the case of Bilbao, dominant and privileged classes live in well-equipped areas whereas the social groups situated at the bottom are relegated to poor neighborhoods in pauperized conditions. This has given rise to the dual city.

The post-industrial city wants to overcome the negative aspects of its industrial past, such as pollution and social alienation. Still, it does not help alleviate the social condition of its citizens. The new post-industrial cities are still dual cities, with different areas erected in separate rhythm. Bilbao needs to take into account the risk of growing at two different speeds - one for the well to do, the other for the rest of the population. In order to avoid further polarization, the planning process needs to expand and include the voices of all citizens. Planning has to be done in an open, democratic process, in which every group will be represented and included. Indeed this is crucial, considering that through the shaping of our cities we are also modeling the type of society we will have in the future. As Rodriguez argues, "a more socially and economically grounded approach for the entire urban region, better integration of the different initiatives from the local to the central state level, a unified criteria on means and resources and greater consensus on medium- and long-term priorities among social and institutional actors, are urgently required before Bilbao advances effectively on the road to revitalization" (1996: 89).

One may wonder if it is not already too late to change the trend of the city. Collective participation is more difficult now than ever. The social nets are becoming more and more complex, fragmented and diversified entities in the new social frame.

The possibilities of confrontations and public debate are being reduced. The social establishment has set a consensus culture. There is not much need for a repressive apparatus, except to control individuals or activities located at the margins of society. This dominant cultural model defines the norm, which acts as the basis for social cohesion. Individuals internalize the objectives and conducts of the dominant social order and by doing so become accomplices to their own domination.

The mass media has created a virtual reality, which is not always the same as actual reality. The spectacle that the virtual reality offers through the mass-media hides the harsh conditions that the majority of the world population lives under. Bilbao is being modeled on the experiences of cities such as New York, London or Tokyo, in its attempt to get a better location in the so-called global frame. What matters to the political and economic elite is to be in such virtual map in order to get tourists as well as investments from transnational corporations.

The rebuilding of the city is getting all the attention over any other social initiative. The 347 strategies gathered by Bilbao's Urban Planning are almost exclusively oriented to land use specification, transport system and physical infrastructures. Nevertheless, as Waldrep states "social progress can come only from a community, not from its buildings" (1995: 224). Architecture may change the consciousness of the people who could change the world, but still social transformation demands a more direct analysis of the present, which identifies possible points and forms of intervention.

It is still too soon to talk about the results of the transformations derived from the application of urban renewal planning in Bilbao. The majority seems very excited with the new Bilbao. Nevertheless, a broader analysis of the issues makes one wonder what type of social arrangement is being generated for the future. The dazzling architecture of the flagship projects makes one forget the multiplicity of the problems that Bilbao is faced with. Is this the world we want for our future? The transformation of the world order is necessary. Ideas such as solidarity need to be recuperated. Cities need to look beyond short-term interests and develop a long-term approach to what the citizens want their city to be. Bilbao is still on time to make that difference.

CHAPTER XV

THE PASSION AND RESURRECTION OF A CITY⁸⁷¹

15.1. The Ghost of Madness: Writing the Ruins

Reading and writing were for my generation what our parents didn't do. Reading and writing decided knowledge, and they could be a secret pleasure dome. Our most intimate subjectivity had been "scripted." It could be said that our catastrophe had all been literature.

We couldn't avoid the shattering experience of reading, compounded by that of writing—activities that turned into "a voluntary obliteration of the self. . . . Where a work had the duty of creating immortality, it now attains the right to kill, to become the murderer of its author." If reading as radical commitment had enslaved us within religious and political dogmas, in time reading became a double-edged sword that pointed out the avenue to liberation—an activity in which truth and fiction, far from mutually exclusive, were engendered simultaneously. My own religious subject was irreparably destroyed by the Blakean poem I wrote on the myth of paradise while I was dejected about my life. The ultimate challenge was to write one's *own* text, recreate one's *own* subjectivity—an activity that was not mere recollection but vital quest, fraught with risk, a kind of exile.

But hadn't we become ghostlike figures dependent on literature for our life 'experience'? Our parents' oral universe assumed that the word was spoken and heard—had a personal and social reality of its own. The writer's word, in contrast, is nothing but text, its relationship to the actual world speculative and noncommittal. Hadn't we returned to Plato's view of writing as a kind of shadow? The Socratic irony is that the culture of writing is at once more knowledgeable and more deceitful than the word—Socrates being the wisest among Greeks, the thinker who refused to write. In the old enmity between speech and writing, Socrates's complaint was that those who rely

⁸⁷¹ ZULAIKA, Joseba, *That old Bilbao moon. The Passion and Resurrection of a City*, University of Nevada, Reno, Reno, 2014.

on writing will remember and experience things “by external signs instead of on their own interior resources.” What mattered to Socrates was how to live.

As I was studying philosophy with the Jesuits at the University of Deusto Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man* fell into my hands. The world of Stephen Dedalus leaving aside the Jesuit vocation and **accepting** writing as the only calling was familiar to me. The characters name—Dedalus—referred to the Greek hero who was the **architect** of the labyrinth that housed the Minotaur—the labyrinth where the artist is trapped by religion, nation, and culture. Stephen allies the Cretan labyrinth with Dante’s Christian hell while searching for a way out of the maze and undergoing a ritual of rebirth, the final result being that “Stephen has slain the Minotaur within himself.” Literature and mythology were vital to create a new subject.

Reading and writing became for my generation a way to make sense of our descent into apostasy and its intellectual labyrinth. In Bilbao I found several people who had gone to the trouble of formally renouncing Catholicism by deleting their names from the Church’s records in a determined act of committing “apostasy.” Our de-conversion was the attempt to escape Hegel’s “bad infinity” and a kind of inverse conversion—a breach with any stable definition of the self. For some of us, writing became an antidote to conversion and the most important part of living. The crucial conversion was to writing, that most decisive act in which the subject could engage. The interpretation of the world and of ourselves depended not on possessing a correct theory but on our own free wills emerging from the ruins of former selves. As with Sartre, our new atheism did not become a fixed position, but rather a process and a project.

My generation had moved, from transcendence and sacrament to what really mattered—the book. But the book was haunted by its own ghosts. The subtitle of Ray Monks biography of Bertrand Russell is *The Ghost of Madness* (a life ruled by “a deep seated fear of madness” and condensed by the biographer as “tragedy”). As to my ultimate hero, Wittgenstein, the man torn “between saintliness and suicide,” what most impressed Lacan about him was his capacity for madness and the “psychotic ferocity” of his philosophical operations; the task he set for himself was to show that philosophers, by producing an illusion of objectivity that relies on metalanguage, are in fact crooks, for there is no other language but desire, “There is no sense except the sense of desire. This is what one can say after having read Wittgenstein,” concludes Lacan.

Badiou repeated these charges when he concluded his study of Wittgenstein's work by openly linking the "terrible torsion" and the latent despair of the *Tractatus* ("a bit like [Rimbaud's] *A Season in Hell* written in the form of [Mallarmé's] *A Throw of the Dice*") to the psychoanalytic term *psychosis*—this meaning "the paranoid certitude of he who believes in saying the integral truth." What was difficult for me to fathom during my student years was the link between logical genius and madness in my two heroes. Facing this state of affairs in modern mathematics and the exact sciences led the poet and mathematician Mikel Lasá to write of "intellectual terrorism."

The ghost of madness, we saw earlier, also visited some of Bilbao's most representative artists and writers, but no one perhaps as much as Unamuno. He advocated furiously, and at times simultaneously, Basquism and anti-Basquism, socialism and antisocialism, nationalism and antinationalism, militarism and antimilitarism, Republicanism and fascism, Catholicism and atheism, becoming at once a hero and a traitor to them all. The most influential Spanish thinker of his times, his discourse could be frequently described as delirium. He would typically "try the impossible," as when he attempted to justify Franco's fascist military revolt as being compatible with the continuity of Republican legality. Unamuno's agonistic subject, "a paradoxical form of being at once with everyone and against anyone," has all the traits of Lacan's "barred subject"—it exists only so long as it upholds its own impossibility. The source of such a hysterical subject is always an impossible totality in reference to which our lives will always be failures. Hence comes the passion for suffering, as if this were the final proof of our truth, in the vain hope that suffering will placate the tyranny of the big Other. He recognized Hegel as his main philosophical influence, but he never seems to have paid attention to his master's notion of "bad infinity."

The psychoanalytical premise that every subject is governed by [some type of delirium, and that in the end "delirium is an interpretation," helps explain Unamuno's paradoxes and phobias. It also makes sense of his intense identification with Don Quixote, that "reasonable madman" whose comical figure could not escape him, yet his heroic madness was so sensible because there was never a more serious madman than Don Quixote. Unamuno interprets Don Quixote not as Divine Comedy but as Divine Tragedy. Unamuno's hystericized texts were a liberating force in a Spain dominated by the Church and the army. Unamuno spent the last two months of his life

writing an essay on *The [Tragic Resentment of Life*, a work that has been compared to T. S. Eliot's [*The Waste Land*—"These fragments I have shored against my ruins".

But it wasn't philosophy alone that conjured up madness. As I was looking for potential informants for my anthropological studies, I met Maritxu Erlanz de Guler, a widow thirty-five years my senior and \ renowned as a "good witch" for her clairvoyance. As she opened the door of her apartment she gazed intently at me. "I can see your aura," [she said. But what was she really perceiving?

Lacan developed a theory of *gaze* and *voice* as objects defined outside of perception—"We can all approach these two terms through perception but they are only really constituted when perception is not possible," observes Miller. Thus, "what he [Lacan] calls gaze is not something that is found in the eye or that comes out of the eye." Lacan's voice and gaze are grounded in the experience of psychosis. Miller adds on Lacan:

What was for Russell the greatest achievement of modern mathematics—Cantor's theorem of infinity—was for Wittgenstein emphatically "not a paradise" but "a cancerous growth," a quagmire of confusions. It was a season in hell. Wittgenstein attacked with fury the foundations of mathematics and the idol-worship of science; no other field was more responsible than mathematics for "so much sin" in misusing metaphysical expressions. Science, math—it was all ruin for the most influential philosophical mind of the Century.

My generation had moved, from transcendence and sacrament to what really mattered—the book. But the book was haunted by its own ghosts. The subtitle of Ray Monk's biography of Bertrand Russell is *The Ghost of Madness* (a life ruled by "a deep seated fear of madness" and condensed by the biographer as "tragedy"). As to my ultimate hero, Wittgenstein, the man torn "between saintliness and suicide," what most impressed Lacan about him was his capacity for madness and the "psychotic ferocity" of his philosophical operations; the task he set for himself was to show that philosophers, by producing an illusion of objectivity that relies on metalanguage, are in fact crooks, for there is no other language but desire, "There is no sense except the sense of desire. This is what one can say after having read Wittgenstein," concludes Lacan. Badiou repeated these charges when he concluded his study of Wittgenstein's work by

openly linking the “terrible torsion” and the latent despair of the *Tractatus* (“a bit like [Rimbaud’s] *A Season in Hell* written in the form of [Mallarmé’s] *A Throw of the Dice*”) to the psychoanalytic term *psychosis*—this meaning “the paranoid certitude of he who believes in saying the integral truth.” What was difficult for me to fathom during my student years was the link between logical genius and madness in my two heroes. Facing this state of affairs in modern mathematics and the exact sciences led the poet and mathematician Mikel Lasá to write of “intellectual terrorism”.

The ghost of madness, we saw earlier, also visited some of Bilbao’s most representative artists and writers, but no one perhaps as much as Unamuno. He advocated furiously, and at times simultaneously, Basquism and anti-Basquism, socialism and antisocialism, nationalism and antinationalism, militarism and antimilitarism, Republicanism and fascism, Catholicism and atheism, becoming at once a hero and a traitor to them all. The most influential Spanish thinker of his times, his discourse could be frequently described as delirium. He would typically “try the impossible,” as when he attempted to justify Franco’s fascist military revolt as being compatible with the continuity of Republican legality. Unamuno’s agonistic subject, “a paradoxical form of being at once with everyone and against anyone,” has all the traits of Lacan’s “barred subject”—it exists only so long as it upholds its own impossibility. The source of such a hysterical subject is always an impossible totality in reference to which our lives will always be failures. Hence comes the passion for suffering, as if this were the final proof of our truth, in the vain hope that suffering will placate the tyranny of the big Other. He recognized Hegel as his \ main philosophical influence, but he never seems to have paid attention to his master’s notion of “bad infinity”.

The psychoanalytical premise that every subject is governed by [some type of delirium, and that in the end “delirium is an interprets- I tion,” helps explain Unamuno’s paradoxes and phobias. It also makes sense of his intense identification with Don Quixote, that “reasonable I madman” whose comical figure could not escape him, yet his heroic | madness was so sensible because there was never a more serious madman than Don Quixote. Unamuno interprets Don Quixote not as Divine f Comedy but as JDivine Tragedy. Unamuno’s hystericized texts were a liberating force in a Spain dominated by the Church and the army. I Unamuno spent the last two months of his life writing an essay on *The [Tragic Resentment of Life*, a work that has been compared to T. S. Eliot’s [*The Waste Land*—“These fragments I have shored against my ruins”.

But it wasn't philosophy alone that conjured up madness. As I was looking for potential informants for my anthropological studies, I met Maritxu Erlanz de Guler, a widow thirty-five years my senior and \ renowned as a "good witch" for her clairvoyance. As she opened the door of her apartment she gazed intently at me. "I can see your aura," [she said. But what was she really perceiving?.

Lacan developed a theory of *gaze* and *voice* as objects defined outside of perception—"We can all approach these two terms through perception but they are only really constituted when perception is not possible," observes Miller. Thus, "what he [Lacan] calls gaze is not something that is found in the eye or that comes out of the eye." Lacan's voice and gaze are grounded in the experience of psychosis. Miller adds on Lacan:

If psychosis didn't exist, his thesis would not hold. It is in the experience of the psychotic that the voice that no one can understand, that the gaze that no one can see, find their existence. It is in the psychotic that Lacan finally introduces the theory of perception in order to detonate it, in order not to reduce the experience of the psychotic to supposedly normal Experience.

Maritxu shared the ontology of the psychotic experience by which something shows "itself" and gazes at the subject—the frame is in my eye but I myself am in the frame. It was also the illuminist Rimbaud's experience when he wrote that "The Poet makes himself a *seer* by a long, gigantic and rational *derangement of all the senses*. All forms of love, suffering, and madness. In the scopical held, as different from the field of vision, the gaze forces the inscription of desire into the object; the counterpart of the psychotic is not the normal person but the subject of desire. Lacan stressed that the subject does not unify perception and that, regarding psychotic hallucinations, it is not necessary to consider them as error or malady of the subject, but as exploitations of the structure itself of language." While exploiting the Lacanian objects of gaze and voice without falling into psychosis, Maritxu's world was also ruled by a theory of perception in which the *percipiens* was not external to the *perceptum*.

Maritxu's epistemology was largely Christian, much like Dante's figural thinking (the actual reality prefigures and demands another that it predicts). A widely read woman who had traveled extensively through Europe with her Swiss husband during the

postwar years, Maritxu clothed her unconscious reality with tarot cards, palm readings, and other paraphernalia—the fetishes she used to *see* and produce self-fulfilling prophecies for her visitors—without ever accepting money or gifts. But then, with a gleam in her eye and a grin of disavowal, she'd add, "All this is a lie." Maritxu's intuitive powers dazzled many people and her figure became a legend; a park was named after her in Donostia-San Sebastián. With her savage love of life she put a spell on me as well. Our main topic of conversation was the nature of symbolism or, rather, its *Jailures*. I was going to embark on the study of symbolism, and Maritxu became my Beatrice by telling me in advance that there are objects foreclosed from the symbolic, forewarning me of the impossibility of their being interpreted. This was the realm of what the Lacanians call the Real—the voice and gaze that do not belong to perception but desire, it was the bodily materiality of her world that was most remarkable—it all happened through her senses and was colored by the halo of a reality that emanated from the veiy objects that seemed to be speaking back to her.

Years later, reading Clarice Lispector, I had the uncanny **feeling** that she was describing Maritxu's world as well. Both **Maritxu an** inspector were unsettling in that both could define themselves as **a ity.**" For both, "the act of seeing [was] inefable. About "the essence of numbers," when "everything takes the halo that's not imaginary: it comes from the splendor of the mathematical irradiation of things and from the memory of people." Both shared the awareness of time's simultaneity, the everyday evidence that "what will be already is," and that they could "manufacture the future." Maritxu wrote and patented symbolic formulas to read the future, a seemingly absurd mixture of numbers and letters inaccessible to anyone, and which she knew all along were a failure; she could say with Lispector, "in writing, I deal with the impossible. With the enigma of nature," because "a world wholly alive has a Hellish power." There was nothing "saintly" or "mystical" about the Maritxu I knew. Both Lispector and Maritxu were concerned with the closeness between madness and wisdom. Of Maritxu's symbolic "system," one could say what Freud said of Judge Schreber's j paranoid "system"—that it was "not madness, but a desperate attempt to *escape* madness—the disintegration of the symbolic universe— f through an ersatz universe of meaning." Yet both Lispector and Maritxu I could also be overtaken at any moment by a "state of grace" beyond [religiousness in which "the body is transformed into a gift," seemingly ["achieving a higher plane of humanity. Or of inhumanity—the *it,* " but in any case a

state of grace that is “inherent” and “exists permanently: we [are always saved.” In the end it was all “an artifice through which there I arises a very delicate reality that comes to exist within me: that trans- [figuration has happened to me.” Maritxu’s magic was to reproduce that i metamorphosis in the countless anonymous visitors knocking at her door. Dante wrote for her: “I saw her there in all her glory crowned / by the reflections of eternal light”.

15.2. A Pietà

In 1950, while in Bilbao, Oteiza was commissioned to work on the new Marian sanctuary of Arantzazu. He became the animating force behind the new modernist church project, which included a group of relevant artists. Oteiza sculpted fourteen Apostles in hollowed stone for the Arantzazu facade above the sanctuary’s main entrance and flanked by two tall towers of pointed stones—stones, pointed or hollow, all extracted from the Lastur quarry where my father worked. In 1955, the Vatican censored Oteiza’s statues, which looked as profane and aberrant as hanging carcasses. Donostia-San Sebastian’s bishop called them “fourteen sacrificed pigs.” Others described them as “aggressive and monstrous giants that chew with their teeth on the indolence of a conformist Christianity.” The Apostles remained unfinished by the side of Arantzazu’s road until 1969, when Oteiza, overcoming his initial resistance, was convinced to return to the work. As Oteiza and his wife, Itziar, moved to Arantzazu, they were joined by Bias de Otero and his wife, Sabina, who came from Bilbao and spent most of the summer with them.

By the early 1960s, Oteiza had become the dominant figure at the intersection of Basque art, culture, and politics. As such, he became a mentor to young ETA militants. Etxebarrieta sought Oteiza’s advice, and they became friends. VTien, on June 1968, Oteiza heard the news that Etxebarrieta had died in a confrontation with police, he knew what to erect high in the apse of the sanctuary—a pietà in mem- °iy of his friend and of ETA’s generation. There is a pietà in Picasso’s *Guernica*—the mother with a dead child kneeling at the far left, the head of the bull, with his horns in the shape of a moon and his ears like swords, hovering over her. Above the apse of the Basilica of Arantzazu up on rocky Mount Alona, Oteiza added, carved in the gray marble stone my father sent

him from Lastur's quarry, ETA's pietà—the everlasting prayer in stone of “the mother screaming to the heavens”.

Lauaxeta's and Lorca's green moon of death, waiting for the firing squad at dawn, hovered over Gernika. In Arantzazu, as in Begona, a pallid metallic crescent moon adorns the feet of the Virgin Mother's statue. It evokes for the believer the figure of the woman clothed with the sun and the moon under her feet mentioned in John's book of Revelation 12:1 and which found expression in Dante. In a pagan conception of the world going as far back as Pythagoras, the moon traced a line in the universe below which humans were born; the ascent of the mind aimed at abandoning the sublunar realm of corruption and reaching the changeless region above, the Eden where all was immortal. Beatrice took Dante to the sphere above the moon.

Both Begona and Arantzazu represent the strong Marian tradition in Basque popular religiosity in the footsteps of earlier “female” pagan divinities. During the first part of the twentieth century, the ethnographer Barandiaran recorded excerpts of a mythology centered around the flying witch-figure Mari, the moon being one of her standard images. On the basis of a text by the Roman geographer Strabo, anthropologist Julio Caro Baroja concluded that in prehistoric northern Spain, religion was female and based on the cult of the moon. He concluded that the “the current folkloric and linguistic data strongly support what Strabo's text implied”—namely, that Basques and other neighboring tribes in northern Spain practiced a “cult to an unnamed god during full moon nights.” The archeological discoveries at Knossos centered on the cult of the Mother Goddess, represented by the figure of Ariadne, the daughter of the moon goddess Pasiphe. Caro Baroja's conclusion was that the pre-Christian Basque lunar culture echoed such discoveries.

Strabo's lunar descriptions were later repeated by writers such as Voltaire, with claims that Basques adored a female divinity and danced in the full moon. As I found in my own ethnographic work in Mendata, a town next to Gernika, Basque farmers still pay close attention to the waxing and full moon to sow their seeds and to the waning moon to harvest crops and cut wood. It is a common belief that the effects of the moon on animals and people are a fact of life, including the assumption that the menstrual blood of women ebbs and flows according to the lunar rhythm. The moon tells nature's story of transformation through birth, growth, fullness, decay, death, and rebirth.

During his Arantzazu period, Oteiza began in Bilbao a series of perforated “moons” as part of his large “experimental proposal,” his hollow apostles an initial expression of his aesthetic of “*dis-* occupation.” In sculptures such as *Earth and Moon*, *The Moon as Revolving Light*, and *Rotation (Lunar Sculpture)*, Oteiza, who would visit Crete in 1974 and who chose the red color of the palace of Knossos for his own museum in Alzuza, had no problem transporting the Minoan matriarchal culture to Mari and the Virgin Mother of Arantzazu.

His philosophical mentor, Unamuno had developed the theme of the moons light while re-creating Velazquez’s use of the contrast between light and darkness in his painting of Christ on the cross. He addressed the Crucified: “only your lunar light tells us in our night that the sun is alive.” Unamuno, Bilbao’s most influential thinker of the last century, has been described as a “man who philosophized, lived and poeticized *under the moon*.”

Someone who could not bear to see Oteiza’s statues abandoned along Arantzazu’s roadside because of the Vatican’s censorship was his friend Gabriel Aresti. He devoted a thirty-six-page-long poem to Oteiza in his *Harri eta Herri*. But Aresti wanted nothing to do with the white moon of the Christian Madonnas and magical witches; his moon would be *red*: The moon in the sky / has the appearance of a red orange / a mirror of the blood / spilled in this world / If we could live on the moon we would be more fortunate.

For Aresti, not only was the sky red, his signature *oskorria*, but even the moon was red, echoing the apocalyptic signs of Scripture: “The sun shall be turned into darkness, and the moon into blood” (Acts 2:15). With Arantzazu in the background, Aresti wrote to Oteiza, who [by then was involved in high-spirited interpretations of “the Basque I soul,” explaining to him that if he wanted to get to the bottom of it he I had to go down to Bilbao’s hell. Oteiza, Aresti, and Otero, all three of them atheists and coming from Bilbao, found in “heavenly” Arantzazu I a refuge to escape from their city.

It was there, under Arantzazu’s moon, that Oteiza erected a pietà for his friend Etxebarrieta. It was intended also for countless other vic- f tims—of ETA and by ETA. Etxebarrieta’s ultimate tragedy had not been his own death, but his unnecessary killing of the traffic policeman. As Aresti, the poet so close to Oteiza in Arantzazu, wrote, “the I mothers of ETA activists suffer much when they kill their sons, but I even more when

their sons kill.” The *pietà* had a special resonance [for Julen Madariaga, the militant who turned Etxebarrieta into ETA’s I leader. Two decades after Etxebarrieta’s death, Madariaga was once I again arrested in southern France. By then fifty-six, Madariaga had E distanced himself from and become severely critical of ETA’s vio- I lence. But while in jail, one event would shake Madariaga “like noth- I ing else before,” he told me—the drowning in October 1988 of his I twenty-month-old daughter, Iraia, in his house’s swimming pool.

The previous February, his three-year-old son had also died suddenly I from meningitis. Madariaga was taken from the jail to his daughter’s I wake. As he entered the room, alone with Iraia’s small exposed body. I he was dazed: “I gathered myself in front of her body for a long time. A ubiquitous wave of irrepressible pity (enhanced by my impotence). I overpowered me at the view of innocence in its pure state.” Madariaga I was the modern Basque “terrorist” par excellence, an internationally I sought-after fugitive for much of his life, a man of war (he had named several of his eleven children, fathered with two women, for classical B war heroes such as Ajax or Aeneas). He was historically the one most I responsible for ETA’s decision to adopt the violence that caused more I than eight hundred deaths, while nearly three hundred of its own also I died. In front of his dead child, the terrorist was a *pieta*.

In prison, Madariaga participated with the rest of his comrades / in a hunger strike that lasted thirty-six days (he disagreed with the I premise of the strike but accepted the majority’s decision). After los- I ing seventeen kilos and sensing death at his door, something unex- H pected happened to him, he told me. A profound serenity took hold of him and there was no discomfort in his body, his mind was as clear as ever and he was at peace with himself—nothing any longer mattered. Everything had happened as ordained, he had completed his life’s mission, his family would be well after he was gone, everything had a purpose. It was a moment of “mystical lucidity” for the man who had exchanged his father’s and grandfather’s barrister wigs for ETA’s weapons, the quintessential fighter for whom there was at last nothing left to fight—*consummatum est* (all is finished).

15.3. Bilbao Dantesque: Painting a River Downstream

From Arantzazu's heaven all was *moldan behera* (down hill) for Aresti— the downstream of the Dantean rivers flowing to the ocean. After the fall of Bilbao, La Pasionaria, the revolutionaiy torch of mining Bilbao, communist Spain's Joan of Arc, felt that Bilbao's "rivers. . . are dyed in noble blood. The Ibaizabal, the Cadagua and the Nervión carry down the lifeless bodies of the sons of Biscay on their waters." Unamuno addressed Bilbao's mighty river thus: You are, Nervión, the history of the Town / you her past and her future, you are / memory always turning into hope and on / your Arm riverbed a fleeing flow.

"Nothing in the world is more magnificent than these mines," wrote Max Weber to his mother in 1887 after having seen the Nervión Valley. "The panorama of the mountains... rising above the sea and the Nervión Valley, smoking with a hundred chimneys, forms a spectacle that is simply so stunning as to become unforgettable." Weber's letter to his mother from Bilbao remarks on the internal contradictions of a modern business elite and rural communitarian institutions. Industrial capitalism as a global process had irrevocably transformed Bilbao's traditional social and urban structures. Weber mentions Ignatius of Loyola and expresses his fascination with Bilbao's work ethic—a knowledge that, according to several authors, goes against the grain of his famed "Protestant ethics" thesis. Over the course of a century, the glare of Altos Hornos' Aery molten iron had illuminated Bizkaia's nocturnal sky with pink and red colors visible from Bilbao and afar.

Bilbao, like every city, is the sum of its geography and history. Both factors have placed it at times at the vortex of Iberian affairs I at others at their margin. Situated on the riverine narrow neck of an I extensive estuary, while not quite coastal, Bilbao was a port before I it was a city. For centuries, its sheltered waters and location near I the Cantabrian Sea made the city an ideal transshipment point for I Castilian wool destined for Western European textile manufacturers I and for the import of an array of European products for the Spanish I market. Bilbao is also adjacent to one of the world's richest iron-ore I deposits, mineral wealth that was extolled by Pliny during Roman I times but emerged most notably as the economy's driving force in the R city's nineteenth-centuiy industrial revolution.

It was by obtaining the rights to the Nervion's trade that Bilbao became the medieval town that excelled among the neighboring towns and later turned into a commercial powerhouse. The Nervion River had been the grand avenue to the open sea and Castile's window on Northern European trade. Before Bilbao's latest industrial boom was channeled through the Nervion, for centuries fishermen, whalers, sailors, shipbuilders, merchants, and other colonial adventurers and smugglers had been the characters who plied the Cantabrian Sea to return up the generous river and, upon seeing Her basilica **up** on the distant hill, sing "La Salve" to the Virgin of Begona. Bilbainos had joined the ranks of Basque fishermen and whalers operating first in Cantabrian waters and later in the North Atlantic, including off Newfoundland. Bilbao created one of Spain's strongest merchant fleets. By the fifteenth century, and in direct competition with the Italian city-states, it was heavily engaged in commerce between Western Europe and the Mediterranean. In the sixteenth century, the Bilbao-to-Flanders run was one of Europe's most important trade routes. With the advent of the European Enlightenment, and given their proximity to France, the Basques were the vanguard of Iberian economic, scientific, and cultural developments. Bilbao was a principal center of this activity and became a progressive redoubt of Spanish liberalism.

During the last quarter of the nineteenth century, the mining and export of iron ore dominated Bilbao's economy. Between 1875 and 1900, 65 to 75 percent of Bilbao's iron went to Great Britain alone. Meanwhile, the city experienced a commercial and financial boom. The Banco de Bilbao was founded in 1857, and during that same decade a number of insurance companies were established. After 1890, Bilbao had its own stock exchange. During the last half of the nineteenth century, Bilbao's population increased from about 25,000 in 1876 to 230,000 in 1900. In 1876 the *ensanche*, or "enlargement," was approved, although it accommodated more of the social elite than the working class. By century's end, the city was a serious steel-making center in its own right, producing no less than 20 percent of the world's steel.

It culminated in 1902 with the creation of the mega-refinery Altos Hornos (Tall Furnaces) by a consortium of three independent refiners. Fortified by its steel industry, during the early twentieth century Bilbao attracted many ancillary heavy industries, particularly the modernized shipyards that came to line the banks of the estuary. This was the city whose products Franco would use to repay Hitler's favors.

The gritty industrial city that emerged in the late nineteenth century was made of miners, steelworkers, stevedores, and construction workers from the Left Bank sharing the urban space with the wealthy industrial elite and upper-middle-class bourgeoisie that inhabited the Right Bank. Nor were the workers in the main Basque. By 1887, 73 percent of the population of the adjacent town of Baracaldo was made up of immigrants from other parts of Spain, attracted by Bilbao's burgeoning industries. In Bilbao itself, immigrants constituted 38 percent of the population. The estuary became as much a political divide as a geographical one; Bilbao became the spawning ground of the Basque Country's first Socialist Association (1886). A new wave of migration took place in the mid-twentieth century. With 238,000 inhabitants in 1955, Bilbao received over 100,000 immigrants in the next decade. Between 1950 and 1970, the population of the Bilbao area doubled from 400,000 to 816,000. Its hills became shantytowns for working-class immigrants from other regions of Spain—shantytowns that Franco ordered demolished on one of his visits in August 1961 because he felt they reflected badly on his regime.

But the Nervion's river of life would eventually turn into a river of ruins. By 1997 the fire and the smoke were gone. Bilbainos could only watch the demise of the Left Bank as a spectacle of demolition and absence. Nostalgia took over the city. The black river, the abandoned ovens, the streets with derelict buildings, the fiery blast furnaces were a sight from the past, turned Dantesque ruin. Between 1975 and 1991, Bilbao's industrial wasteland lost 37 percent of its jobs. During the 1980s and early 1990s, unemployment was above 20 percent. Such devastation meant the loss of livelihood for tens of thousands of workers who decided to make a last stand in what became known as the Battle of Euskalduna—an epic three-month urban guerrilla battle between workers and police in Bilbao's streets. In September 1984, the Spanish government proposed a plan for restructuring the shipbuilding industry with substantial reductions that affected some 150,000 jobs, 40,000 of them in the Basque region. The workers called for a general strike in the shipbuilding sector, to be followed by another in the industrial sector, and later a general strike throughout Bizkaia. Beginning in early October 1984, workers launched an all-out resistance—including the raising of street barricades—that lasted until the end of December. They marched through the streets in mass protests, some consisting of as many as twenty thousand people. Two demonstrators died, and some one hundred were wounded in

police confrontations. Among the badges worn by the protesters, i one was paramount: Picasso's *Guernica* with a large word, *Euskalduna*. j inscribed in its center.

The Deusto Bridge became a daily battleground. “*Zubia sutan***— I the bridge was on fire—is how old trade unionist Valentin Bengoa described the struggle, because he could see the bridge burning from his offices every morning. “Old Bilbao was on fire—the working class

I the industrial region.” It became “a symbol” for him. During the industrial period, Deusto's drawbridge had been the last link uniting the right and left riverbanks between Bilbao and the sea twelve miles away. Now even that bridge, the symbol that marked the continuity between the industrial Bilbao of the Altos Hornos and the new postindustrial Bilbao, was burning.

The workers' battle for Euskalduna ended in defeat; they yielded to the restructuring plans and accepted the government's proffered subsidies. “Our strength doesn't come from heavens like manna,” the Euskalduna's Workers' Collective wrote in a book; “it is nothing but the sharp *sword* that gets tempered in the fire of the struggle, step by step, blow by blow... let us go forth to build a new society by breaking apart our *shackles*.” This was the inner dialectic of the Shakespearean *bilboes* as both swords and shackles. But the fighting words only served to conceal the demise of Bilbao's militant working class. Bilbao's city planners were relieved that the struggle with the workers was over so that they could proceed to build, at the site where the Euskalduna shipyard had stood for a century, the new Euskalduna Music Hall and Convention Center.

The river “is the sea breathing through the city,” people told me. The river is a deep, sinuous cut across the land, separating the lush valley into the Right Bank and Left Bank. The inner scission of both “margins” splitting land and city can only be transcended, at a distance, by the sea. The river conveys in measured form the fullness of the sea: “When we talk of plenitude,” said the cloistered monk in Zenarruza, a man who gets up every morning at five to meditate until ten, “we are talking, in Bilbao's terms, of the river that every day goes up and down, up and down with the tide. There is a moment when the tide is full and that is the moment of plenitude. If you want to know plenitude, it has to do with the tide, with a vortex of attraction that is the moon. If there is a tide, there is plenitude. In monastic life, there is a tide that is God's plenitude made

word.” Txabi Etxebarrieta’s main metaphor to describe his love for Isabel was also the “high tide”—“much like the tides get high with the full moon, so do I suddenly surrender to your memory in the midst of things.” For Bilbainos, sea and river are one and the same water, respiration, distant proximity. When the river was uncrossed by bridges and maritime traffic had no impediment to reaching downtown, the sea itself reached the heart of the city. As new bridges were being built, one could hear people’s complaints: “they are putting the sea farther and farther away from the city.” Bilbao likes to keep the sea at some distance, yet close enough to breathe its salty air.

I visited Xabier, a painter and former Franciscan monk whose father had worked in a factory on the Left Bank. His grandfather had migrated to Portugalete to work for the legendary shipowner Ramon de la Sota; his grandmother became Sota’s housekeeper. Xabier described for me vivid images of the Left Bank’s landscapes, never illuminated by the sun. The beaches of summer belonged to bathers, never to workers. They were typically dense in browns, ochers, greens, and grays. Rain and storms gave a sense of obscurity. White seagulls contrasted with the gray chimneys. The river’s panorama was one of work—like the “dunghill” boat that collected the slag, then went out to sea to open its guts and disgorge its filthy cargo, which would return to the beaches to be collected by poor people for fuel. There were tugboats towing great ships, a pilot boat, barges from Erandio and Santurce, boats offloading onto barges, new red-painted boats being launched in the marina. Dredgers, like monitors, scraped the alluvial refuse from the bowels of the river; a boat crossed the river—and sirens wailed and whistled in a sonorous language. At noon, the Altos Hornos siren sounded the hours, and about the same time the south wind would arise. Xabier remembered the breeze, when all the smells of Erandio’s factories, along with the smoke of Altos Hornos and the soot that was everywhere, would enter his house and soil the blankets. Still, the Left Bank never seemed [dirty to him—“it is dirty only when you see it from a distance.

Xabier couldn’t talk of that imposing landscape without a strong emotional component. The cranes were like “prehistoric steel animals” in his childhood. “I have been a spectator of the river,” he observed. “The landscape becomes symbolically internalized within you to the extent that you empathize with it affectively.” Xabier could hardly find words: “The river is a marvel, it is a striking universe...

One of Xabier's enduring images is of workers exiting factories. During the 1970s, Xabier became interested in ruins and began taking slides and painting from them. "I was searching for the broken, the cracked image, the fissured, the not-yet dead but deteriorated," he summed up. Nostalgia for a bygone world overwhelms Xabier, who experiences the modern steel works replacing Altos Hornos as "something else." It had nothing to do with the landscape that he had known for forty years. "The sky is gray, with dense clouds, and on top the clouds of smoke from Altos Hornos." But it was the machinery that dominated the landscape—Altos Hornos, the tall chimneys, then the houses and the church of Portugalete, and Mount Serantes behind them. "A worker who becomes unemployed experiences it all not only as a personal tragedy but in its social dimension as well. It has an emotional component. It was Dad who told me the stories about these machines. When I saw that one of the Altos Hornos had been demolished, I had to leave, I couldn't look. I felt unable to confront a different landscape. I told myself, so what? I will keep the memories". Xabier was sobbing by then, while he managed to add, "It wasn't a factory. It was a cosmos".

Bilbao's bookstores began to feature photography exhibits chronicling the destruction of the city's old factory buildings and chimneys, enormous steel structures soaring from a devastated landscape of rusty phantoms that spoke of desertion and silence. The city's heavy sun had turned ashen—only to force its Dantean promise of transfiguration. The logic of capitalism required *producing* ruins as a precondition for reinvestment and renewal.

For a century, Bilbainos watching their black river were watching the flow of capital and dirt. Their senses could not avoid confronting the river's invasive presence; there was no way to evade its smells, although they learned to avert their gaze from its black flow. But not so Xabier. He is a prisoner of love among ruins—love of the lands, rivers, mountains, and cultures that nourished his generation.

I mentioned to Xabier what Frank Gehry said about Bilbao's "aesthetic of toughness." "All is in ruin, filled with memories, full of beauty, but that in itself doesn't take you very far," Xabier replied. Like so many of his generation, and while holding onto the ruins of a broken cosmos, the ex-Franciscan knows that the true learning has to come from this Theology of Hell. "Art must give content to the ruins," he concluded. "Art is the only means of converting death into life. A million ruins is

a total ruin—a *holocaust*.” Xabier is Paul Klee’s *Angelus I Novus*, Benjamin’s angel of history watching the storm from Paradise. 1 You are, Nervion, the history of the city, you are her past and her I future, and on your firm riverbed you are a fleeing flow.

15.4. Purgatory

In history and temperament, Bilbao is all steel and iron, shackles and sword. The city’s crucible, its Chillidean Anvil of Dreams, its purgatory of desire has to do with how to break the shackles with the sword—the past with the new, reaction with revolution, blindness with vision. As John Milton’s Satan put it, The mind is its own place, and in itself Gan make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.

I Purgatory—the transitional place of passion and purgation between j Hell and Heaven—is a sleepless place shackled by disturbing thoughts i and emotions, like Hamlet’s mind, like mutinous sailors tied restlessly I to *bilboes*.

I On the morning of April 8, 1991, Thomas Krens, the director of New j York’s Guggenheim Museum, landed at Bilbao’s airport. He had res- I ervations at the Hotel López de Haro, but first he was to be taken by \ helicopter to Vitoria-Gasteiz to meet Basque President José Antonio I Ardanza. The Basques would treat him as if he were a head of state.

After a morning visit with the president, Krens and his hosts flew to Gernika, where they landed on the town’s soccer field and went to lunch at the Baserri Maitea (Beloved Farm) restaurant in Bizkaia’s pastoral countryside. Across the narrow valley was the prehistoric cave of Santimamine.

“In the beginning neither they nor we could understand why we were considering the possibility of a Guggenheim Museum in Bilbao,” conceded Juan Luis Laskurain, the man in charge of the Basque trea- suiy. The American visitor echoed this sentiment. But their initial incredulity soon gave way to considerations about the historic opportunities available to both parties. The Basques hammered on one message—’Bilbao is a strong, fundamentally healthy city” undergoing an economic crisis of historic proportions that would soon be overcome. It was building an underground metro system and expanding its harbor and airport. An urban renewal plan was in place. These projects, the hosts maintained, were not “castles in the sky” but harbingers of bigger things to come.

The visitor was not to be intimidated. “Why do you want a museum such as the Guggenheim in Bilbao?” he asked, adopting an air of indifference and vulnerability. “The country needs a challenge, and this is going to be it,” the Basques replied. Krens was pleased. No other words could resonate better with Krens’s own high-stakes agenda. He had started his stewardship of the Guggenheim by telling his staff after his first board of trustees meeting, “If I go down, I am not going by myself.” Cost overruns at the Manhattan facility were triple the original budget, and he was desperate for cash. In the absence of an endowment, he was gambling with the museum’s collections as a way to pay off debts. His auctioning off of three masterpieces and his purchase of the Panza Collection, mostly works on paper, had caused a scandal. The New York press was savaging him as having taken the Guggenheim to “the brink of absurdity.” In Bilbao, Krens was in his element.

They were seducing you,” I interrupted him as he told me of being impressed with the Basques’ sense of challenge. The word *seduction* touched a cord. “Clearly there was seduction,” he admitted, before stating: “Seduction, that’s my business. I am a professional *séducteur*.” And continued with his theory of seduction, which “consists in getting people to want what you want without you asking for it. It’s a transference of desire.” It was all about Bilbao as *desire*—a lover’s game.

One sentence, “I promise,” summarizes the rhetoric of seduction. In literature, Don Juan embodies the perversion of promising, whereby language is not about knowing but *doing*. A promise in itself is only an act of speech, and even if the seducer has no intention of keeping his word, strictly speaking he does not lie. I promise, you believe; I place the bets, you pay; I’ll be postmodern, you be modern—such were the relations being shaped between Krens and his Basque coconspirators. Appeals to “faith” and the need for a bold approach became commonplace among Bilbao’s editorialists. Everything had to be risked for the future.

World cities are, for Krens, what women were for Don Juan—useful accessories to satisfy his fantasies of power and conquest. Dozens of cities were mentioned as potential “McGuggenheims,” as the New York press baptized them. Spain was not immune to Krens’s offers. “Bilbao? Are you crazy?” Krens replied when he first heard that Bilbao was interested in a Guggenheim franchise. “I won’t go to Bilbao unless there are \$15 million on the table before I sit down.” During Krens’s visit with the

Basque president, he was assured that such funds were available. The \$15 million, later increased to \$20 million, became the franchise fee. Seduction is a roundabout strategy, but the professional *seducteur*'s demands must be met directly and paid in advance.

The Bilbao officials knew as well that the project was a gamble, i “It was like playing in a casino,” the official in charge of Bilbao’s planning conceded to me. The difference between Bilbao’s first wave of [industrialization a century and a half earlier and its latest one could be [illustrated by the difference between a mine and a casino. The mines [were now long gone, and in late capitalism’s postmodern culture other (intangibles were as essential—image, flagship, perception, challenge, chance, media. It was time for Bilbao to believe again and to try the I casino model.

“Money is not important,” Krens told me. “The important thing I is now we know transnational museums are viable.” He had invented [a new type of spectacular museum. It had required that the politics of I culture be permeated by the psychology of the auction house, at the I nexus between the museum and Wall Street, history and belief, aes- I thetics and gambling. It was the quantum leap in conceptual terms that mattered. This historic novelty of a franchised museum signaled the I era in which a New York director was in charge of a branch museum I four thousand miles away.

Dressed as “strategic investment,” the museum had been a wager. People who criticized the Guggenheim for being “expensive” didn’t seem to realize that betting, wagering, casino gaming are never by definition expensive—they are always affordable if one has the opportunity and the will. The gamblers central premise is disregard for the reality of money. Whether you win or lose, money per se doesn’t count; it is just a way of keeping score. What the new museum provided was the luxury of closeness to New York, the mecca of the international art community, defined as a whole by its proximity to the city’s auction markets. Krens became a hero of the auction -based international art community. But the true auction house in New York is the stock market, so the Basque president traveled to Wall Street to hand over a check at Merrill Lynch’s headquarters for the Guggenheim brand or franchise fee.

Richard Serra, the sculptor working with large, rugged, twisted planks, had never seen anything like Bilbao, where he, along with other five sculptors and architects, was exhibiting his work in 1983. As he went through the Left Bank’s collapsing buildings,

he was overwhelmed by Bilbao's toughness. The harsh aesthetic of postmodernism—"this whole 'degraded' landscape of schlock and kitsch"—permeated everywhere in obsolescent, postindustrial Bilbao, its blast furnaces no longer spouting fire and smoke. Bilbao was Dantesque—it was the dreamed-of landscape of Serra's cosmos of collapsing structures in rusty, contorted iron. He called his friend Frank Gehry in Santa Monica, California, to share this discovery.

It wasn't going to be the last time Gehry would hear about Bilbao. A decade later, Krens informed him of the city's wish for a branch of the Guggenheim. Could Gehry come to see Bilbao with Krens? The architect was reminded of Serra's enthusiasm years earlier—Bilbao, the tough city! A month after his first visit, Krens was back in Bilbao with Gehry. The architect looked down on Bilbao with his own eyes from Mount Artxanda, where the German Condor Legion had penetrated Bilbao's "iron ring" in June 1937. He fell in love with the city instantly. "This is my idea of heaven, a tough city surrounded by green hills," he exclaimed in ecstasies.

For Serra and Gehry, Bilbao was the ultimate expression of industrial capitalism's wasteland and ecological devastation. It was a city with no concessions to phony decorations or pretensions of false beauty, hard and ugly to the point of sublimity. As artists, they could, bridge the frontier between ugliness and beauty, ashes and regeneration, staring at history to see paradise in hell. What could be more emblematic of the global postindustrial, postmodern world than a fabled basin of former world-class industries reduced to ruins, begging for demolition? It was the mythology of progress laid bare, stripped to its naked truth, reduced to allegory.

"Do you know how many treasuries there are in the European Union?" the Spanish king's brother-in-law, Carlos Zurita, asked Krens at the Bourbons' palace in Madrid, surrounded by royal portraits and fleurs-de-lis. It was the day after Krens's first visit to Bilbao. "You are likely to think there is one treasury for each of the twelve European governments [this was 1991]. There are sixteen. The twelve of the European nations, plus those of the Basque provinces of Araba, Bizkaia, Gipuzkoa, as well as Navarra." Krens was listening. This wasn't the earlier pitch by Basques trying to sell him on Basque enigmas and traditional laws—the ploy of the previous day in Gernika. On his flight from Bilbao to Madrid that morning, Krens was still skeptical of Bilbao as the site for his European franchise. But this was Spanish royalty telling him that

Basques had the right to levy their own taxes and run their own treasury—taxpayers' money that was needed not only to finance the initial building but to subsidize it indefinitely, the only unknown being whether it would amount to about 70 percent or, if successful, perhaps 50 percent of the museum's annual budget of 12 million euros.

As mayor Javier Ybarra learned during the later stages of Francoism, Basque fiscal autonomy was essential for carrying out the projects necessary for the new city. "So, can I trust the Basques?" asked Krens, who had been promised by the Basque president that all his financial requests could be met. "Absolutely," replied the king's brother-in-law.

A month later, Krens was back in Bilbao. After a long list of European and Spanish cities had refused his advances, Krens was finally onto something.

On Krens's second trip to Bilbao, he and Gehry visited an old winery, the Alhondiga—architect Ricardo Bastida's renowned building that Bilbao officials had chosen as the site of the future museum.

It did not satisfy them. Krens and Gehry informed the Basques that a new iconic edifice was needed. Gehry left Bilbao the following morning. Krens stayed on. This was his challenge for the heroic museum, a testament to the exuberance of his passion.

Krens's hosts had organized an itinerary of sightseeing for the next day: Biarritz in the Basque French area, Donostia-San Sebastián, the Sanctuary of Loyola (Loyola in Spanish), then a return to Bilbao for dinner. Prior to dinner, Krens went jogging. This was his second day in a city about which he knew next to nothing. A hundred yards from the hotel, by the La Salve Bridge, he saw the dark river and a large empty space where the city docks used to be. An epiphany overpowered him, Krens later told me. The future museum had to be there or nowhere.

Seduction wasn't all that Krens needed to accomplish his goal. He also had to convince his New York board of trustees that establishing a new museum in Bilbao, renowned for its industrial decadence and Basque terrorism, was a sound idea, and there was resistance. Still, the \$200 million promised by the Basques was not something to be dismissed. The sole condition imposed by the Guggenheim was absolute secrecy. The Basque public was not to be informed about the project, let alone consulted. In a society

with a quarter of the labor force unemployed, each of the 2.2 million Basques was to pay \$100 to bail out a private New York museum in a deal that was binding yet secret.

The *New York Times* carried a splendid cover article in its Sunday magazine by Herbert Muschamp, entitled the “Miracle in Bilbao.” Not everyone was impressed by the miracle Krens was about to usher in.

Some two to three hundred local artists and writers denounced the secret and one-sided terms of the deal, myself among them. Muchamp called us “bean counters.” He was right.

Krens scorned the thought that the seduction was not deliberate on both sides. Bilbao knew well what it was doing, otherwise “why are you going to allow the tiger to enter your bedroom?” he asked rhetorically in his Manhattan office. Krens was just letting the tiger be a tiger. “There were no premarital relations,” one of the Bilbao negotiators confessed to me, alluding to their ignorance of Krens’s tactics. They had been overtaken by a hunter’s passion.

The Guggenheim Bilbao is a combination of Egypt’s Pyramids, China’s Forbidden City, and the Taj Mahal,” Krens repeated in his interviews. Only a lover, a man engulfed in his own desire, is unbothered by such hyperbole. The analogy that best captures the magnificence of his heroic desire might only be the Taj Mahal—the archetypal pleasure dome of a lover’s exuberant folly. Only an amorous man could display such a discourse of wonderment, passion, and optimism. Only someone larger than life like Krens would accept such challenges. The theatrics of Krens’s self-aggrandizement were part of his play. History progresses by scandal. But you couldn’t disregard the intensity of his desire, his love of risk, his dismissive attitude toward the conventional art world—his *jouissance*. He was simply intoxicated by Bilbao.

Krens regaled me with an interview that opened my eyes to the performative and erotic dimensions of his exuberance, and I couldn’t resist recounting it all as a “chronicle of a seduction.” He considered my book a “betrayal.” While celebrating his masterly seduction, my book was ironic about “the deal of the century” and skeptical of a *kren-sified* model of a translational franchise museum about to become a historical novelty in Bilbao.

But I was wrong. Krens's games of seduction were not what mattered most for the new city, nor was everything irony. What truly mattered, what was most real in the Hamletian dilemma of to be or not be, swords or shackles, was the force of Bilbao's desire and the decision to revive from its own ashes.

15.5. The Sword and the Wound: Virgins and Prostitutes

Thirty-two years before Krens and Gehry, another American, belonging to a far different world, preceded them in Bilbao—Ernest Hemingway. It was August 1959, the year Gabriel Aresti published his *Maldan behera*, and the days when a letter announcing the birth of ETA was^o sent to exiled President Aguirre in Paris. Two decades after Spanish Republican democracy had been defeated by Franco's fascist revolt, the American writer was visiting Bilbao to see the duel between two brothers-in-law, a *mano a mano* contest between bullfighters Antonio Ordóñez and José Miguel Dominguin. He took a room in the Hotel Carlton (a mile's walk along Iparraguirre Street and across Autonomía Avenue from the Vista Alegre), Aguirre's heroic Bastille, and kept his eyes on the Vista Alegre, the bullring that would exalt Ordóñez and doom Dominguin. The bullfight was the tragic ritual that had survived in Bilbao since the sixteenth century, having had four plazas in different locations. It was in the Vista Alegre that the death of the bull, the only event that mattered to Hemingway, would take place. All else was secondary, even the matador's life.

Hemingway was sixty and already an aged man, bothered by his weight, high blood pressure, back pain, cholesterol, blood sugar, hepatitis, and impotence. Alcoholism was an old and familiar problem. He was troubled by the death of his ex-wife and publisher, guilty over having abandoned his first two wives, and worried that his current marriage was falling apart. It was a summer of excess in which he followed the bullfighters from city to city, drinking heavily, flirting, and falling for a woman forty years younger than he. Commissioned by *Life* magazine, he was searching for another success like *The Old Man and the Sea*.

The final chapter of his last book and literary testament. *The Dangerous Summer*, describes the duel in Bilbao between Spain's two top matadors. It wasn't the first time Hemingway had attended the August *corridos*; in the decade before the Civil War, he frequented them. In the summer of 1960, his last visit to Bilbao, Hemingway wrote of

the city's raw ugliness, and attributed to Ordóñez his own feelings—"Bilbao, a city that he loved." He went to visit Mundaka's cemetery, twenty miles away, where his friend, the Basque priest Andrés Untzain, was buried. He also wanted to watch jai alai, the pelota game he enjoyed.

Hemingway's real bullfight in Bilbao was with his own writing. The weakened old man, dosing himself heavily, was looking for a last chance—for his *suerte* (luck), a key word in *torero*. By facing death through the killing of the bull, Hemingway confronted, as he put it, "the original moment of truth, or of reality." The bullfight was for him an antidote against the sentimentality, fear, and decadence of contemporary culture. He hated the *toreros* who tried to turn the art into trickery and spectacle. His writing about fascism had the same nightmare quality of the *corrida*, echoing the power of Picasso's painted allegorical, a woman in her sixties, invited me to Bilbao's 25008 August bull-fighting *feria*. I had never attended a bullfight; although I had run in front of the bulls, the *corrida*'s bloody drama was emotionally alien to me. As we approached the bullring we met her friend Alex. "You are in the company of a strong woman," he told me, "and that is a very important thing. It is important that she transmits warmth".

I was ignorant of almost everything about the *corrida*, and Pilar was going to be my guide. "There are intense moments in bullfighting," she told me, where "the 'ay!' is quite different." Hemingway had written of this "ay!": "There is no translation for this word and perhaps it is just a noise such as a man might make, involuntarily, feeling the nail go through his hands and into the wood." Pilar told me that she feels she is a "spectator" at a soccer match, but not at a *corrida*: "There is more diversion in soccer; more communion in bulls. I don't go to the bulls for diversion. There is more profundity with the bull." Once her own pregnant mother became so emotionally involved in a *corrida* that she suffered a miscarriage. I interviewed Alex to talk about bulls. "Bullfighting is lovemaking," Alex concluded his thoughts on tauromachy. Alex made me realize the extent to which the *corrida* presents a classic erotic model in traditional Bilbao. Alex, in his early sixties, is an accomplished author and a constitutional law professor, but his true passion is bulls. A chronicler of Bilbao's fiestas, Alex is the third Bilbao writer I interviewed who, unknown to me, had written a book about Bilbao and bullfighting. Why the fascination? "It is art," he replies, surrounded by books in his office. "It is rationality over instinct." And he invokes a matador's name I heard for the first time— José Tomás. "He has transformed me," Alex says with vehemence. He

describes the bullfighter's return to the ring as a true "event." José Tomás does not allow his *corridos* to be broadcast on TV, Alex observes, as if to prove that his act is not spectacle but sacred performance. The *torero* is not as goal-oriented as sports, and there is no enmity against anyone. There is for him nothing more magnificent than that beast, "the bull of moon and honey".

Tauromachy as erotic model has a long pedigree among writers and artists. Writing was tauromachy for Michel Leiris. After expanding on the *torero* as "the great amatory metaphor," Alex surprises me with the complaint that women today are not as *toreadas* (bull-fought) as they should be. He describes for me the matador "dressed as a woman" with silk garments and ballet shoes. "The *torero* is pure erotics; the *torero* is an act of love, it is lovemaking." The good matador is not brusque, he continues; he has to *seduce* the bull, treat him well. He talks to the bull in endearing terms, "C'mon, pretty," "Let's go, *guapo*" Alex admits that bullfighting is an art in decline: "There is no longer the passion it once created." Alex's remark that women today are not "bull-fought" had a clear implication: the culture at the core of his subjectivity, the one that primordially entangles his erotic life with the amatory metaphor of the bull, is a culture in deep impasse.

Describing the matadors' relationship to women as one of taking chances as well, Hemingway underscored their saying that "*mds cornadas dan las mujeres*" (women gore you more). The bullfighter as lover is trying to kill symbolically his erotic victim, but she replies with *cornadas* (acts of goring). The wound has been viewed as Hemingway's truth and "code." If a true writer is, for Leiris, someone ready to be gored, then Hemingway qualified.

The erotic experience modeled after the bullfight shares with the *corrida* the paradoxical premise of killing and dying for love. In theory, it is a naked duel to the death, even if in practice it is highly choreographed. As in hunting, this type of possessive passion entails the final atrocity of killing your beloved object. The violence is deemed to be just "a moment"—a sort of suspended point in time that is assumed to cause no actual pain for the victim. The sacrifice of the object of desire is essential in order for the event to make sense— "kill me if you love me," seems to be the interlocked imperative. Such "mockery of love and death" becomes the ultimate impasse of the macho erotic model. It is an instance of sexuality's intrinsic deadlock as

“marked by an irreducible failure”—Lacans view that the reality of desire is the impossibility of full enjoyment in sexual relations. Hemingway’s writing is a good instance of the tendencies toward the hysterical impasses of such a macho erotic model.

When post-Franco democracy permitted local initiative, Bilbao reinvented the week-long annual fiestas of Aste Nagusia with an explosion of popular participation. Since the Corridas Generales, or bullfights, were the centerpieces of the fiestas—celebrated since the mid-nineteenth century and draped in Spanish flags during Franco’s era—a relevant aspect of this recreation was the introduction of the bull in its popular forms, such as the morning *sokamuturra* (where a bull is let loose with a rope tied around his neck). These bulls were brought from where else but Lastur, my wild birthplace.

In the traditional culture animals belong to two categories: the wild ones, which are untouchable and normally invisible, which do not tolerate enclosures and are to be hunted, and the domesticated ones, which adapt to enclosures and human contact and become members of the social group. In the farming habitat the bull was somewhere in between wild and domesticated. In the farmsteads of Lastur, for example, including in those of my parents, bulls were kept at the stable during the winter season; it is in narrow roads or when they are with their calves, and particularly when trapped in a plaza, that buylls are dangerous. The bull is wild and yet it allows you to contemplate its wildness and you can even keep it in the farm’s stable. Hence the unending play procured by the bull in the village fiestas or in the corridas. The bull trapped in the plaza provides in traditional culture a case of the effects produced by enclosures on wild animals, while it becomes a paradigmatic metaphor for the effects of civilization on people as well. As the public identifies with the “metamorphosis” that transforms the relatively placid animal in its mountain habitat into the plaza’s raging beast, it experiences what we could call *the minotaure effect*—the recognition of the duality that consists in being as once domesticated and wild, half man and half beast. In Dante’s words: The way a bull breaks loose the very moment he / knows he has been dealt the mortal blow, and / cannot run but jumps and twists and turns, just / so I saw the Minotaur perform.

I spent several autumns following wild boar hunters before writing an ethnography on them; they described for me their passion as a kind of delirium (the

legendary world of my grandfather's Mateo Txistu wandering endlessly in the company of his dogs), something that is "exactly like a dream" and on which they have "absolutely no control whatsoever." Emotion, intense and primordial, regularly accompanies the hunter. Hunting provides a complex semiotics in which the primary sensorial experiences of smells, sounds, visual traces, handclasps predominate, as they function at the level of preverbal animal communication. It is estimated that there are 77,000 hunting licenses in the Basque Country. What hunting as a hobby teaches these men is the premise that "freedom" defines the encounter with the hunt at the mountain whereas social ties characterize the domestic life of the city. Hunting produces a powerful subjective formation that conditions the hunter's perception, knowledge, symbolism, and emotional structure. It is a world of fantasy and desire in which, in Ortega y Gasset's words, "the orgiastic, Dionysian element. . . flows and boils." Delibes adds that "the hunter has more than a little of Don Juan." The play with and the killing of the bull partakes of such erotics of hunting in which the subject surrenders to the hybrid condition of the Minotaur in the labyrinth.

Am I a man or a woman? That ultimate hysterical question affects the bullfighter's identity. The bullfighter, dressed in a flashy *traje de luces* or "costume of lights," and wearing *zapatillas* (ballet-like shoes), projects a slim, almost feminine, sexless figure. Which sex is the matador? Is he a real macho, or is he a castrated impostor who represents what he is not?

Am I *el* Bilbao or *la* Bilbao? Bilbao is also starkly androgynous. ; Its feminine side, *la* Bilbao (as she is frequently called), has an ancient pedigree. The city's first legitimate ruler and Lady of Bizkaia was a F woman, María Díaz de Haro, as were the following three rulers. Bilbao also has her patroness—the Virgin of Begoña, the focal point of intense Marian devotion that persists to this day. Bilbainos refer to their city as *bocho*—a Basque term (*botxo/potxo*, meaning a *hole or pit* that invokes feminine imagery; a derivative, *potxor*, means *vagina*). Bilbao sits in a hollow nestled among softly rolling foothills more reminiscent of rounded hips and breasts than of mountain crags. In such a feminine valley emerged the masculine *el* Bilbao, a city that was all about mining and seafaring from the beginning, the quintessential^ muscular city made of masses of grime-covered, sweat-soaked workers. The waters of *la ría* (river) or *el río* Nervión flow through and then out of the *bocho* and into the androgynous sea—referred to as *la mar* or *el mar*. *La ría's* [left and right banks are like the voluptuous legs of an

earth goddess [spreading ever further apart to eventually receive the sea. Both sides I were reunited from the city's inception at the bridge of San Antón, f which preceded the earliest development of the town. Thus the *bocho* I and the river frame the imaginary of the Bilbainos. In Biga Lunas's, film *Bilbao*, "Bilbao" is the name of a prostitute (since the nineteenth I century, the city has hosted one of Spain's most famous red-light dis- I tricts), whereas Unamuno, the city's most famous writer, speaks of the I feminized *la Bilbao* as "maternal Bilbao," "mother" and "sea" being I two key symbols, constantly mixed and identified, in his work. The matador's "mockery of love and death" is echoed in other preva- I lent erotic models essential to an ethnography of desire in Bilbao.

Prostitution is one of them. "There is complete transparency in the game of seduction," the ex-prostitute Joanna told me, "until you conquer him with a final *estocada* and to bed." She was describing the resistance of a client who goes to a nightclub to take a drink and look voyeuristically at the girls. She seductively promises him great pleasure, while the future client keeps struggling against her lure. Will she kill his resistance softly, give him the final stab wound? Women can not only give you *comadas* but fatal *estocadas* as well. Or will she rescue him, perhaps, from his impotence?

Men's impotence, according to Freud, derives from what he deemed "the most prevalent form of degradation of erotic life"—prostituted sex. It is the split between the idealized sexless woman and the whore that is, for Freud, the source of the neurotic's erotic impasse. It is mostly married men who, impotent with their wives, need prostitutes for sexual arousal and enjoyment.

Bilbao has been known as one of the most glamorous *plazas* for prostitution in all of Spain. The city's vibrant red-light district on San Francisco and Las Cortes streets, in Old Bilbao, a ten-minute walk from Vista Alegre through Plaza Zababuru and across the bridge of Cantalojas, was popularly known as La Palanca (The Lever), in reference to its mining history—the neighborhoods of miners, migrants, and prostitutes. It was in Old Bilbao that Bertholt Brecht imagined "that old Bilbao moon" shining green. During Francoism, La Palanca's cabarets, music, and lively street life made it *the* place of erotic transgression in a city known for its rigid morality. Political and sexual repression complemented each other during the dictatorship—resisting one was resisting the other. These were the times when you had to cross the border to France to see Marlon Brando

and Maria Schneider in *The Last Tango in Paris*. The popularity and growth of La Palanca in a bourgeois city controlled by the military and the Church did not countermand the sexual politics of the dictatorship. Rather, the transgression was an integral part of the status quo.

But as nightclubs, massage centers, singles bars, and prostitution apartments expanded throughout the city, La Palanca became an isolated and marginal space, a prime space for urban gentrification. The traditional model of prostitution, with the pimp as a central figure, gave way to more privatized and normalized contexts. In the past, prostitutes were permanent residents of La Palanca and part of the economic and social fabric of the barrio. Now they are immigrants who stay for short periods and send money back home. The heroin junkie who supported herself through prostitution appeared in the 1980s. As La Palanca fell into the stigma of urban decline and danger, what used to be “normal” street sex and brothel lore became wild and marginalized. Its anomaly implied the normalization of more urban forms of prostitution announced every morning by the daily newspaper. Bilbainos now speak of La Palanca with nostalgia, remembering it as “the academy for erotic initiation,” as “romantic prostitution,” or as “vaudeville theater.” It was the place where everyone could go on fiesta days, bachelors’ parties, or for variety shows. It was the erotic complement to the deep Bilbao of religion, banks, and soccer. It was the site of initiation into sex without the dangers of drugs and AIDS, of eroticism turned into urban spectacle, of the glamour of cabarets and nightclubs as social transgression.

Psychoanalysts differentiate between the old rule of desire • governed by the Oedipal father who protects the group by forbidding excessive pleasure and the post-Oedipal rule without such protection [against enjoyment. In the new order, society commands *puissance* (consumption, seduction, fetishization) as a civic duty. If you don’t enjoy the new products of late capitalism—gadgets, information, architecture, travel—you are undermining the economy and halting cultural progress. Whereas prostitution was formerly “permitted” as a lesser unavoidable evil, nowadays the conservative daily *El Correo*, under the banner of “relax,” advertises a varied sample of several hundred prostitutes, photos included, á la carte. Similarly, pornography, once deemed something to hide, is currently so much a part of Bilbao that telephone installation entails a package of TV channels, several of which provide hard-core pornography on a nightly basis. In the old regime of desire, the benevolent-impotent

fatherly Other was there to I ensure that transgression and *puissance* took place; in the new order, I the father has dissolved into the capitalist moneymaking machine and i the cause of alarm is no longer that “Big Brother is watching, but the possibility that Big Brother is not watching”.

I In the Freudian neurotic split, the counterpoint to the prostituted sex- I ual object is the idealized sexless woman. Historically, La Palanca was I filled not only with brothels but also with convents of nuns ministering to prostitutes. It was the battle between flesh and spirit. There we I find the religious order Mater Misericordiae, whose main misión is the care of prostitutes. A century ago, Blessed Rafaela de Ybarra, a member of Javier de Ybarras elite family, became a nun and led a saintly life by helping prostitutes. Before the mining industrialization, there were already several convents and churches in Old Bilbao.

The religious model of the sexless woman is the Virgin Mother of Begona. To reach her basilica from La Palanca you must walk down San Francisco Street to Atxuri; from there it takes about ten minutes to Plaza Unamuno in Casco Viejo, and then you must go up the 311 stairs and 46 landings that separate the plaza from the church on the hill. The Virgin of Begona is the primary iconic figure of Bilbao’s history. No significant event takes place in the city without a visit to Her basilica. Even in the current period of decline in religious attendance, the Basilica of Begona is never without devout parishioners. Walking up the stairs from Plaza Unamuno to the basilica is a ritual that Bilbainos feel is central to their tradition.

The cult of the Virgin of Begona goes back to Bilbao’s founding in 1300. Manaricua writes that her devotion emerged in the early Middle Ages among men “exhausted from fighting, with their swords dripping blood and their souls spouting hatred.” She is also the patroness of fishermen and sailors, “a seafaring Virgin.” The sailor far from home experiences continuous risks at sea and develops an intense attachment to the Virgin Mother’s distant figure. The catch-22 of this erotic model has elements of medieval courtly love in which the Lady operates as a mirror upon which the vassal projects his idealized wishes. What matters is “the inaccessibility of the object”—the vassal turns what is an impossibility into a prohibition, the object of desire being the same condition that forbids its obtainment.

Over time, the cult of the Virgin of Begona and the site of Her basilica became a political problem, as it was used as a fortress from and for which battles were fought between traditionalists and liberals. The entire Marian religious complex, its very erotic structure of motherly sublimation and filial sacrifice, its distant projection and actual abstinence, became a cultural deadlock with dramatic consequences. Two very different sensibilities at odds turned into an endemic battle—the traditional Marian ethos that sought pilgrimage, repentance, and religious fervor as the best guarantee of peace and unity in the population; and the liberals who identified that tradition as religious fundamentalism and Garlist insurrection. The erotic models had become Political.

15.6. The Dominatrix

Wedding in Begoha is a painting produced by Francisco de Mendieta in 1607. With a large figure of the Virgin of Begona's statue in the background, a pregnant bride and her groom stand before a priest, surrounded by a dozen barely visible men and forty-five prominent women wearing the notorious horn-shaped headdresses. *The Swearing of the Fueros of Vizcaya by Fernando el Catolico*, a work by the same artist from 1609, is another emblematic historic painting of the period with a similar composition. In reproduction, it is much on display in Basque official buildings. The tableau depicts Bizkaia's two governors kissing the hand of the Catholic King upon his swearing under the Oak of Gernika to uphold Bizkaia's old laws. But what is striking about the painting is the structure of the composition: two horizontal rows of people presented frontally, the men below, the women with their horn-shaped headdresses above.

What do these horn-shaped headdresses mean? Given their shapes and the husbands' reported displeasure with such feminine adornment, as well as certain formal prohibitions against women entering a church with them, writers have pointed out their phallic connotation. In Mena's painting, there is also a large horn-shaped crescent moon at the feet of the Virgin's image and over her dress—the moon and the headdress replicating the shape of the horn. The virginity of Andra Mari's image thus contrasts with the strong sexual connotation of the actual "phallic" women depicted in the painting.

The vassalage toward both the idealized and the castrating woman was brought home in an interview I had with Ines, a Bilbao performance artist working as a dominatrix in a European city. “I learned to be a dominatrix from my own Basque traditional nationalist family,” Ines surprised me at the outset. “I didn’t discover my current world [of being a dominatrix], I *recognized* it. I said to myself: ‘I know this. It’s in my education.’ Being a Basque woman imprints character—you are tough, suffering.” Armed with whips and other paraphernalia, dressed in an all-black leather outfit, Ines had turned the sexual persona she observed since childhood into a well-paid S/M performance.

Ines is also a writer, and when I reminded her that in one of her texts she describes Basque women as “phallic,” Ines was all fired up: “The way a Basque woman speaks, particularly after a certain age, is castrating. Look at the way we talk to men: ‘Come on, Joe, look at you, you don’t know how to dress, *I* have to dress you.’ Men don’t say anything. Not that those stereotypes are exclusively Basque, of course.” Don’t many Basque men consider their women to be superpower-ful? I asked. “Here the Madonna complex is very, very exaggerated. There is the prostitute and the Madonna. The Virgin of Begona. My mother would take us to the basilica and light candles for us. There is no sensuality here, we don’t hook up. Basque sensuality concentrates on food. Observe what they are talking about when you see two people together—it is always about food. If they’d talk about sex as they do about food, oh my God. Sex has been internalized as religion or as politics. For a Basque woman to openly use her weapons of seduction is frowned upon”.

Asked about her work as a dominatrix, Ines explained that “it is a psychodrama that has a visual aspect and a sexual one. But as Foucault says, it is not a sexuality centered in the genitalia. Many Basque men like to be at the feet of a woman. Men from other ethnic groups also, of course, but Basque men in particular enjoy it. It fits them.” What about pornography in Bilbao? “We have a shame-filled acceptance of pornography. It is accepted reluctantly, like sex. It’s true, we don’t like sex. We accept it because we can’t avoid it. We accept sexual desire, but underneath, if we were given a choice, we would prefer to masturbate and be done with it. We have this prejudice that sex is like wasting time”.

Ines showed me photos of her performances. In one, she was wearing a large black rubber penis. “This photo creates blisters,” she said. “I don’t know what a woman with a dick has. She becomes like an epiphany of what woman is *not*. She is not a woman, she is not a man— she is really the Other. That is why this performance is such a success among men, men who I am sure are not homosexuals; if they were, they’d prefer men with the dick, not women. To be penetrated not by a man but by a woman— this is a persona that attracts men. I think it also has to do with the luxury that you can park for a while the anxiety of being a man. As we know well, the anxiety of masculinity is there. If a woman puts pants on, her femininity is not in danger. But if a man puts on a skirt! Masculinity is a very fragile identity construction. It breaks down with anything, is a heavy burden.” If, in former times, Bilbao women represented their phalluses in the shape of a headdress, Ines prefers to display it on her website as a rubber penis. Both forms confirm Lacan’s view that while men *have* a phallus, women *are* the phallus.

Ines informed me of what she calls her “commandments”: “Never trust a woman who doesn’t wear makeup.” Another: “Normality does not exist.” A third: “The most important word in your vocabulary is No.” As I mention Mari, the legendary flying witch from Anboto, who is “nourished by the no,” Ines remembered her grandmother, who “used to throw combs to Mari of Anboto, saying: ‘Take it, ugly Mari, and comb your hair.’ We Basques are all about what we deny. Everything we conceal is what we are.” And she went on interpreting her “no”: “Why do they pay me? They pay me *not* to do things; not to give, but to deny. This is not about bugging a little girl. Dominatrices are usually grown women who have a life, who know how to say no. Saying no is part of my will; I don’t do what they want me to do. It is a symbiosis: I don’t do anything that will not have a positive result”.

The woman who sacrifices herself unconditionally for her family is a prominent archetype among Basques. But Ines suggested an opposing allure—“the woman who gives nothing but demands the impossible. To get *no* for an answer is immensely erotic.” Commenting on the relationship between the femme fatale and negation, she added: “By saying no, I am denying his sexuality. By saying no, I am nonaccessible. It is symbolic castration”.

The male masochistic dream of a woman is summed up by Deleuze in three words: “cold-maternal-severe,” where cruelty is intimately related to the Ideal, and where a woman has already won when the man submits to masochism. Like Baudelaire and Sacher-Masoch, the masochist hails “the tyranny and cruelty that constitute woman’s essence and her beauty.” The guilty masochist asks to be beaten, but for what crime? Deleuze suggests that “the formula of masochism is the humiliated father.” The masochist experiences the symbolic order (of religion, patriotism, the family) as a maternal order: it is the Mother who requires the Son’s sacrifice. In this cultural configuration, which is constitutive of my generation’s subjectivity, masculinity is embodied in the role of the son, whereas femininity is projected into the role of the mother. A relevant case of the absence of the father and the omnipresent presence of the *woman-mother* can be seen in the life and literary work of Unamuno, a key influence on the initial ETA, many of whose female characters display a “furious hunger for maternity,” compensated with the *boy-man* who finds refuge in his mother’s bosom.

I was mesmerized by Ines. There was no secret to my fascination: I knew that practice of self-transformative whipping from my own past religious experience. Ines was bringing me back to my turbulent novitiate with the Passionists. While she was talking, images of metal cilices with inwardly pointing spikes and whips to discipline the body flooded my memory. It all happened in that monastery. Before going to bed, for fifteen minutes, we novices would take the bundle of cords with knots on their ends and whip our naked shoulders, back, and buttocks. The whips hung on the walls of our cells, reddened with our blood, an obscene punishment for our body’s wretched erotic desires. With its combination of mysticism, eroticism, and perversion, that theater of flagellation was a self-inflicted torture to attain mastery and truth—it was blood in exchange for sanctity. But was it also arousal and erotic pleasure? Following the masochistic rule by which the satisfaction of desire requires a previous punishment, the ironic result was that it could result in “the opposite of what might be expected (thus whipping, far from punishing or preventing an erection, provokes and ensures it). It is a demonstration of the law’s absurdity.” Comedy was central to our sacrificial fervor.

What we did as spiritual exercise was for Ines erotic exercise. In both cases, it was the same disciplinary exercise—flagellation for selftransformation. It was all the same duty for knowledge and enjoyment, the one that had pushed us into the religious life and her into performance art—because “sadomasochism’s punitive hierarchical structure is

ultimately a religious longing for order, marked by ceremonies of penance and absolution.” I understood her cause—a mastered body, free for herself and her clients. In her practice, Ines was the equivalent of the all-important figure of “master of novices” in the convent. The point was to experience Bataille’s definition that “eroticism... is assenting to life up to the point of death.” At the novitiate, we dreamed of becoming missionaries in faraway lands, a vocation intimately associated with martyrdom among the infidels. Anything sexual was far from our lives and consciousness, yet we were being introduced into the pleasures of eroticism by means of our religious passion. While we were exposed to eroticized images of saints, our religious instruction had to do essentially with *how to desire*. It was the naked law of the sword: “Do not think that I have come to bring peace on earth; I have not come to bring peace, but a sword. . . . He who loves father or mother more than me is not worthy of me” (Matthew 10:34-37). The bilbo (sword) was there to cut us apart from any family or erotic love and to slice our sexual being in two—the same wounding sword from which we had to gain pleasure and healing.

Ines brought to my attention in the starkest terms what is at stake in the historic opposition between Christianity and sexuality. As Freud underlined, the transition from animal instincts to eroticism proper is the primary step from biology to metaphysics. Sexuality becomes “evil” for Christianity, not because of its debased nature “but precisely because sexuality competes with pure spirituality as the primordial metaphysical activity.” Ines concluded with her own axiom: “Good sex must be one thing: an epiphany”.

15.7. In The Name of the Father

“We men of the postwar generation don’t exist,” I remember my father saying to me as Franco’s regime ended. I did not yet grasp what he really meant. In the early 1930s, my father had been taken by his parents to Alonsotegi, a town five miles from downtown Bilbao on the Left Bank, to learn Castilian Spanish and basic math. His transition from rural to urban worldviews, peasant to industrial, Basque to Spanish, was as radical as anything I had to endure later. A blast furnace, a train, a movie—how could he explain these Bilbao realities to the people at home on his farm? When he married, he took my mother for a honeymoon to Bilbao—that old Bilbao moon.

On one of his visits to Bilbao in 1969 to see me in the convent, he took me on his new red Impala Montesa motorcycle (he still could not afford a car) to Alonsotegi. But it was not until 1999 when, invited by a university colleague from Alonsotegi, that I returned to the town and came to appreciate the voyage to the prewar Bilbao he had made a generation prior to mine. As I imagined him in that setting—the shy, stuttering farm boy from Lastur trying to learn Spanish, whose entire world had suddenly turned into nothing but an anachronism—his presence overpowered me. I pictured him in that grim mining landscape with the polluted river, the meandering road in the narrow valley, the empty church, the ruined farm. I became protective of him as never before; my colleague remarked the paleness in my face. Aresti's line came back to haunt me, "I will defend my father's house"—the quarryman's house of stone and dust.

As a boy I would occasionally visit my dad's quarry and he would throw a bucket of water to clean the stone from the mantle of dust and show me the secret colorful canvas underneath—the vivid greens, the tender pinks, the soft greys since ever engraved in the marble. But the reds stood out as the most notable color, that *bulls blood* as it was named, as if I shouldn't be overly taken by the harmonious beauty of the marble's paintings, oblivious of the trauma printed in the stone. After all, it was above that quarry that he, helped by his coworkers, had planted a huge fifteen feet tall, ten feet wide marble cross—a religious promise he had made for either the healing or dying of his sick daughter, four years younger than me, who was born with an incurable injury and who was in constant pain during the seven years she lived.

It was in Alonsotegi that I understood the "nonexistence" of the men of my father's generation. I couldn't forget how he had driven me there in his motorcycle in 1969, the year I had been deeply impacted by *The Brothers Karamazov*, with its central myth of parricide, a shock only comparable to Nietzsche's Zarathustra. I identified intensely with the turbulent Dmitiy, the son whose regeneration came about through the murder of the father. In Freud's psychoanalytic myth of the primal horde, parricide sets in motion taboos against murder and incest; moral law returns in his name once the father has been murdered. Furthermore, Freud links the primal myth with the structure of Christianity, where "the original sin was one against God the Father"—a myth that, adds Lacan, "is the myth of a time for which God is dead." But God had always been dead for Freud, "He has never been the father except in the mythology of the son"—in the commandment to love him. Psychoanalytically the father function has to do with

castration (in the son's rivalry for the mother's love) and with the origin of the superego. When asked about his name, this God/ Father responds in the Exodus, "I am who I am"—His name is The Name, and it is in the Name-of-the-Father, turned superego after his death and by assuming his voice, that: the subject speaks and acts. The first thing that the believer must do in the Name-of-the-Father is of course the sacrifice of Isaac—so that the bond between father and son becomes binding forever. With the Karamazov parricide Dostoyevsky was putting his finger on the core drama of my generation's killing of the Christian Father as well as the cultural killing of our vanquished fathers—a parricide that filled us with an unconscious guilt that could only be redeemed by our intense masochistic passion for religious and political self-sacrifice.

The death of Franco marked the end of the patriarchal politics of the military dictatorship and a transition to democracy that brought great expectations for solving the Basque political conundrum. The "messy democracy" also brought tolerance and new laws for divorce, abortion, and freedoms that until then had been suppressed.

In the absence of political parties and basic democratic rights, other forms of association, besides soccer and sports in general, had flourished during Franco's era. Prominent among these were the *cua- drilla* peer group and the males-only culinary club or *txoko*. A town of thirty thousand inhabitants such as Eibar could have well over eighty gourmet societies, each with about one hundred members. "Yes, we come here to get away from our women," men in a Bilbao *txoko* conceded. Displaced at home, in need of male bonding, men routinely go to their eating clubs to cook for themselves. With the new democratic freedoms and economic gains, women's participation in the workforce became the norm and couples were now confronted with the realities of new family patterns. Gender relations were no longer under the restrictive regime of the dictatorship. "The crisis of masculinity" began to be discussed in public forums.

The attitude of Jasone, a businesswoman and an outspoken feminist who is an opinion-maker through her radio and television appearances, is typical of Bilbao professional women: "Men/women relationships are always power relations. If we women win, the relationship does not work." Any talk about the alleged power of women over men among the Basques she dismissed out of hand as "nothing but machismo." In fact, Jasone thinks that the couple is no longer needed to have children: "In order to procreate you don't need marriage, there is now artificial insemination,

which is becoming relatively common.” She indicated to me a nearby sperm bank not far from the Gran Via. I visited it, and Patxi, the director, instructed me about artificial insemination being available to anyone. It is lesbian couples who seek it most, he told me. He had helped in about three hundred cases of assisted reproduction (it was the year 2006), which was about 10 percent of all Bilbao’s cases. “We have changed very rapidly. We have suddenly become very secular,” he observed, adding that the Catholic Church was the only “loser” in the process. Patxi is a convinced Marxist who abides by the motto “being creates my consciousness.” Unlike most professionals in Bilbao, Patxi speaks Basque, a tool that opens doors to him, he noted. He celebrates the drastic changes in sexual practices. “Marriages are now for the most part secular. Divorce has become common. This is a modern society.” Twelve out of a thousand women abort, Patxi remarked—the average for European countries.

In this post-Franco transitional period of deep anxieties regarding the redrawing of traditional gender roles, a new cultural discourse became a sensation—“Basque Matriarchalism.” In a nutshell, this was the proposition that women dominate the Basque household and, more relevantly, the Basque unconscious. The idea was formulated by Andrés Ortiz-Osés, a philosopher teaching hermeneutics at the University of Deusto in Bilbao. He was from the neighboring region of Aragon, had a Basque-Navarrese mother, and, having become a priest, had studied theology and later Heideggerian hermeneutics at the Innsbruck University Institute in Austria.

Ortiz-Osés’s matriarchal configuration had a distinguished tradition in European thought, dating back to the work of Johann Jakob Bachofen and fueled by the epochal archeological findings of Arthur Evans at Knossos. Basque anthropology echoed the European fixation with lunar mythologies. Combining evidence from Basque social customs and traditional mythology with notions of archetypal symbolism, Ortiz-Osés concluded that Basque society was originally, and still is, unconsciously matriarchal in nature. Cultural anthropologists protested that, *pace* Bachoffen, such “matriarchy” existed nowhere. If anything, feminists argued, Basque society is staunchly “patriarchal.” Feminist theologians added that the traditional reading of the Bible was hopelessly patriarchal.

The Minoan archeological discoveries that found expression in Picasso’s *Minotauromachies* and *Guernica* impacted Freud as well, but more particularly the

group of Jungian psychoanalysts who resided in Zurich—including Karl Kerényi. Ortiz-Osés also became a member of the Zurich Eranos group in the 1970s. While Kerényi combined Jung, Nietzsche, and Minoan culture, Ortiz-Osés incorporated Jung, Oteiza, European hermeneutical philosophy, and Basque anthropology. He wrote of “The World as Labyrinth: Knossos” as “a place of recirculation and rebirth: in the Labyrinth of Crete the sun or the hero dies in order to be resuscitated in the dark night of the minotaur’s forces... [The labyrinth’s] symbolism is essentially lunar, Genesiac and matriarchal, for it represents a place of initiation and transmutation.” In this view, shared by Oteiza, the transition from the matriarchal state to the patriarchal, from the lunar to the solar, was the great divide in the history of civilization. Obviously the Basques were, for Ortiz-Osés and for most of his readers, under the aegis of “that old Bilbao moon”.

When I visited Ortiz-Osés at the Jesuit University of Deusto- Bilbao, he had just retired after thirty-three years teaching hermeneutics and metaphysics. I had been among the anthropologists who had criticized his archetypal approaches to Basque culture, yet I admired his writing and insightful symbolic interpretations. The story he was about to tell me would change my view of him and his work. He was five years old when, a decade after the Spanish Civil War, he witnessed the murder of his father by a *maquis* (member of a resistance movement against Franco). “It was five in the afternoon and I had just arrived at my family’s shop from school,” he began. “Now, this is terrible, what I am going to tell you. Suddenly I hear terrible noises, gunshots and screams inside, while I am still at the door.

I enter and see my father tumbling, holding his stomach. It reminds me of Goya’s painting *The Third of May* [1808], the man at the center in white. Ay! I see my father trying to walk up the stairs followed by my screaming mother and uncle. They took him to Huesca for surgery, but it was too late.” I was unprepared for his confession that his life and theories were marked by this traumatic childhood event. “Death is real, resurrection is symbolic,” Ortiz-Osés summed up. “I have seen death in my arms. This produced in me asthma, existential anguish, I became sickly. But in the process I was inoculated against death, I became strong. The death of my father and my mother made me go beyond death. Death is an opening. I support euthanasia. Suicide should be a ‘normal’ thing. Death is libération”.

As he finished his story, Ortiz-Osés remembered why I was in his office—to discuss his anthropological theories—and observed in reference to his childhood trauma: This is behind my matriarchalism, my **interpretation** of violence, and all my discourses. The need to remake myself again, to interpret myself.” He had just presented a book of aphorisms at the Center of Aragonese Studies in Huesca in a building that was the former clinic in which the doctor had performed surgery on his mortally wounded father. “Afterward, I wrote an aphorism: *There where the father dies, the son resuscitates.*” He continued: “After my father’s death, Mother became my refuge. Religious symbolism saved me. Otherwise I would have been a savage, a madman, or maybe committed suicide. . . . In my search for my mother I found refuge in ritual and symbolism, and decided to become a priest. That search is the origins of my later theories of matriarchalism”.

At the end of the interview, Andrés gave me a dozen of his books, one of them his autobiography. In a revealing paragraph of radical self-exposure, he sums up the genesis of his subjective core. It was in his house’s chapel, when he was still a child, that “the reunion, the alchemy, the sacrament took place.” He was going to be a real father, he confesses, but the religious vocation turned him into a “symbolic” one—“the loss of the (external) father coincides with the loss of the (internal) father or paternity.” What is extraordinary in Ortiz-Osés is the acknowledgment and willing acceptance of symbolic castration—in line with Lacan’s views that truth, in its “weakness,” accepts castration. The popularity of his ideas in the 1980s must have derived in part from the readers’ projection of such a “loss of paternity” in the male subject and the realization that there is a strong unconscious identification with the mother figure among Basque men”.

The fathers of my Bilbao generation had lost the war against fascism. At the time of the transition, it was not uncommon to hear about the “absence” of an entire generation of Basque men from politics. Where had they been during Franco’s forty years? The nationalist political father figure was embodied by the Basque Nationalist Party; they were the Aguirres, Irujos, and Leizaolas, the war heroes so lauded by Steer, Bowers, Mauriac, and pro-Republicans worldwide. Yet for the new generation of young militants in the 1960s, these men were nothing but a bunch of Christian democrats, politically irrelevant in their Parisian exile—they were the impotent father who had sold his soul to bourgeois placidity. José Antonio Etxebarrieta, reflecting on the “impasse without exit” in which Aguirre’s generation had fallen in their gradualist and law-

abiding approach to Politics, characterized their struggle as a “crisis of adolescence”—they had not even reached adulthood.

The Etxebarrieta brothers were partly right: Aguirre believed he was the embodiment of Providence to save his people and was subject to the big Others not only of religion and his nationalist ideology, but also to the interests of America’s Cold War politics. This led him, who was the most pragmatic of Basque politicians, to deny the changes happening in the international arena. Aguirre was for his generation the charismatic father whose authority rested on representing his people but who ended up as a stand-in for the interests of the United States or Europe. The man of integrity and unconditional surrender to the cause of his people was forced to be an impotent father, a substitute for powers external to his country.

The fierce alternative to democratic nationalism was ETA. Its members were those who “had the balls” to fight the armed revolt, casting a shadow of castration over those who did not have them. And who were these armed young turks? If anything, the *etarras* were not fathers. I never saw the photo of an *etarra* as a family man; the veiy image of an ETA man as a father holding his child’s hand was hardly imaginable. For the most part, the ETA men were quasi-adolescents who combined having their first sexual experience with aiming a gun. ETA had no father. Killing the father was the initiation requirement for becoming a revolutionary and avenging the motherland’s prostration.

Matriarchy served as the screen upon which the father’s absence could be projected. Caught in the dilemma of underground armed struggle or political irrelevance, Ortiz-Osés was pointing out what many Basque men felt—they were powerless, fatherless, helpless in shaping their society’s direction. Viewed through a matriarchal screen, fatherhood meant one thing—impotence. Father, why have you forsaken us?.

15.8. A Broken Sphere

Half a mile along the riverside from where Ortiz-Osés expounded his matriarchal ideas in Deusto’s university, and walking in front of the Guggenheim Museum, in front of City Hall there is a large sculpture by Oteiza. Oteiza and Ortiz-Osés admired each other’s work. During the 1950s, beginning in Bilbao, Oteiza had developed a series of

deconstructive works as part of a larger project he named *Experimental proposal*. In 2005, one of the sculptures of that series --*Ovoid Variant of the Dis-Occupation of the Sphere*, 1958—was reproduced in large scale and placed in front of the city hall. Made up of fragmented circular plates of heavy steel uneasily held together in a broken sphere, the work captures the shattered image of the modern world and the newly emerging city. Oteiza identified strongly with Russian constructivists such as Malevich, who affirmed the Bolshevik Revolution, and with European avant-garde figures such as Mallarmé, who stated, “Destruction was my Beatrice”.

In the 1950s, Oteiza and Chillida, both raised in Donostia-San Sebastián, were the two Basque sculptors who gained international recognition and became dominant figures in the Basque and Spanish art worlds. These two artists are the most prominent in Bilbao’s museums and streets, with each having about twenty works in the city. Still, they did not emerge from a vacuum.

Soon after completing his Experimental Proposal, and having won the prize for Best International Sculptor in the 1957 São Paulo Biennale, Oteiza decided to stop sculpting and end his career as an artist. “I was left without a statue, but I was premiering life,” he said. From then on, his existence would be a holiday, he added. Sculpture having been his lifelong occupation, Oteiza had reached a dreadful impasse from which there seemed to be no exit. At the height of his career, he was caught between capitalizing on his international success or surrendering it. His act of self-cancellation enacted a defeated hero’s end. “From this *encierro* I infinitely want to escape, he had exclaimed, applying to himself the image of the bullfighter standing at the center of the plaza. It was an attempt to escape all that he saw as distortion and decadence in the art world. Oteiza would return again and again to the figure of the Minotaur with which he obsessively identified. The Minotaur was born in Lascaux, Oteiza argued, on the basis of the shamanlike figure dying in a ritual fight with a bison, and Lascaux being for him somehow associated with Basque prehistory.

Oteiza insisted all along that his giving up sculpture was a sort of overcoming of art. but it would be perhaps more appropriate and productive to see it as his ultimate *failure*—a failure that was also a sign of his artistic integrity. His trajectory as an artist had been nourished by the perspectival opposition between Basque art (preeminently prehistoric) and contemporary avant-garde; when he interpreted the Neolithic cromlechs

in the Basque hills as being *the same* as his own conclusive deconstruction—a zero of form that he replicated in the statue in honor of Father Donostia—the creative tension between the two poles vanished and he was left without the statue. What Žižek wrote of the greatest musical composers—that “failure is a sign that the composer is dealing with the *Real* of musical matter. It is only the ‘light’ *kitsch* composers who can pass from one smooth triumph to the next”—could be applied to Oteiza; having embraced his own failure and deadlock as his ultimate truth, he detested artists who were constantly triumphing.

In a lecture given in 1961 to explain his abandonment of art, Oteiza mentioned Samuel Beckett’s latest writings as a development parallel to his. Like Oteiza, the young Beckett who wrote *Proust* (1931) had engaged “in the not uncommon process of finding in art a surrogate for the faith which had been abandoned or lost,” and had led himself by the mid-1950s to a complete impasse, writing *Endgame* (1957)—“I’m horribly tired and stupefied but not yet stupefied enough. To write is impossible but not yet impossible enough.” Beckett had concluded *The Unnamable* with the words, “I must go on I can’t go on, I’ll go on.” Next he wrote *Texts for Nothing*, where the tension between “I can’t go on” and “I must go on,” and the temptation to abandon the imperative to write, become unbearable. Beckett’s modernist belief was “that failure is the inevitable outcome of all attempts at artistic creation.” Beckett wrote *for nothing*, meaning that “writing has nothing more to assert. This text tells us of a situation, namely, Beckett’s at the end of the 1950s: what he had written until this point could not *go on any further*”.

Beckett had compared James Joyce’s writing to Dante’s in that both dwelled on “the purgatorial aspects of human existence.” Dante’s work, says Beckett, “is conical and consequently implies culmination. Mr Joyce’s is spherical and excludes culmination... Sin is an impediment to movement up the cone, and condition of movement round the sphere.” In Dante’s Hell the sinners go nowhere, whereas in the Purgatory the sinners desire and move with a purpose. In his *Experimental Proposal*, the labyrinthine Oteiza had engaged himself in the deconstruction of the basic Euclidean forms, including the cone and the sphere, in an ultimate effort at overcoming transcendental absolute forms. But at the conclusion of his proposal, Oteiza was left without a statue and could not go any further. Beckett, however, did go on. How did he effect a breakthrough? In Badiou’s conviction, Beckett passed “through a veritable

intellectual and artistic mutation, and more precisely through a modification in his *orientation of thought*—one that “opens up to chance.” Oteiza, unlike Beckett, decided not to go on sculpting. He took a chance and “moved to the city” by engaging himself in urbanism, film, and poetry. Oteiza’s artistic mutation as sculptor/architect would have to wait for Gehry in Bilbao.

By the effect of his artistic “ending,” Oteiza de facto turned himself into a posthumous artist. He was no longer alive as an artist, yet he still had more than forty years for all sorts of “conspiracies” on the “cultural and artistic front”—including his involvement with ETA activists. His endgame was a sort of desertion, a desperate attempt at escaping from the enclosures of the bullring. Rebellious, paradoxical, authoritarian, oracular, armed with the symbolic capital of having died or killed himself as an artist, Oteiza’s uncompromising stance on matters of cultural politics plunged him into one controversy after another, not to mention confrontations with public officials. Having rejected selling his work on the international market, all his sculptures were piled in the basement of his house. Although his influence on the Basque artistic scene was unparalleled, he judged his life to be, I heard him say many times, “a clean sheet of nothing but failures.” He was the intransigent and difficult man, the angry and disturbed artist full of unresolved contradictions, deliberately *against* everything in the art market, always proclaiming the rights of art not to abdicate in favor of what is fashionable. He embodied Edward Said’s figure of late style as *negativity*—“where one would expect serenity and maturity, one instead finds a bristling, difficult, and unyielding—perhaps even inhuman—challenge”.

Then unexpectedly, in 1987, Bilbao’s mayor, José Maria Gorordo, asked Oteiza to conceive a massive cultural and artistic project for the city. He gathered his favorite architects and enthusiastically immersed himself in the initiative that became the *Cubo* (Cube) to be installed in the Alhondiga Winery. “It looks like I might have a blot on my clean sheet of failures,” Oteiza confided sarcastically. But no chance. Gorordo was forced to resign, and Oteiza’s project was abandoned. Many Bilbaínos were not happy; they had collected over seventy thousand signatures in support of the *Cubo*. Within weeks, another museum project was knocking at the door of Bizkaia’s foral treasury—the Guggenheim Museum.

Years later, I visited Oteiza, the former artist turned by then into “a figure of lateness itself, an untimely, scandalous, even catastrophic commentator on the present.” As I told him that I was writing about the Guggenheim, he cut me short: “Forget about writing and quit fooling around. Kill them. I will pay you.” I was startled by the fury of the ninety-year-old artist, by then in complete self-exile, opposed to anything acceptable. Both Gehry and Krens had told me of their great admiration for his work and asked me whether I could convince him to sell some of it to the Bilbao Guggenheim. He refused. His obsessive call to “murder them,” repeated for any visitor, was too much to bear. “Hate has overtaken me,” he confessed bitterly. “I’m writing an essay entitled, ‘I’m already an assassin.’” This was the period during which the *New York Times* was writing about Bilbao as a “Cinderella story.” Fairy tales need murderous monsters. For global museums to succeed showing international art of universal value, there must be local primitives opposing them. But Oteiza was also the aesthete who, for half a century, had preached to the Basques the Gospel of the Artistic Avant-Garde. “For me Oteiza is like Le Corbusier, like Picasso,” Gehry said, and Serra added, “Oteiza is the greatest sculptor alive.” Oteiza’s aesthetics are modernist to the core, art as heroic quest for truth and transformation—a literal substitute for sacramental religion. Bordering on madness, Oteiza could not perceive that the Bilbao Guggenheim could also be seen as deferred action, a sort of historical revenge via Gehry and Serra, for his own broken sphere and rage.

It was March of 1983, and Bilbao’s Museum of Fine Arts announced the inauguration of the exhibit *Correspondences 5 Architects/ Sculptors*. Gehry, Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Ventura-Raush-Scott Brown, and Léon Krier were the architects; Chillida, Serra, Joel Shapiro, Matthew Simmonds, and Mario Merz were the sculptors. The young Bilbao sculptor Txomin Badiola approached Serra for an interview; later, Serra agreed to give a lecture at the School of Fine Arts. As they approached the school’s final stony climb, Badiola’s rickety car gave out, and Serra and his illustrious company had to step out and push the car upward until they reached their destination. The school’s main hall was packed with hundreds of art students. During the presentation, Serra was shown a few slides depicting art works to comment on, among which was one entitled *Empty Box* by Oteiza. Serra was surprised that he didn’t know this work. He asked when it had been done, and he was even more surprised to

learn that it was created as early as the 1950s. After the lecture, Serra wanted to know more about the sculptor: “How is it possible that I don’t know this artista?”.

The visit of the internationally renowned Serra had an enormous impact on the young group of Bilbao artists and students who were at the time conducting a guerrilla warfare with the city’s museum. Serra was clearly on their side. But the other effect produced by Serra was the renewed acknowledgment of Oteiza’s significance. The young artists working at the School of Fine Arts had been the beneficiaries of Oteiza’s “commando-style storming and taking” of the school on November 6, 1979—an act that forced the school to open up to local artists. Minimalism, conceptual art, installations, art as discourse, social sculpture, and so on were in fashion at the time, and so were the interests of these artists—anything but the “essentialism” and “localism” of a Basque art that had made Oteiza a father figure. The new generation of young Basque artists began a process to “rescue” Oteiza to their project. This led to Oteiza’s 1988 grand retrospective exhibited in Madrid, Barcelona, and Bilbao, curated by Badiola. “In no way did we feel Oteiza’s disciples, nor influenced by him,” Badiola writes of his group of young sculptors. “Our strategy consisted in appropriating some of his expressive modes... or icons, such as the ‘box,’ recreating Oteizian pieces but subject to new or bastard linguistic plots that exploited Oteiza’s sculptures’ counter-discursive aspects; that is, his vitality in the management of error, of exception, of the imbalance of his works.” Nor was Oteiza enthusiastic about their appropriation of his figure and work, their “copying, mixing, falsifying, destroying and recomposing.” He rebuked them: “I don’t know what you are doing still in the world of art. Contemporary art is finished, what you call art is nothing but popular entertainment destined for the art market; the real tasks are outside of art”.

Years later, in 1994, Badiola and Angel Bados conducted a four-month-long influential workshop at Donostia-San Sebastians experimental art center, Arteleku, directed by Santi Eraso, for a group of young artists. Badiola summarized the results of the workshop in a text entitled *Arregldrselas sin el padre* (Getting on Without the Father).

It was the Lacanian axiom that the Father’s big Other position was **vacant**. **Oteiza’s figure was** no longer valid for them. Yet, prompted by **Serra—who in 3003 wrote** that “the space conquered in these [Oteiza’s] **works has no precedent**. They

transmit a particular immensity that **derives from their** totality”—and despite much Bloomian “anxiety of **influence,**” **the young** artists needed to re-create Oteiza as “a key reference” **who, in his** formal overabundance and political transgression, **could be tailor-made** to their artistic predicament. Much as Bilbao’s “**atheist**” **Christians did** with religion, or the post-ETA former activists **did with revolutionaiy** politics, the post-Oteizian younger generation **of artists had to** show fidelity to the Thing by first sacrificing it.

CHAPTER XVI

MERCHANTS INTO INDUSTRIALIST. THE FORMATION OF BILBAO'S MODERN BUSINESS ELITE⁸⁷²

16.1. The Business Leader during the Period 1850-1873.

As mentioned in the previous chapter, trade was the engine of growth of the Vizcayan economy during the period between the two Carlist Wars. Not surprisingly then, the dominant figure in the local economic scene was the merchant. Unfortunately, most of the information available on traders during these years is fragmentary. While Roman Basurto's study on Bilbao's commerce was able to rank the main merchants of the late eighteenth century according to their participation in the traffic of the harbor, such an endeavor is ironically impossible for a period much closer to the present for lack of statistics.' By default then, I have had to use more impressionistic sources to compile lists of Bilbao's top merchants.

16.1.1. The Top Merchants during the 1850s

In order to identify the most important traders during this decade, I have used primarily three types of documents: an electoral list, the French Consular Reports, and the list of members of Bilbao's Commercial Tribunal.

Compiled in 1852, the electoral list provides the names of the 150 individuals within the Bilbao district who enjoyed full political rights. Unlike the rest of Spain, where the political franchise was restricted to an open ended number of electors who could muster certain property or tax qualifications, in Vizcaya the situation was different. During the 1850s and most of the 1860s, no matter how many might have met the qualifications required in the rest of the Spanish provinces, the numbers of voters in Vizcaya remained fixed at 150 per electoral district. In order to compile the electoral lists, each Vizcayan municipality had to determine who the wealthiest individuals were

⁸⁷² GLAS, Eduardo Jorge, *The formation of Bilbao's modern business elite and the industrialization of Vizcaya*, UMI Dissertation Services, Michigan, 2003, pp. 185-228 and 290-350.

within their jurisdiction. A second selection at the district level among the pool of names drawn by each municipality established the final list of 150 electors. Since Vizcayans did not pay direct taxes, the authorities had no reliable way of assessing a person's wealth; thus it was left to the individual to demonstrate the worth of his assets. Unfortunately, it is not known how the authorities evaluated each potential elector's claim to fortune; but whatever method was followed, the 150 electors probably constituted a fair sample of Bilbao's economic and political elite.

Although the electoral list showed who the richest and most powerful men in Bilbao were, it unfortunately did not indicate the occupation of these men. Through the use of notarial records, the French Consular Reports, and a list of officials of the Bilbao Commercial Tribunal, I have been able to classify roughly two thirds of the electors according to two basic *alegories* merchants and proprietors⁸⁷³. The two categories were not mutually exclusive. By the midnineteenth century, the distinction between a wealthy proprietor and a large trader was often very subtle. In many cases, the two categories might have only reflected different stages in the economic life of an individual, since he might have started his business career as a merchant and ended as a proprietor. Such was the case, for instance, of Bartolomé Arana, an elector in the 1852 list, who recorded his occupation in his testament as a 'proprietor and formerly a merchant.'⁸⁷⁴ Similarly, many active merchants were real estate holders. For heuristic purpose, however, I have considered as merchants all those who were actively involved in commerce at the time the electoral list was made, regardless of whether they owned real estate or not. The classification resulted in an almost equal number of merchants and proprietors among the electors⁸⁷⁵. Appendix II lists the names of those belonging to the mercantile elite during the 1850s. In addition to 49 traders extracted from the 1852 electoral list. I have included five that only appeared in the French Consular Reports.

Interestingly, only three surnames (Bergareche, Echevarria, and Recacoechea) in my list of top traders during the early 1850s can be traced back to the lists of the largest

⁸⁷³ Between 1850 and 1855. the French Consular Reports listed the main Bilbao mercantile houses. The list of members of the Commercial Tribunal is also a good source to identify top businessmen, since its officials had to be well-established merchants. This list was published in *Cámara de Comercio de Bilbao. Libro conmemorativo del centenario* (Bilbao: 1987), p 86.

⁸⁷⁴ A H P V. Serapio Urquijo, L 6223, no 365.

⁸⁷⁵ While the merchants were identified using the documents previously mentioned, the proprietors were distinguished through notarial records and a list of the wealthiest real estate owners of the region published in the B O.V in 1860. The list is described in section 4.1,2 in this chapter.

exporters of wool and iron compiled by Roman Basurto for the period 1750-1800⁸⁷⁶. In addition to those three cases, the Uhagons and Orbegozos might also perhaps be mentioned since, despite their absence from the late eighteenth century lists of top exporters, they did appear in a list of twenty wealthy local merchants compiled by the Napoleonic troops to tax the local population.⁸⁷⁷ Similarly, although the Epalzas were conspicuously absent from all of Basurto's lists, they seemed to belong to a long dynasty of traders who had occupied prestigious positions in Bilbao's Consulate. the old merchants' guild".

While those six merchant families may exemplify a continuity among the top ranks of the mercantile community since at least the early nineteenth century, the vast majority of the traders in my list seems to point toward a renewal of the top merchants' ranks during the period 1800-1850. The Olaguivels. Ibarra. Aguirres, Ayarragarays. Uriguens, and Abaituas replaced names such as Gomez de la Torre. Villabaso. Quintana. Busturia, Gardoqui, Arechaga. Ugarte. Azuela, and Uria Nafarrondo who had dominated the city's trade until the early 1800s and had disappeared completely from the mercantile world by the 1850s.

The changing composition of the ranks of the top local businessmen paralleled a switch from an almost exclusive concentration in the export of iron products and wool to a trade centered around colonial staples (sugar, and cocoa from the Caribbean region), cod-fish, flour, and grain. Traders had to adapt to these changes stemming from a radically different economic and political reality. Houses like Epalza and Son, Errazquin and Orbegozo, for instance, had been involved in the wool and iron trade during the first decade of the 1800s⁵. Yet by the middle of that century, they abandoned wool altogether and the iron trade became less important as they focused specially on colonial staples, wines, oil, grain and manufactured products from Northern Europe.⁹ In

⁸⁷⁶ See Basurto. lists on pp. 72. 79. 81, 143. 146, and 148 It has not been possible to verify that the Recacoechea mentioned by Basurto and the one who appeared in the Consul's list were directly related The same surname does not always imply kinship. The same applies to Echevarna, and Bergareche.

⁸⁷⁷ Basurto. p 242. During 1757 and 1759. Martin Tomas Epalza had been Prior of the Consulate, in 1766 Antonio de Epalza occupied the same position; and in 1785, it was Pablo Epalza who did so Again, it has not been established that these Epalzas were directly related to those mentioned by the Consul Yet, Epalza seems to be a less common name than Echevarna. for instance, and thus the probability of kinship increases For a complete list of the Consulate's authorities from 1701 to 1829, see Teofilo Guiard. Hlona del Consulado. vol. II. pp 545-556 and pp 889-890.

fact, by the 1850s, among the 54 major traders cited in Appendix I, Ibarra Mier & Co. seems to have been the only one still primarily involved in all aspects of the iron trade

It is tempting to explain the modifications at the top of Bilbao's mercantile world by arguing that new merchants adapted better than the established traders to the new economic and political situation. There is no proof, however, that the old dominant mercantile dynasties of the eighteenth century failed to adapt to the new trading environment. Nor is there evidence that the older mercantile dynasties fell prey to a so-called Buddenbrook effect, a rule that postulates the decline in the economic power of families after one or two generations at the top. The reasons for the gradual renewal of Bilbao's top businessmen will actually remain elusive until the subject is properly studied".

Still, a working hypothesis may be ventured to explain the change. The general European trade expansion of the eighteenth century came to an end during the 1790s as a result of the French Revolution and the wars spawned by this event. In addition to the adverse international climate, technological reasons caused a precipitous drop in the demand for Bilbao's main export staples, wool and iron products⁸⁷⁸. This double calamity might have resulted in the ruin of many merchants. While other European areas recovered after the Napoleonic Wars, the situation persisted in Vizcaya as the political turmoil of the 1820s and the war between 1833 and 1839 discouraged the growth of Bilbao's trade. Many of the merchants who weathered these storms might have divested their capital from trade, seeking more secure investments in land and urban real estate. Such a process would have mirrored a similar trend perceived among late eighteenth century French merchants in the town of La Rochelle. In Vizcaya, a few examples of this process have been documented- Historian M. Gonzalez Portilla has shown how the Perez de Nenin family gradually abandoned trade, acquiring several urban properties. A further illustration of the transfer of capital of some powerful merchants into real estate is provided by a list of the fifty largest Vizcayan landowners published in 1860.¹³ Such names as Gomez de la Torre, Villabaso, Mazarredo and other eighteenth century trading families appeared prominently in the list. Presumably, while

⁸⁷⁸ EpaIza and Errazquin invested in two non factories after the First Cartel War. but the commercialization of iron products did not seem to have been their main trading activity. "A similar process seems to have taken place in France during the early nineteenth among the elite businessmen. See A Oaumard. *Les bourgeois et la bourgeoisie en France* (Aubier-Montagne, 1987), p. 258

old powerful merchants wanted to protect their fortune from the perils of trade, ascending traders could not afford such a luxury because their capital resources were not large enough. Nevertheless, given the state of our knowledge of this issue, it is hard to say how much of this transfer of capital from commerce to real estate was due to a crisis and how much was due to an apparent practice of abandoning active trade after a certain level of wealth had been accumulated”.

Although the disappearance of many important late eighteenth century traders cannot be fully explained, several aspects of Vizcayan society insured the renewal of the merchant ranks. Unlike other Spanish regions where commerce was disdained as an activity unfit for the social elite. Basque customs and traditions actually encouraged trade and industry”. Commerce was perceived as a necessity to provide sustenance to the many sons who could inherit land due to the customary practice of not partitioning family lands among all heirs. Furthermore, the lack of a formal regional aristocracy guaranteed that those merchants who grew rich by trading did not have to overcome any legal barriers to reach the higher echelons of Bilbao's society, indeed, the accumulation of wealth through commerce had its social and political rewards. Merchants such as the Uhagons, for instance, became mayors of the city; and marriages between traders and landowning families were not uncommon.

Bilbao's commercial vitality also helped the renewal of the merchant ranks, attracting ambitious individuals from other areas within Vizcaya, from neighboring provinces, and even from abroad. Although the geographical origin of many of the merchants remains for the most part unknown, their names indicate that the vast majority had a Basque ethnic background. For example, Sebastian Ayarragaray and Pedro Errazquin came from the sister Basque province of Guipúzcoa. Arellano's place of birth was in Northern Navarre, an area heavily populated by Basques. Similarly, the Barroetas and Ibarra seem to have settled in the city during the early nineteenth century, since both families had their roots in the Vizcayan interior. Although the Uhagons came from France during the late 1750s, they did so from one of the Basque provinces beyond the Pyrenees." Yet, not all foreigners could claim a Basque origin; the MacMahons or In addition to their commercial activities, how did these traders encourage the economic development of the region? As the previous chapter pointed out, during the 1850s, they promoted a variety of businesses, such as the Bank of Bilbao and the Tudela Railroad line. While shares of these businesses were

widely distributed among the local population, the main Bilbao merchants practically monopolized the boards of directors. For instance, the Bank of Bilbao's first directors included J. P. Aguirre, V. Arana, Pablo Epalza, Pi A. Errazquin, B. Escuza, G. M. Ibarra, F. Uhagon, E. Uriguen, L. Violete, and M. Zababuru. With the exception of the last two cited, all the other directors appeared in my list of main local merchants. Similarly, P. Epalza served as the president of the Bilbao-Tudela line, and several other members of the mercantile elite joined him in the board of directors of the company, occupying two thirds of the seats”.

Some of the top merchants also developed manufacturing companies. For instance during the 1840s, Arellano, Epalza, Ogara and Olabarri pioneered the first Vizcayan modern iron factory. Santa Ana de Bolueta The Ibarra soon followed their example, founding a larger plant on the banks of the Nervion.

The strong presence of large merchants among the developers of manufacturing plants seems to be in sharp contrast to the experience of England during the first decades of the industrial revolution. According to Francois Crouzet, the "merchant-princes' of the main seaports could not be found among factory owners.” Since the early English factories required small foundational capitals, the first generation of industrialists did not have to come from wealthy backgrounds. In Bilbao, however, the iron industry needed large capital investments to prosper. The local merchants not only possessed the required funds but were also familiar with the industry through their long involvement in the iron trade. These considerations must have eased the transfer of capital from trade into manufacturing once Vizcaya fell under the umbrella of the Spanish protective tariffs after the First Carlist War.

Although different from the English case, the participation of Bilbao's merchants in the industrial development of the region had parallels in other European centers of heavy industry. For instance, in the Ruhr region, coal traders created some of the first iron factories during the early nineteenth century.” Yet, what is striking in Bilbao's case was the pervasive presence of merchants in all types of industries to the exclusion of other socio-economic groups. Unlike Germany or other European regions with a long manufacturing tradition, Vizcaya did not offer any known examples of craftsmen who rose to become major industrialists. While craftsmen may have provided a pool of skilled workers for the new blast furnaces, in general the technical experts that run the

plants came from other regions. In the case of Nuestra Señora del Carmen, it was a Catalan. Jose Vilallonga, who ran the factory.” Similarly, the other major factory of the region, Santa Ana de Bolueta, hired French technicians to run the operations during its beginnings. Thus during the 1850s, the peculiar feature of Bilbao’s economic world was the preeminent position of its mercantile elite. Trade still remained the local businessmen’s main occupation, but they also promoted factories and other enterprises that supported the commercial activities of the city. Although heirs to a long commercial tradition, the members of the 1850s mercantile elite could not boast an extensive history of leadership in the local business world. Political turmoil and economic changes were the background against which the Bilbao business elite was completely renewed during the first half of the nineteenth century. How well established did the new elite become during the 1850s? Did new traders continue to join its ranks during the next decade?

16.1.2. The Business Elite during the 1860 and early 1870s

The main sources available to determine the composition of Bilbao’s business elite during the 1860s are five lists of prominent Vizcayans that were published in 1860, 1861, 1863, 1865, and 1867 in the provincial Official Bulletin (B.O.V.).” Each list was divided into three economic categories: rural proprietors, manufacturers, and merchants. Theoretically, only the names of the fifty wealthiest individuals in each of the three groups were listed for the purpose of selecting representatives to a provincial economic council (Junta de Agricultura, Industria y Comercio). As in the case of the 1852 electoral list mentioned previously, the selection process of the wealthiest individuals in each category remains a mystery. Yet, in spite of the omissions of a few important merchants, the lists seem to be a good sample of the regional business elite”.

Due to the preponderance of Bilbao in the commercial life of the province, it is not surprising to find that around eighty per cent of the merchants listed resided in this port. An overwhelming number of the largest landowners also seem to have *lived* in Bilbao; in fact, one could almost say that all did, since the remaining ones were settled in Abando, an area separated from the city only by the Nervion River and incorporated into Bilbao’s municipal boundaries in 1869. The city also included the largest number

of manufacturers, whose share of the provincial total grew from 18 per cent in 1861 to 46 per cent in 1865”.

Of the 37 Bilbao merchants that appeared in the 1860 and 1861 lists, 29 can be directly connected to my list of main traders drawn for the previous decade. The overlap between these lists seems to indicate a certain stability in the ranks of the top traders. Yet, soon after 1861, many new names started replacing older merchants. Such changes were first reflected in the 1863 B.O.V. list. By 1867, of the 41 names listed for Bilbao, only 19 had originally appeared in the 1860-61 rosters, while 18 merchants, who had been listed in the early years, were eliminated from the roster.

Natural attrition and bankruptcies were the main reasons for the disappearance of most of those 18 merchants. Ten traders died during those years, without being immediately replaced in the rosters by other family members. At least four of the other eight merchants that disappeared from the list went bankrupt during the mid-1860s recession. One of the remaining four, Eugenio Aguirre, appeared in the 1865 list under the industrial category perhaps as a result of his exploitation of a Hour mill. The other three cases could not be documented.

Not every one of the 22 new merchants added between 1861 and 1867 represented the advent of a completely new trading dynasty. On the contrary, several important families cited a part of the mercantile elite during the 1850s resurfaced after what may have been a hiatus of inactivity or an omission of the sources. For instance, the MacMahon family did not appear in the 1860 list, but had two representatives in 1867, the brothers Pedro and Francisco. Including the previous example, I have documented a total of seven cases that represented the substitution of a son for a father, or a son in law for a father in law if these cases are added to the nineteen merchants already present in the first B.O.V. list from 1860, then slightly more than sixty per cent of the top traders survived the recession of the mid-1860s.

It is hard to generalize about the other fifteen new merchants added to the lists, since it has not been possible to obtain information about all of them. Yet, the few documented cases would seem to hint at the open character of the local business elite, since they show examples of merchants rising from the middle or low ranks of the local

commercial world. The Gurtubay family provides a good illustration⁸⁷⁹. Simon Gurtubay settled in Bilbao during the early decades of the nineteenth century, earning a modest living as a small-scale cod-fish trader. According to local mythology, he amassed a fortune in a serendipitous way. In 1833 he received by mistake an extremely large shipment of fish. Under normal circumstances, such a large quantity of cod-fish would have been impossible to sell profitably, but the outbreak of the First Carlist War made Gurtubay a millionaire. His oversupply became a precious commodity that fed Bilbao's inhabitants during the prolonged siege of the city. Although the story may have a kernel of truth, it is doubtful that the Gurtubays' ascent was so sudden. None of the sources used mentions any Gurtubay until Simon's son, Jose, appeared in the 1863 B O V. list. It is likely, however, that Simon's origins were indeed humble; a document shows that he was illiterate, something very unusual among the merchant community, and which probably indicates a modest social background. In 1869, Simon's commercial partnership with his two sons and son in law showed net assets totaling almost five million reales, a large capital which certainly put him among the top ranks of the mercantile community. Fortune opened the doors to social and political prominence, and by the late 1860s, Jose Gurtubay appeared among the members of Bilbao's municipal government. Not as swift an ascent as the local mythology indicated, but it was still a remarkable rise for the son of a modest illiterate merchant. Like the Gurtubays, most of the merchants added to the B.O.V. lists between 1863 and 1867 continued to trade in codfish, colonial staples, oil, wine, flour, grain and manufacturing products from Northern Europe. With the exception of the Ibarra, no other iron-ore trader appeared in the lists.

In addition to the merchants, the B.O.V. lists permit us to analyze the group of landowners and manufacturers. Throughout the five lists, the landowner group is the one that showed the greatest continuity among its members. The names cited included old prominent Vizcayan families, such as Salazar or Novia de Salcedo, some of which

⁸⁷⁹ In addition to the Gurtubays. I have established that the brothers Amann, Jose and Emiliano, and the brothers Rochelt, Adolfo and Jose, also came from merchant families. The two families were actually related through marriage, and they had immigrated from Germany during the early nineteenth century. The Gurtubay's story is retold in Fernando de la Quadra Salcedo, *Calles de Bilbao* (Colección el Cofre del Bilbaino, Bilbao, 1963). pp 63-64 Miguel Unamuno uses the story with different names to create the character of a Bilbao merchant in his novel *Paz en la guerra*. (Espasa-Calpe. Madrid. 1963. 10th ed), p 17. A notarial document explicitly mentioned that Simon did not know how to sign, and for that reason his son Jose signed in his place. AH P V, L 6230, no 369. AH P V. Serapio Urquijo. L, 6228. no 119. 29/3/1869.

dated back to the time of feudal chieftains during the Middle Ages: prominent eighteenth century traders such as Gñmpz de la Torre or Mazarredo; and recently retired merchants such as Jose P. Aguirre or Juan Echevarria y Lallana.

Although manufacturers were listed as a separate category in the B.O.V. lists, this classification did not seem to have been widely used in Vizcaya until practically the 1890s. Since prominent merchants owned the most important factories, manufacturing activities were perceived as comprised within the larger concept of commerce. Due to this reason, it was rare to find an important entrepreneur who called himself an industrialist or a manufacturer in the business contracts kept in the focal notarial archive. For instance, Gabriel Maria Ibarra despite his vast investments in mines, railroads, and factories, consistently used the term merchant to indicate his occupation.

Since the regulations required the presence of fifty of the 'wealthiest manufacturers' in the province, the B.O.V. lists included what must have been small workshops together with the large factories owned by some of the main merchants. The lists did not specify the type of industry owned by the persons cited. Yet, through notarial documents and published sources, it has been possible to match most of the names with their manufacturing activities. Flour mills and metal works predominated among the cases documented. Out of a total of eighteen manufacturers listed in 1863, five owned flour mills, and six possessed metal factories. Among the other five cases verified, two involved tanneries; the third, food processing (preserves); the fourth, a glass factory, and the fifth, a paper mill. Except for the flour mills, the iron and glass factories, the rest of the manufacturing establishments were small scale enterprises which did not reach a million reales in capital. For instance, the paper mill's net assets were about half that amount; and the food processing company's capital did not even total 0.25 million reales⁸⁸⁰. Accordingly the label of 'wealthiest manufacturers' should be taken with a grain of salt for many of those listed under this category.

From 1863 to 1867, the number of Bilbao's manufacturers listed increased from 18 to 28. Most of those cited in 1863 still appeared at the later date. The added manufacturers did not seem to alter much the local industrial panorama. In general, they owned small forges or other type of iron workshops. None of these served as

⁸⁸⁰ For the paper mill's assets in 1869 see AH P. B. Onzofto, t_ 6016, no. 126. For the food processing company. Basas, Asoectos p. 31

springboards for future large firms. On the contrary, their lackluster existence during the mid-1860s and their demise toward the early 1870s, when the Carlist War was the coup de grace for most of them, dampened the interest of many local investors in risking their capital in manufacturing enterprises.

The late 1860s and early 1870s represented a period of political turmoil and the tail end of a recession that had plagued the country since the mid-1860s. The effect of these events on Bilbao's business elite are hard to determine. In 1873, just prior to the Second Carlist War, the municipality of Bilbao levied a tax on its inhabitants to defray the costs of the impending war. Historian Manuel Basas has published a list of traders who were asked to pay the highest contributions to the war effort. Of a total of 33 wholesale merchants who paid more than 25,000 reales in taxes, only eighteen appeared in the 1867 B.O.V. roster under the manufacturer or trader categories⁸⁸¹.

Those numbers would seem to indicate that the ranks of the top businessmen had been profoundly shaken during the years prior to the war. Yet two considerations demand more caution before drawing such a conclusion. First, it is possible that many wealthy traders tried to hide their worth in order to be assessed a lesser tax rate. Second, the timing of the assessment could have also skewed its results. Many people fled the city as the outbreak of war became certain, and consequently the tax rolls may have been incomplete. Although those reasons cannot be fully ascertained, the absence of some of the richest merchants (i.e., Romualdo Arellano, Gabriel Ibarra or Juan Gurtubay to name just a few) leaves no doubt that the tax rolls were incomplete.

Despite its incomplete character, the tax list is worth mentioning because it does indicate the incorporation of a new group of merchants to the local business elite. The sizeable rate of more than 25,000 reales imposed on these traders in itself speaks of their economic prowess, since the taxes levied on the more modest merchants rarely exceeded 1,000 reales. In addition, for the first time in any available listing of top businessmen, two ore traders not related to the Ibarra family appeared among the new group of merchants. Paying the highest tax rate of 40,000 reales. Their presence signaled the first fruits of the nascent mining boom.

⁸⁸¹ Basas, *Sociedad y economía* p 153 Those who appeared in both lists were P. Uasterra, Luis Abaitua, Errazquin Bros, V. Artifiano, N. Olagurvel, P. Olabama, G. Itumaga, O. Epalza, E. Arriaga, Abartua Bros, J. Ibarra, T. Miguel, Olabarri, A. Gonzalez Careaga, R. Garcia, 6 Arana, E and J Unguen

Thus during the 1860s and early 1870s, the business elite continued to show signs of openness. As in the 1850s, traders maintained their dominance of the local economy. In general, the city's commerce was still centered around colonial goods, wine, cod-fish, Hour, and manufactured products from Northern Europe. Toward the late 1860s, ore exports increased noticeably, and consequently, some ore traders joined the ranks of the local economic elite. Yet, the full impact of the mining boom was not felt until after the Second Carlist War. During the last quarter of the nineteenth century, mining, manufacturing, and shipping replaced commerce as the engine of regional economic growth. The effect of these changes upon the local business elite is the subject of the next section.

16.2. Business Elite: 1875-1900

The rapid expansion of the economy during this period complicates the task of defining the local business elite. As local businessmen diversified their investments, their classification according to their occupation became increasingly difficult. In order to keep the analysis focused, I concentrated the discussion on four of the region's main industries: mining.

These were Tiburoo Chavatri and Cinlo Ustara metallurgy, shipping, and banking. When I classified these businessmen, I tried to establish the activity that caused their original economic rise, regardless of subsequent investments in different areas. In addition to determining the business leaders of those four industries, I analyzed the relation between those entrepreneurs and the business leaders of the interwar period, attempting to establish how much continuity and change the economic elite experienced. Finally, I tested the hypothesis that has caused a historiographical debate by postulating that mining entrepreneurs played a crucial role in the development of the other regional industries.

16.2.1. Mining

Who were the main mining entrepreneurs? As it was discussed in Chapter II, the ownership and exploitation of the mines was concentrated in the hands of a few families

and companies. Within the richest Triano-Somorrostro district, for instance, the mines owned by nine families accounted for almost eighty per cent of the total Vizcayan ore production. These families included the Ibarra-Zubiria (and their partners the Mier-Gorostizas). Chavarri, Ustara, Arana, Amezaga-Yandiola, Bellido. Allende. and Duranona-Gandarias.

Like the Ibarras, most of these mining families had been involved in the ore trade since the early 1800s. During the 1850s and 1860s, they solidified their control of the mines as ore- export restrictions were lifted, and new legislation changed the provisions regulating property rights, permitting the appropriation of large deposits. Thus even before the mining boom started, these nine families already owned the lion's share of the Vizcayan mineral wealth⁸⁸².

Except for the Ibarras and the Miers. the other seven families had to wait until the early 1870s to become part of the Vizcayan economic elite. Since according to the French Consular Reports, the ore trade constituted less than two per cent of the value of Bilbao's exports during the 1850s, it is not surprising to find that the majority of the businessmen involved in this commerce did not form part of the Vizcayan mercantile elite.

Prior to the 1870s, few of the ore traders actually resided in Bilbao where the most powerful merchants were concentrated. For instance. Chavarri, Arana. Bellido, and Ouranon² were originally from the port town of Portugalete, at the mouth of the Nervion River. Before the mining boom, these families were not completely specialized in ore trading; like other Vizcayan merchants, they also dealt in such items as colonial staples and grain. Yet, their participation in this trade never reached the scale of the largest Bilbao merchants during the 1850s and 1860s.

Although those eight mine-owning families were not part of the provincial economic elite during the 1860s. they were certainly not poor either. Jose Chavarri, for instance, left a sizable estate for his heirs when he died in the late 1850s. There were no rags to riches stories in the Vizcayan mining boom; no peasant or mine worker is known to have become rich overnight due to the discovery of an iron deposit.

⁸⁸² For instance, although the Uriguens had interests in mining, metallurgy and banking, their economic rise had come through commerce during the interwar period, consequently, they will appear under the category of merchant. See tables 2-7 and 2-8 in Chapter II.

With only a few exceptions, the leading merchants of the period prior to the Second Carlist War did not manage to obtain productive mining concessions in the Somorrostro-Triano district⁸⁸³ in the other districts, however, some of the old merchant houses fared better. In Galdames, for instance, the firm of Uriguen Vildosola registered the most productive mines in the early 1870s. Similarly, in Ollargan the old mercantile houses of Epalza, Arellano, and Olavani indirectly owned rich deposits through their participation in the iron factory Santa Ana de Bolueta. These mines had been registered during the 1850s to supply the needs of the factory. As the mining boom progressed, and especially during the late 1890s when the Triano- Somonostro mines showed signs of exhaustion, they were intensively exploited with the purpose of expounding much of the production. Yet, even in their best years reward the late 1890s, the Galdames and the Ollargan-Abando-Begona districts combined only produced about 20 per cent of the Vizcayan ore.

The Ollargan-Abando-Begona area also created business opportunities for another small group of entrepreneurs with varied backgrounds. The most important members of this group were Luis Levinson, Juan Aburto y Azaola, and Manuel Lezama Leguizamon. While the first two were relatively late-comers to the mining industry, Lezama Leguizamon had been involved in the business for a long time prior to the export boom. Although the Lezama Leguizamon family seems to have belong to a long lineage of Vizcayan landowners, the name did not appear among the wealthiest members of this class published in the B.O.V. during the 1860s.

Levinson, a Danish entrepreneur, registered his mines during the late 1860s, but they were not intensively exploited until the late 1890s, when they seem to have been leased to a local businessman, Luis Nunez. Aburto, on the other hand, entered the mining industry only in 1885. When he bought the mine Malaespera, which became very productive soon after. Aouno came from the middle ranks of Bilbao's commercial community, having been involved in the wine trade prior to his acquisition of the Malaespera deposit. Family connections may⁸⁸⁴ have helped his initial steps in the

⁸⁸³ For instance, Juan Duranona appears as trading general goods and ore in a list of Portugalete merchants, Jose Chavarri's inventory of assets also suggests that he was involved in the Cuban trade See Portugalete Municipal Archive, L 154. no 8. and AH P V. Jose Benito Zavalla. L 6631, 11/5/1861. "One exception involved the partnership of Vitona Maruri and Sunol which acquired part of the mine Parcocha in 1876 (See Ch. II, p 81). Marvin and Sunol appeared in the 1865 B O V list of wealthy Merchants.

⁸⁸⁴ This firm included four partners that could be linked directly to the members of the mercantile elite for the 1850s and 1860s. They were: Ezequiel and Juan Antonio Uriguen, Eduardo Coste y

mining industry He bought the lease to the Maiaespera mine from his brother in law, Jose Ma. Martinez Rivas, one of the most important ore extractors in the region.

In addition to the mine-owners who did not always exploit their own deposits, the mining boom established the dominance of a group of fourteen companies which extracted between 75 and 80 per cent of all the Vizcayan ore between 1880 and 1900. Among these fourteen, the Orconera, Franco-Beige, and Martinez Rivas accounted for about two thirds of the total. The first two were multinational companies which in partnership with the Ibarra's exploited the richest Somorrostro-Triano deposits. The third seems to have been the creation of a local entrepreneur. Jose Maria Martinez Rivas.

Unlike the Ibarra's, Martinez Rivas did not have a background in the ore trade or the mining industry prior to the early 1870s. The bulk of his ore production came from the mines Union and Amistosa that he acquired in the 1871 for a British company, the Somorrostro Iron Ore Co. Martinez Rivas' relationship with this company remains unclear. There is no doubt that he exploited those two mines, but it is still undetermined whether he did so as an agent, a leasee who had to pay royalties, an owner or a partner of the British Company".

What was Martinez Rivas's background? Although many facts about his early career are clouded, it seems probable that his uncle, Francisco de las Rivas, the first Marquis of Mudela helped him in his early business deals". Quite symbolically, the Marquis' patronage was recognized by altering the family name which had been originally Martinez de Lejarza. Jose Maria's father, Santiago Martinez de Lejarza, who had married the Marquis' sister.

Among the other eleven mining companies that controlled about a quarter of the ore extracted in Vizcaya, four belonged to some of the main mine-owning families: the Ibarra's, Chavarris, Ouranona-Gandarias and Arana. Foreign businessmen who had come to Bilbao either prior to the mining boom or directly attracted by the ore deposits led another four of those eleven companies⁸⁸⁵ the remaining three top producers were the

Vildosola, and Carlos Aguirre y Labroche. See n. 58 in Ch. II. I have found no information about Nufiez's social background or early business career. During the early 1900s, his mining business flourished, leading to investments in other sectors such as banking and railroads. See A.H.P.V, M. Castaniza, L 6054.

⁸⁸⁵ The Marquis' fortune was not very old, and his title was less so, having been granted in 1867. During the 1830s and 1840s, Rivas had been part of a clique of government contractors and financiers which

steel company La Vizcaya. Compañía Explotadora de la Demasla Ser, and Echevarrieta & Larrinaga.

Echevarrieta & Larrinaga represented one of the most successful examples of local entrepreneurs who took advantage of the mining boom without actually owning any deposits. Cosme Echevarrieta and Bemabfe Larrinaga, the only two partners in the company, came from the middle ranks of Bilbao's mercantile community. Family connections must have eased the transition from commerce to the extraction of ore. Larrinaga was married to a sister of Juan Aburto the owner of the Ollargan mines that the two partners first exploited. Similarly, It was Aburro who first sold them the lease to other mines in the Somorrostro area.

A special case within Bilbao's mining elite was that of Ramon de la Sota. whose total mineral production was not completely included in the Vizcayan statistics because he extracted the bulk of his ore from a group of mines in Santander. Like other large Vizcayan mine-owners. Sota's family was originally from Portugalete. His father. Alejandro, had been involved in the mining business at least since the early 1860s, forming part of the middle ranks of the Vizcayan business world during those years. Through leases and the direct exploitation of some of his own deposits in Triano, Alejandro Sota managed to extract around 50.000 tons of ore annually during the 1880s. Although large, this quantity was not enough to place Sota among the ranks of producers like the Chavarris who consistently surpassed 150,000 toris per year during that decade. Yet after 1886, Sota's production reached the level of the large Vizcayan producers if one takes into account the output of his mines in Santander. In that year. Ramon Sota seems to have taken the business over from his father, establishing the Setares Mining Co. together with his cousin Eduardo Aznar. Benigno Salazar. Jose del Cerro and Norberto See bold to exploit the extremely rich mine Ceferina In Santander

grew extremely wealthy. Some of these deals are discussed in Alfonso Otazu, *I os Rothschild v sus soos en Esoafta* (Madrid. 1987). According to Javier de Ybarra, who cites no source, when the Marquis died in the 1880s. he left 200 million reales to his heirs (about two million pound sterling). See *Politica nadonal en Vizcaya* (Instituto de Estudios Politicos. Madrid. 1948), p. 112. "The four companies were that of Jose Mactennan. Rochet & Co, Otto Kreizner, and Parcocha Iron Ore. See Ch. II. Table 2.15. For information on La Vizcaya and its exploitation o: ii.a Galdames mines, see Ch. III, p 39. Unfortunately, I have not been able to obtain much information of the Comision Explotadora de la Demasia Ser. From documents found in the private archive of the Ibane family, it is dear that they were partners of this company, but I have not been able to determine who the other owners were. M Montero. 'Modernización económica y desarrollo empresanal en Vizcaya 1890-1905.'" p 226.

(on the border with Vizcaya). During the early 1890s, this company was extracting around 150.000 tons of ore per year.

Thus the expansion of the mining industry permitted the incorporation of a new group of businessmen into Bilbao's economic elite. Thanks to their long involvement in the iron trade, nine mine-owning families of the Triano-Somorrostro district controlled a large share of the industry by leasing or exploiting directly their deposits. Another small group of foreign and local mining companies also managed to accumulate great profits through their skillful lease of rich deposits. The majority of the main Vizcayan mining entrepreneurs seemed to have come from the middle ranks of the merchant community. Historian Manuel Montero is right in stressing the fact that the rise of this group of mining entrepreneurs constituted an important development in the Vizcayan business world. Yet, considering the socio-economic background of many of those businessmen, and the direct participation of some members of the old mercantile elite in the mining industry, Montero's division of Bilbao's business world during the 1880s into mining entrepreneurs and traditional merchants seems artificial. If the old business elite did not have a greater participation in the industry, it was not so much due to their lack of interest or a traditional mentality averse to risks, but to the fact that most concessions had already been granted by the time the mining boom started. Nevertheless, some of the members of the old mercantile elite still managed to participate indirectly in the industry. For instance, several powerful merchants provided capital to improve the infrastructure of the deposits and financed many aspects of the export trade. Thus it would seem more appropriate to speak of a progressive fusion of the old and new entrepreneurs of the region. During the 1890s, when the local deposits were showing signs of depletion and Vizcayans promoted the development of mining companies in other Spanish regions, the ties between the two groups were further strengthened, since they both founded and managed these enterprises".

4.2.2. Metallurgy

The iron and steel factories were the backbone of the Vizcayan manufacturing sector. The mining entrepreneurs' involvement in the development of these factories has become a contested issue in Vizcayan historiography. This debate appears to be an

extension of the theory that postulates that it was the capital accumulated through the mining industry that permitted the modernization of the Vizcayan manufacturing sector. If this were the case, it would not merit further analysis, since in Chapter III, I showed that the capital accumulated by the mining industry was not sufficient to explain the total amount of investment in the Vizcayan economy during the period 1880-1900. Yet, the question may be analyzed in a different way: did the mining entrepreneurs play a role which was out of proportion to their actual investment in the metallurgical sector? Historians have been trying to answer this question through indirect methods, since the sources available do not always provide the exact amount of capital contributed by each investor.

For instance, historian Jesus Valdaliso has recently used as a source the Vizcayan Mercantile Register to try to measure the participation of mining entrepreneurs in the metallurgical industries. According to his computations, 25 per cent of all the investors in metallurgical companies also had interests in mining. From this percentage, he concluded that, although important, the participation of mining entrepreneurs was not decisive to the creation of a modern Vizcayan steel industry. Yet, since he did not give the percentage for other groups of investors, it is difficult to assess his conclusion.

Moreover, Valdaliso's article seems to be marred by some methodological problems that stemmed from the source used in his study. First, since the Mercantile Register did not record the capital contributed by each investor to a new company, Valdaliso only measured the number of times a businessman appeared in the different companies registered. Thus those investing one or one million pesetas had equal weight in his scale. Second, although he recognized that the classification of businessmen was problematic due to their multiple investments, he did not mention what criteria he used to brand someone a metallurgist or a mining entrepreneur when that person had interests in both sectors. Third, given the high number of metallurgical companies in his sample, he did not seem to take into consideration the vast difference existing between a large mill and a small workshop⁸⁸⁶.

⁸⁸⁶ J. Valdaliso. "Grupos empresariales e Historia Económica. 1988. no 1, pp 11-40; According to table 1 in his paper, he gathered the names of investors from 85 metallurgical companies between 1886 and 1900. The average capital per company turned out to be 400.000 pesetas. This was one-thirtieth of the founding capital of Altos Hornos de Bilbao, for instance; Although companies like Santa Ana de Bolueta founded during the interwar period continued to operate, they did not seem to expand their capital or

To avoid these problems, I used a different strategy. I analyzed only the largest metallurgical companies, looking at the composition of the board of directors of these firms.

I tried to trace the socio-economic backgrounds of the directors prior to their involvement in the new companies. The assumption behind this strategy is that membership in a board indicated the ownership of a large number of shares and also the active participation in the management of the company. Fourteen newly established companies formed part of my sample. Altos Homos de Bilbao, Aurrera, Alambres de Cadagua, Astilleros del Nervion, Basconia, Chavarri Petrement, Euskaria. Euskalduna. Iberia. San Francisco de Mudela, Santa Agueda, Talleres de Oeusto, Talleres de Zorroza and La Vizcaya. The search of board members required in a group of 62 businessmen⁸⁸⁷.

It shows that businessmen with mining interests were the most numerous among the board members of the metallurgical companies. Fifteen of the twenty classified as mining entrepreneurs belonged to four family groups: the Ibarra, Chavarris, Martinez Rivas and Gandarias.” The Ibarra were especially active in promoting this type of industry; members of this family appeared in seven of the fourteen companies analyzed. Similarly, the Chavarris were represented in four of the fourteen boards. Slightly less active, Gandarias participated in the foundation and on the board of La Vizcaya, Basconia and Talleres de Deusto. Martinez Rivas was involved in only one manufacturing company, Astilleros del Nervion, but this shipyard exemplified one of the most ambitious industrial undertakings in Bilbao. Collectively, members of those four families acted as directors in twelve of the fourteen companies studied, it is this high profile in the Vizcayan industrial landscape that had led some historians to believe that mining businessmen in general spearheaded the modernization of Vizcayan industries.

Yet, despite their high profile, those families did not act alone. The group of entrepreneurs labeled ‘outsiders’ also played a crucial role in the development of the Vizcayan metallurgical industry, three types of businessmen were included in this group: non-Vizcayan entrepreneurs who acted as investors but for the most part did not

renew their technology at least until the early twentieth century. For this reason, they were not included in the sample.

⁸⁸⁷ The complete list is included in the Appendix No. II.

reside in the province; Vizcayans whose fortunes were made outside the Basque region; and foreigners who settled in Bilbao

Among the non-Vizcayan entrepreneurs, a group of financiers contributed almost sixty per cent of the capital of Altos Hornos de Bilbao, this group of investors acted on behalf of some large financial institutions from Madrid such as the Bank of Castilla, Crédito General de Ferrocarriles, and Crédito Mobiliario (a branch of the French Credit Mobilier, headed by the Pereire brothers).

The group of investors of Basque origin who had made their fortune outside their native region included entrepreneurs such as the Marquis de Urquijo and the Marquis de Mudela (Francisco Rivas), and the Olano and Larrinaga families. The Marquis of Urquijo made a fortune as a financier in Madrid during the 1840s and 1850s. In the 1880s, he was not only among the founders of Altos Hornos de Bilbao, but also participated in the creation of at least three other metallurgical companies in the Bilbao area. The Marquis of Mudela followed a similar career. His financial deals in Madrid made him a rich man, and in the late 1870s, he bought an iron factory in Bilbao which became the third largest in the region. The Olanos and Larrinagas offered a slight variation from the previous two cases, having made their fortune in England. Their business base was the port of Liverpool, where they headed a large shipping company named after the two families. In 1882, Jose Antonio Olano, representing the Olano & Larrinaga Co., became the largest stockholder and first president of La Vizcaya steel factory.

Finally, there was also a small group of foreigners among the outsiders. Investors such as J.B. Davies, who had come to Bilbao to work in the mining industry, participated in the foundation of some metallurgical plants. Also, engineers such as the Frenchman Enrique Disdier, who had initially come to the region to direct the new steel factories during the early 1880s, became partners in several companies founded in the early 1890s.

Although smaller than the representation of mining entrepreneurs or that of the outsiders, the participation of businessmen with mercantile backgrounds in the directorates of the metallurgical companies was not negligible. Six of these eleven directors were descendants of the members of the mercantile elite of the 1850s and 60s

The rest seem to have been newly enriched merchants, since their names did not appear in any of the sources studied for the interwar period. Unlike some of the most active entrepreneurs in the other two previous groups, each of those mercantile families restricted their investments to just one metallurgical company. For instance, the Gurtubays and Uriguens only appeared to have invested in Altos Hornos de Bilbao. There was, however, one exception to this rule: the Echevarria y Rotaecche brothers. Their father Jose had started as a trader of nails and iron products, by the early 1870s. The partnership between father and sons had prospered and gone into manufacturing. Without abandoning their own family manufacturing business, they participated in the founding, and were in the board of directors of two large local companies. La Vizcaya and Iberia. By the 1890s, the family manufacturing business included two medium size plants in the Bilbao area, and had gone from producing nails to special steels, pioneering the use of an electrical annealing system in the region.

Among the rest of the directors whose backgrounds could be determined, there were only two who belonged to landowning families, the Marquis of Casa Torre and Enrique Gana. While Casa Torre was involved in just one company, Gana, an engineer by profession, participated in the foundation of five companies. With the exception of Jose Orueta, a lawyer and son of an architect, the other directors in this group were involved in the shipping business, and were all directors of the Euskalduna shipyard which was founded in 1901.

Thus the analysis of Table 4.1 shows that mining entrepreneurs, especially four families within this sector, did play a key role in the development of the Vizcayan metallurgical industries. The contribution of the mining industry, however, went beyond the participation of those families in the creation of local factories. Without the economic opportunities created by the mining boom, it is doubtful that the outside investors would have poured their capital into local industries. Consequently, it is not farfetched to consider that almost sixty per cent of the directors of the Vizcayan metallurgical companies were somehow connected to the local mining industry. At the same time, the presence of local merchants who had made fortunes trading colonial goods, cod-fish, or wines among the directors of these companies was a sign of the continued willingness of the local mercantile community to support new economic projects. Whatever the socio-economic background, the majority of the directors of these factories did not owe their economic rise to the development of the industry. For

the most part. they were already established businessmen who expanded their economic horizons by promoting these enterprises.

16.2.3. Shipping

Bilbao's merchant fleet grew at a rapid pace during the decade 1875-85. In the early 1870s. the local fleet of steamers totaled around 6,000 tons; in 1885, it reached 90,000 tons, representing a total investment of approximately 30 million pesetas. During this period, the first large shipping companies were organized as corporations. Four companies led the field in the renewal of the local fleet: Marítima Vizcaya, Bilbaína de Navegación. Vapores Serra and La Flecha.

I have obtained the names of the main investors in those four companies through the partnership contracts found in the local notarial archive. A total of 57 businessmen appeared in those contracts. Yet, to simplify the analysis, only the 34 largest investors were considered. Since they represented more than 90 per cent of the capital invested in those four companies the omissions will not adversely affect the analysis.

Among those 34 investors, three stood out for their large contribution to their respective companies. Jose Serra y Font, president and founder of the companies Vapores Serra and La Flecha, was a Catalan businessman who appears to have been involved in shipping prior to moving to Bilbao in the late 1870s. He owned approximately fifty per cent of Vapores Serra and La Flecha. Juan Bautista Longa, president of Bilbaína de Navegación, shared with Serra a similar background. A native of Mundaca. a small port on the Vizcayan coast, Longa's early business career developed in England where he was a partner until 1880 in the shipping company of Olano Larrinaga & Co. based in Liverpool⁸⁸⁸. On his return to Vizcaya, his ownership of 12.5 per cent of the shares in Bilbaína de Navegación made him the largest stockholder in the company. Finally, Fernando Carranza, president of Marítima Vizcaya, may also have had a background in shipping prior to the 1880s, although the

⁸⁸⁸ Appendix II shows the list of the 34 investors, and their socio-economic background. Madrid Notarial Archive (A.P.M.), Ubros de Act os Publicos del Consulado de Liverpool. L. 35159, p. 223; The same contract listed the occupation of his brother Pablo as a mariner. AHP.v., C. Ansuategui, 7/4/1885. no. 295/96; In addition to Serra, only three other outsiders were identified Francisco Martinez Rodas, N Rodriguez Lagunilla, and Carasa-Gandaras.

issue was clouded in the partnership contract where his occupation was listed as proprietor. With slightly more than forty per cent of the company shares. Carranza was by far the largest stockholder of Marítima Vizcaya.

Among the other 31 investors associated with either Carranza, Longa or Serra, twenty had a mercantile background: four belonged to mining families, two had been army officers; three fell under the generic term of proprietors; one was a lawyer; and one had been Involved In shipping prior to the formation of these companies. Practically all of these 31 investors were native Vizcayan businessmen.

Forty percent of the investors with mercantile backgrounds represented either a direct continuity or just a generational change with the economic elite of the 1850s and 1860s Such was the case of Eduardo Coste y Vildosola, Ezequiel Uriguen. Felipe Abaitua, Jose Maria Olabbarri, the Escuza brothers and the Rochelt brothers. The remaining sixty per cent of the investors with mercantile backgrounds represented commercial partnerships which had not been among the largest mercantile houses during the period between the two Carlist Wars:

Despite their small contribution to the creation of those four large shipping companies, some mining entrepreneurs formed their own fleets. For instance, in 1883. the Ibarra owned three ships (Ibarra No. 2-3-4), collectively measuring 4.300 tons. Jose Ma. Martinez Rivas also possessed a three-vessel fleet (Rivas. Marques de Mude'?, and Somorrostro). totaling 5.000 tons; and Manuel Taramona and Juan Ouraño each owned one steamer of more than 1,000 tons. None of these private fleets, however, grew beyond their initial size, and during the late 1890s, most were absorbed by newly formed shipping corporations.

During the 1880s, other local businessmen, unrelated to the mining industry, also ran large private fleets which rivaled the size of companies such as La Flecha or Bilbaína de Navegación. For instance. Manuel Maria Arrotegui owned a nine-vessel line, representing almost 22.000 tons. A native Vizcayan, Arrotegui's early business career or social background could not be determined, but his rapid ascent seems to have started around the 1870s. Toward the end of that decade, he appeared in Liverpool buying several steamers in highly leveraged deals usually financed by the same British

sellers. Oashper Edward and Walter Glyn Around the became prominent in the Bilbao shipping business.

The expansion of the Vizcayan merchant fleet continued during the 1890s, and toward the turn of the century, feverish investment in this sector increased the capacity of the local fleet to almost 300.000 tons, making it the largest in the country. Unfortunately, the lists of investors in ail the new companies that proliferated could not be found. Nevertheless, the names of those who headed the most important firms appeared in some economic publications. The companies founded by the businessmen discussed below together with those created during the 1880s and still operating in the late 1890s constituted at least 75 per cent of Bilbao's merchant fleet. At least three of the businessmen who led large shipping companies toward the late 1890s had participated in the foundation of the Bilbaína de Navegación or the Marítima Vizcaya in the previous decade. Eduardo Aznar, one of the managing directors of Bilbaína de Navegación, went on to create together with his cousin Ramon Sota the largest of Bilbao's mercantile fleets, under the name ol Sota & Aznar. In addition, Aznar managed other companies such as Ndviera Bat or the Vasco Cantábrica de Navegación without the direct participation of Sota. Prior to the Second Carlist War, Aznar had been a shipbroker, forming part of the middle ranks oí Bilbao's commercial world. As the mining boom progressed. Aznar invested with his cousin Sota and other partners, acquiring rich deposits in Santander during the late 1880s. The entrepreneurial spirit of these two cousins rivaled that of the Chavarris and Ibarra. During the 1900s. Sota & Aznar s business empire expanded all across the Peninsula, including interests in shipping, mining, shipbuilding, metallurgy, banking and insurance.

Juan Bautista Astigarraga. Aznar's co-manager in the Bilbaína de Navegación, created the Naviera Bachi toward the turn of the century. During the 1860s and 70s. Astigarraga had been Aznar's partner in the shipbrokearage business. Continuing his association with Aznar, he also participated in the Setares mining company in Santander. Martinez Rodas, also a founder of Bilbaína de Navegación, formed two other shipping companies in the late 1890s, Marítima Unión and Marítima Rodas. Not a native Vizcayan. Martinez Rodas was a military, man who came to the region during the Second Carlist War. He married into the Arana family of wealthy mine-onwers, but he did not appear to get directly involved in the extraction of iron ore in Vizcaya. By the turn of the century, however, he invested in mining ventures in different regions

throughout Spain, participated in the foundation of the large Aurora insurance company in Bilbao, and promoted banking ventures.

The expansion of the shipping industry also created opportunities for other former small merchants, shipbrokers, and sea-captains to join the ranks of the local economic elite. The Abasolo family provides an example of such a business career. In the 1860s, Modesto Abasolo had been an employee of a large Bilbao merchant, Benito Escuza." Later on he established himself as a shipbroker, and by the turn of the century his son Felix was managing one of the largest Vizcayan shipping companies, the Naviera Vascongada".

In general, the most active shipping businessmen toward the late 1890s had few ties to the mercantile elite of the period 1850-1875. With the notable exception of Sota, the main mining entrepreneurs kept a modest presence in this sector. This does not mean that the old mercantile elite and the principal mining entrepreneurs were completely excluded from this economic sector. Yet, their participation seems to have been mostly indirect, becoming passive investors in the companies managed by the likes of Aznar, Martinez Rodas or Abasolo Ounng the early 1900s. the distinction between shipping and mining businessmen became more blurred, as the shipping maganates invested in the mining industry in different regions around the Peninusla, and some of the large mining entrepreneurs created and managed large shipping companies.

16.2.4. Banking

For almost two decades after its foundation in 1857, the Bank of Bilbao was the sole financial institution present in the city. Immediately after the Second Carlist War, the Bank of Spain opened a branch office. The conservative lending practices of these two institutions permitted the survival of several private banking houses, headed usually by wealthy descendants of the leading merchants of the 1850-70 period. In 1891. the Bank of Comercio was formed, immediately becoming a strong competitor against the two existing financial institutions. During the late 1890s, a combination of high ore prices, hefty freight rates, and monetary transfers from other regions (especially Cuba), fueled an investment boom which led to the creation of several financial institutions. Many of these institutions did not survive the speculative frenzy of the period. Yet, two

banks founded in 1901 -the Bank of Vizcaya and Crédito de la Unión Minera- had a lasting impact in the region.

Although it would be important to study successful and failed institutions, the sources analyzed have yielded information only about the tinanra companies that thrived. Thus the discussion of the leading banking entrepreneurs is limited to the five largest and most prosperous institutions that existed in the city during the early 1900s: the Bank of Bilbao, Bank of Comercio, Bank of Spain, Bank of Vizcaya and Crédito de la Unión Minera. Since I was not able to obtain the list of stockholders for all these banks, the analysis is mostly focused on the directors of these institutions. Appendix II gives the names of the directors and the sources used to compile the list.

As the table shows, businessmen with a mercantile background and entrepreneurs from mining families had almost an equal number of representatives in the banks' boards. Together they accounted for slightly more than half of the total number of directors. The rest of the directors represented various business sectors. There were at least two landowners (Villabaso and Galindez San Pedro), an engineer (Alzóla) with multiple connections to the local business and political world, two doctors (Soltura Urrutia and Vicuña y Lazcano), one lawyer (Vallejo Arana), three important shipping entrepreneurs (Martinez Rodas, Carranza and Longa), and a Basque who had made a fortune in Mexico (Lopez de Letona). Unfortunately, I was not able to determine the background of about a third of the total number of directors. Yet, a quick glance at the last name of most of these unidentified directors shows that they were of Basque origin.

It is possible that some of these unidentified bankers were returned emigres who made fortunes abroad, and thus did not appear prominently in the local sources analyzed. Others had family ties with some of the major entrepreneurial clans. For instance, R. Chapa, a director of the Crédito de la Unión Minera was related to Sotera Mier, who as an early partner of the Ibarra's owned large mines in the Triano area. Regrettably, Chapa's own occupation could not be established.

The composite picture that emerges from table No. 4.2 obscures some differences in the configuration of the board of each bank. For instance, the Bank of Bilbao's board of directors was composed almost exclusively by descendants of the mercantile elite of the 1850s and 1860s, and a few traditional landowning families. The only exceptions to

this pattern occurred in 1891 when Cirilio Ma. Ustara, a mining entrepreneur, and Enrique Aresti, a merchant who made part of his fortune in Mexico during the 1860s and 70s, were appointed to the board. This strong control over the board was kept until 1901, when the Bank of Bilbao merged with the Bank of Comercio. During its years of independent existence, the Bank of Comercio seems to have had a more heterogeneous board of directors. Its first president, Domingo Toledo, appears to have come from the Castilian region and settled in Bilbao during the late 1860s or early 1870s. In 1871, he established a mercantile partnership together with his father and another local merchant. This company could not have been among Bilbao's largest, since the renewal of the partnership in 1880 established its capital at around 250,000 pesetas. Yet, during the next decade his capital must have grown rapidly, since he became a large stockholder in the Bank. Joining Toledo in the Bank's board were important mining entrepreneurs such as Ramon Sota and Benigno Chavarri; shipping businessmen such as Fernando Carranza and Leon Longa; an industrialist, Santos L Letona, who had started a textile mill in the Bilbao region during the 1890s, but whose fortune had been made originally in Mexico; and a prominent Vizcayan landowner, Luis Villabaso. Although about half of the board members' background could not be identified, an analysis of 42 of the Bank's largest shareholders also showed varied backgrounds among those investors. In addition to including the fourteen board members, this group of 42 largest shareholders consisted of members of the old mercantile elite such as M Ayarragaray, P. MacMahon, and A. Echevarria; important mining entrepreneurs **SUCH** as P. Gandarias and G. Yandiola; merchants with private banking houses and mining interests such as C. Jacquet; and investors from outside the region such as the Bank of Castilla and Urquijo⁸⁸⁹.

If the Bank of Bilbao remained a bastion of the old commercial elite, the Crédito de la Unión Minera was a bank founded in 1901 by the mining industry for the mining industry. Among the 15 board members presiding over the institution shortly after its foundation, at least ten had interests in mining. These directors included members of important mine-owning families such as the Chavarris, Gandarias, Allende, and Ibarra, who shared the direction of the institution with ore extractors such as Otto Kreizner and Luis Núñez.

⁸⁸⁹ The complete list of board members of the Bank of Bilbao since its foundation until 1956 was published in Libro de actos conmemorativos del centenario del Banco de Bilbao (Bilbao 1956). AH P V., M Castanza, L 6093. no 163. pp 613-16.

Also founded in 1901, the Bank of Vizcaya was conceived as an investment bank. As such, it attracted investors with various backgrounds. The mining industry was represented by three branches of the Ibarra clan, by P. Allende, and by A. Ustara. Descendants of the old mercantile elite such as J. Basterra, P. MacMahon, B. Uriguén also sat on the board. Joining those two groups were some entrepreneurs such as E. Borda, T. Urquijo, and P. Maiz that must have prospered with the general economic expansion of the region.

Finally, the local branch of the Bank of Spain was administered by a director named in Madrid, but local investors also participated in the direction of the institution through a board based in Bilbao. The composition of the board changed every few years to permit the participation of the largest stockholders. According to Manuel Montero, the shares of the Bank of Spain together with government bonds were considered safe investments, attracting mostly the capital of members of the old mercantile elite and of rentiers who for the most part did not participate in the promotion of other business ventures. Indeed, Montero is right in stressing the connection of those stockholders with the old Vizcayan economic elite of the period prior to the Second Carlist War. Yet, not all of them displayed such cautious investment practices as Montero believes. During the 1880s and early 1890s, many of the stockholders cited by Montero to illustrate his point had embarked on different economic enterprises beyond commerce and the acquisition of government bonds. For instance, J.B. Longa was the promoter of *Bilbaína de Navegación*, one of the largest local shipping companies; Aureliano Schmidt also invested heavily in the creation of the Bank of Comercio. Similarly, the MacMahons were among the large investors of the Bank of Comercio and sat on the board of the Bank of Bilbao. The Uriguéns had investments in metallurgy, mining, and banking; while the Gurtubays participated in the foundation of *Altos Hornos de Bilbao* and pioneered the oil industry in the country, creating one of the first refineries in the harbor.

The direct participation of the old business elite in banking then seems to have been proportionally bigger than in the other industries studied. They maintained control of the old Bank of Bilbao which they had promoted in the late 1850s, and participated in the foundation of at least three of the other four institutions. It was a logical step for those who had accumulated wealth through the trade of staples to recirculate their capital through financial institutions during a period when that type of trade lost its

paramount importance for the economic well-being of the region. During the 1890s and 1900s, they were joined in the bank boards by the mining entrepreneurs who experienced a rapid accumulation of capital during the last quarter of the nineteenth century. In particular, among the group of important mining entrepreneurs who also played a key role in the development of the local metallurgical sector (the Ibarra, Chavarris and Gandarias) accounted for seven of the eighteen board memberships from the mining industry." As the economy kept expanding, newly enriched businessmen became bank directors too. In the end, a seat in a bank's board became the ultimate recognition in the business careers of the members of the local economic elite.

After the Second Carlist War, the merchants' tight control of the local economy came to an end. The mining boom and the concurrent general economic expansion of the region permitted the incorporation of a new group of entrepreneurs into Bilbao's business elite. The four industries studied showed that the members of the old elite did not disappear from the business world, but their relative importance diminished as other entrepreneurs began to rise.

In many cases those rising entrepreneurs shared with the old elite a common trading background, yet their rapid economic ascent was not so much connected to commercial activities as to the accelerated growth of the mining and shipping industries. The revisionist objections to the idea that the mining entrepreneurs played a key role in the industrialization of Vizcaya are only partially justified. If one focuses only on the number of directors with mining background in the different industries, then the conclusion that this group played a key role should be tempered since they never reached an overwhelming percentage of the total. Nevertheless, it cannot be denied that in metallurgy four families of mining entrepreneurs stood out as the most dynamic group of investors in the industry by promoting twelve of the fourteen firms analyzed. Three of these four families also had a very active participation in the development of the Vizcayan banking industry. In shipping, the direct involvement of mining entrepreneurs, with the notable exception of Ramon Sota, seems to have been less dynamic until at least the early years of the twentieth century. Yet, this analysis tends to obscure a crucial fact in the evolution of the local business elite. There were no ideal types of mining entrepreneurs, merchants and shipping businessmen

16.3. Business and politics

Historians have always wrestled with the connection between economic and political power. No scholar denies the existence of this connection. The consensus, however, usually breaks down as soon as someone tries to characterize the relationship in some specific way. Only a diehard economic determinist would argue today that the economy is the exclusive mover of the political process. Yet, those who recognize that the relationship is more complex often quarrel over the degree of influence that the economy exerts on politics and vice versa. In Bilbao's case, the connection has never been properly studied, since, in general, historians have focused their interests on other issues. This chapter attempts to probe that controversial link, try analyzing the direct participation of the Bilbao business elite in Vizcayan and national elective institutions, and by studying the economic measures adopted by those political bodies. The goal is to establish how the entrepreneurs interacted with the central and regional governments, and determine whether this interaction helped or hindered their economic activities.

16.3.1. The Vizcayan Political Elite (1808-1873)

Some historians assume that the foral regime was a hindrance to economic development because it was designed to perpetuate the privileges of a landed elite that dominated the Vizcayan political institutions. The argument echoes the Marxian idea that new forms of production give rise to new political bodies. Thus in the Vizcayan case, the landed elite's domination of the provincial institutions supposedly thwarted the political and economic aspirations of the local businessmen. After a brief background discussion of the status of the fueros after the first Carlist War, this section tests this assumption by analyzing the social composition and economic policies of the provincial government.

As was mentioned in Chapter I, the First Carlist War ended with the promise to respect the Basque fueros. The promise was formally fulfilled when the Cortes approved a resolution to uphold them in October 1839. As was phrased to try to satisfy both the centralizing tendencies of the Spanish government and the expectations of the majority of the Basque people, the resolution itself became a source of disputes. Its first article called for the restoration of the fueros without prejudicing the

constitutional unity of the monarchy. The second article required the government to consult with the Basque authorities and then present a project to the Cortes to adapt the fueros to the Spanish constitutional regime. While those negotiations and the drafting of the project were still in progress, the government was given the power to resolve provisionally any difficulties or doubts that might arise.

Immediately after the resolution was approved, the Basque officials and the central government in Madrid differed over the concept of constitutional unity. For the national authorities, it meant a homogeneous set of laws to be applied equally to all Spanish provinces. According to this interpretation, a good portion of the fueros and the singular system of government they had created would have to be scrapped. For the Basques, constitutional unity meant accepting certain common institutions such as the Crown, the Cortes, and a central judicial system, but the acceptance of these institutions did not require a radical modification.

During the early 1840s, the fueros became a contested issue not only between the Basque provinces and the central government, but also between the main political forces in Spain: the Moderate and Progressive parties, the two groups into which the Spanish liberal movement had divided. Ironically, the Progressives, whose advocacy of elected municipal officials would seem to make them more sympathetic to decentralizing ideas, launched the most devastating attacks against the fueros. The Moderates, although certainly not friends of regional rights, adopted a more cautious attitude, willing to let the situation simmer because they feared a renewal of social uprisings such as those that led to the Carlist War. While they were in power, such a cautious policy exposed them to Progressives' attacks accusing them of not fulfilling the parliamentary resolution of 1839. Both parties also had to deal with internal rifts which diverted their attention from this issue. To a large degree, the survival of the foral question during the interwar period owes much to the chronic political turmoil affecting the different governments in Madrid.

While the fueros were a nettlesome side issue for the central government as long as the province did not provoke further uprisings, in Vizcaya the matter monopolized the attention of all the political forces. Although this set of laws and customs provided a sense of identity for the Basques and therefore enjoyed a wide array of support among all social groups, a recurrent tug-of-war existed between those Vizcayans willing to

adapt the local laws to the new constitutional situation of the country and those for whom such reformist ideas were anathema. Accordingly, the local branches of the two liberal parties supported the *fueros*. but while the Moderates firmly resisted modifications, the Progressives advocated changes without a complete abolition. In their defense of the *fueros* the Vizcayan Moderates counted with the support of the Carlists, who despite their defeat in the national arena, still constituted a powerful political force in the province. In fact, the constant fear of further Carlists' uprising against the Madrid government was one of the best bargaining tools brandished by the Basques in trying to convince the central authorities to respect the *fueros*.

The attitude of the Vizcayan Moderates and Carlists toward the *fueros* prevailed, since the negotiating strategy of the provincial authorities with the central government demonstrated a clear resistance to allow changes in the local laws. This strategy exasperated the Progressive government of General Espartero, which took a draconian step by abolishing the *fueros* altogether in 1841. Two years later, after Espartero was overthrown from power, the Moderates formed a government that restored the Basque laws, although with important modifications. The customs became permanently established at the borders and the sea-coast, ending the traditional duty exemptions enjoyed by the Basque provinces; the *pase foral*. the right to refuse to accept central legislation deemed contrary to the local laws was not restored; the administration of justice was reorganized so that it would follow the same principles applied in the rest of the country; and the provincial government lost jurisdiction over the mining sector. Still, the Moderates permitted the restoration of the provincial ruling institutions, the Junta General of Guernica and the Diputacion. Fiscal and military issues remained unresolved, and were the subject of long inconclusive negotiations.

Historians seem to disagree over the character of the Vizcayan regime in piece during the years 1844-1876. Ralael Mieza and Maria Larrea, for instance, believe that the loss of the *pase foral* and the incorporation of the region within the Spanish customs network diluted the power of the local administration. In contrast, Jose M. Ortiz and J.M. Portillo argue that, in spite of those losses, the local institutions were actually very effective in containing the power of the central government, and even increased their authority within the province.

Paradoxically, there seems to be enough evidence to support both positions. On the one hand, in their fight against administrative reforms enacted in Madrid, the Vizcayan provincial government successfully claimed for itself an overseeing function over municipal budgets that it had never enjoyed under the traditional foral regime. Similarly, in taxation matters, the Vizcayans effectively resisted attempts by the central government to levy an annual contribution in the form of a negotiated lump sum which was supposed to compensate for the absence of national taxes in the Basque region.

On the other hand, the Vizcayan government unsuccessfully protested the enactment of a national education law in 1857 that suppressed its right to supervise the instruction of children and to appoint teachers within the province. It also failed to block the disentanglement and subsequent sale of municipal lands in the province as prescribed by national laws. Furthermore, the local authorities were unable to stop the central government from imposing an excise tax on certain imported articles such as sugar, cinnamon, and codfish. Although the national administration returned the money collected from this tax (minus ten per cent) to the local officials, the tax had not existed in Vizcaya. For that reason, the provincial government must have felt that it set a bad precedent, and the local merchants disparaged the thought of having to pay higher taxes.

Despite these inroads of the central government on the foral regime, the Vizcayan government still enjoyed a degree of administrative autonomy and fiscal exemptions that no other Spanish province outside the Basque region could match. The main Vizcayan officials were the General Deputies who were elected by a provincial assembly, the Juntas Generales, which met in Guernica every two years. A random selection determined a group of electors among the Junta's delegates, who according to traditional custom were divided into two groups, the Gamboinos and Onacinos. Each of these two groups in turn had to propose a set of six names from which the two General Deputies and two teams of alternates were also randomly selected.

The elected deputies served for two years. To avoid the perpetuation in power of the same individuals, a rule prohibited the re-election of those in office for the immediately succeeding term. The eligible candidates did not need to be delegates to the Juntas, but eligibility was restricted to those Vizcayans able to draw a high income from real estate properties which could only be met by a small minority of the population.

Unfortunately, the official records of the Juntas do not reflect how the electors chose the names of the candidates; nor are there any documents showing political campaigns or attempts to try to influence the decisions of the electors. Thus it is difficult to determine the political affiliation of the deputies. Nevertheless, historians such as M. Vazquez Prada have claimed that during the interwar period, the Diputacion was in the hands of the local Moderates. For J. Aguirreazkuenaga. Moderates and Carlists actually alternated In power between 1839 and 1876. M. Larrea and R. Mieza, on the other hand, do not perceive a clear political affiliation among those who served as Diputados. Still, they mention that from the less on liberals seem to have dominated. Given the policies carried on by the Diputados in their negotiations with the central government, it is clear that they were all against making any concessions on the forai issue. It would thus appear that the local Progressives never gained the provincial office, except for a brief period from 1641 to 1843, when they were imposed from Madrid. Whereas it seems possible to infer the absence of the Progressives in the provincial government from the policies pursued by the Diputacion, the exact allocation of power between Moderates and Carlist remains hard to establish.

Although it is difficult to determine the precise political inclinations of the deputies, their names appeared neatly summarized every two years in the books that compiled the resolutions of the Juntas at Guernica. During the period 1850-1870 a total of 41 individuals were nominated to serve as general deputies or as their alternates. Fourteen of those 41 individuals were chosen on more than one occasion. Yet, only one of those fourteen, J.J. Jauregui, actually held the office of deputy twice. The rest were selected as alternates more than once without⁸⁹⁰ ever becoming Deputies or held office on only one occasion and became alternates in succeeding terms.

An analysis of the occupation of the 41 deputies reveals that 23 officials were real estate owners; five others were involved in manufacturing; and only three in the group were actively engaged or recently retired from commercial activities.

Sixteen of the 23 deputies identified as proprietors were among the largest real estate holders of the province. The proportion of large proprietors may have been even

⁸⁹⁰ M Larrea and R. Mieza. "La Diputacion general del senorio de Vizcaya (1841-1866): un esquema de estudio," p. 16; In this analysis. I followed a method similar to the one used by Larrea and Mieza in their study on the Diputacion. I elaborated upon their analysis since my research allows for stronger conclusions, especially regarding the economic background of the Deputies.

greater. Eight of the ten unclassified officials were included among the 450 wealthiest Vizcayans with the right to vote in national elections; and given the income requirements needed to become a deputy, it is probable that they too were among the largest real estate owners in the province. Furthermore, three of the four identified as manufacturers were primarily large landowners whose industrial activities were only a small extension of their estates. For instance, J J Jauregui owned a small iron factory which probably served as an outlet for the wood collected from his forests.

It should not be surprising that a regime that privileged real estate ownership over other forms of wealth was ruled by proprietors. For the same reason, the small number of merchants among the deputies seems understandable. Yet, the property requirement could not have been an insurmountable barrier against the many rich merchants who constituted the business elite of the province. In fact, many of Bilbao's wealthiest merchants enjoyed high rents from urban and rural properties. Nor does it appear to have been a problem of geographic concentration in the Bilbao area, which suffered from under-representation in the Juntas of Guernica. After all, almost a quarter of those elected as Diputados during this period resided in or around Bilbao, a proportion that considerably surpassed the city's meager representation in the Juntas.

The precise reason for the small proportion of businessmen among the Deputies remains elusive. It would be tempting to say that proprietors enjoyed more leisure time than the merchants whose businesses might have required a constant attention in order to prosper. Yet, this type of reasoning could not explain the merchants' participation in Bilbao's municipal government. Seven of the twelve mayors who held office between 1850 and 1868 were active merchants; the other five could be classified as proprietors". They ruled the city in conjunction with a group of elected aldermen called regiriales.

The franchise to select the municipal authorities was highly restricted. In 1653 for instance, out of a total population of about 15,000 inhabitants, only two per cent of Bilbao's dwellers had the right to vote, and only half of those were actually eligible to serve as city officials.

Essentially, the municipal government also seems to have been a prerogative of the affluent. The twelve mayors during this period were among the wealthiest proprietors or merchants in the province. Unfortunately, since the municipal archive of

Bilbao is closed due to a flood that damaged its collection of documents, it is extremely difficult not only to determine the economic background of the aldermen but even to know their names.” Some notarial documents permit to circumvent partially this difficulty. Although a large number of protocols were examined, only three provided the names of the members of the city government for the years 1850; 1861; and 1868”. In 1850, out of a total number of twenty municipal officials, the notarial document only lists fifteen, among whom there were six merchants, five proprietors and four unclassified aldermen. In 1861, from a total of eighteen names present in the document, there were eleven merchants, four proprietors, and three unclassified officials. In 1868, only twelve of the municipal leaders appeared in the notarial record. Four of them could not be categorized. The rest were identified as five merchants, and three proprietors.

If those three years could be taken as representative, then just as in the case of the mayors, most of the aldermen were among the wealthiest merchants or proprietors in Vizcaya. On the other hand, a lesser participation of the merchants can again be perceived at the polls when compared to that of other local notables who dominated that district's seat for thirteen out of the eighteen years. In general, the Vizcayan national representatives shared a similar socio-economic background with their provincial counterparts. In several instances the same person served at both levels, although not at the same time”.

In Vizcaya, the national elections took place under one of the most restrictive franchises in Spain. Since the Spanish electoral laws granted voting rights to those who paid direct taxes to the state, its application in the Basque region posed a problem because those taxes were not levied in the province. Aware of this anomaly, the legislators included a special provision in the law for this province that established an even tougher guideline than for the rest of the country: only the 150 wealthiest individuals in each of the three districts in which Vizcaya was divided for electoral purpose⁸⁹¹ had the right to vote. This meant that only 0.2 per cent of the population

⁸⁹¹ Epalza was elected in 1856, serving for about one year. P.P. Uhagon, was elected in Nov. 1858, and served until 1863; for instance. J.M. Arrieta Mascarua, J. Basabe. R. Guardamino. T. Loizaga. F. Victoria de Lecea. and A.J. Vildosola served as foral and national deputies; the above explanation is based on the 1846 electoral law which was in effect during most of the 1850s. except for the biennium 1854-1856. when a different, slightly more liberal electoral law was enacted. In 1857, the restriction imposing 150 electors per district was reestablished and remained in effect until 1865; according to M. Anola. the franchise established by the 1846 electoral law. which remained in effect until 1865. permitted

could vote in these elections, a proportion that was one-fifth the size of the already extremely low average for Spain as a whole.

It is unclear how the Vizcayan authorities evaluated the wealth of the potential electors. Yet, whatever method was used to establish the 150 wealthiest individuals in every district, Bilbao's merchants figured prominently in their electoral circumscription. Using diverse sources, it was possible to determine the economic activities of 106 of the city electors that appeared in an 1852 list.⁸⁹² Among those identified, the number of active merchants was slightly greater than that of proprietors.

Despite the merchants' relative importance among the electors, they did not usually challenge the proprietors as candidates for the Cortes. In fact, with the possible exception of Bilbao's municipality where merchants may have outnumbered proprietors, it appears that the political elite did not recruit its members among the main businessmen. Some scholars believe that the lack of participation of businessmen in the elective institutions showed an inherent bias of the oral regime, designed to uphold the interest of a rural society. According to this view, the business elite saw its activities hindered by the provincial power structure, and therefore welcomed the abolition of the foral institutions in 1876.

How accurate is that interpretation? Did the predominance of proprietors in government necessarily mean that the businessmen felt that their interests were not heeded by the provincial authorities? Did the process of industrialization require the abolition of the *fueros* as some historians suggest?

The fact that proprietors ran the provincial institutions should not exclude the possibility that they could have benefited other social groups, including the businessmen. In fact, England during the eighteenth and most of the nineteenth century offers an example of such an accommodation which permitted a landed elite in charge of the state's institutions to promote the interests of commercial and industrial groups⁸⁹³.

Furthermore, many of Vizcaya's property owning families had either a background in trade or some social ties that connected them to the wealthiest merchants.

the participation of one per cent of the Spanish population. See *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. (Aliartza Editorial. Madrid, 1983), p. 213.

⁸⁹² A copy of the list in A.C.J.G., Elecciones, Reg. 42. L 1. no. 2. Similar lists were published throughout the 1850s in the B.O.V. For instance, the issues of 6/30/1857; 10/19/1858. and 4/1/1862.

For instance. Jose S. Orue. a toral deputy during two terms between 1854 and 1858, was related through the marriage of one of his sons to the family of a wealthy Bilbao merchant. P.F. Olabarria The Urquizu brothers, who were both toral deputies on many occasions between 1850 and 1868, seem to have been two generations away from direct mercantile ties. Their mother was the daughter of a wealthy Bilbao merchant, Jose A. Arriaga, who had been a leader in the city's merchant guild in 1811. In addition, two of their uncles. Juan Echevarria y La Liana and Tiburcio M. Recacochea were among the largest merchants in Bilbao during the 1850s. Similarly, the Ibarra, the largest ore traders of the region, developed kinship ties with the Zabalburus. the Jaureguis and the Quadra Salcedos, families who served at the highest levels of the provincial administration.

The dichotomy proprietor/merchant sometimes fails to capture the historical evolution of families during even one generation. In some instances, the two categories might have only represented different stages in the life of an individual. During much of the nineteenth Century⁸⁹³. It was not uncommon to (inti Individuals starting their careers as merchants and ending as proprietors. Among those who served as deputies, J. Echevarria y La Uana illustrates the point.⁸⁹⁴ The case of Pedro Novia Salcedo offers perhaps another example with the possiblity of an interesting variation. A deputy and wealthy landowner in the 1850s, Novia had been a leader of Bilbao's merchant guild in 1825. It is difficult to ascertain from his position at the guild whether he was a merchant or not during the early decades of the nineteenth century. In some instances, the highest positions of the guild were conferred upon distinguished gentlemen from Bilbao not directly involved in trade.⁸⁹⁵ Yet, even if he had not been a merchant in 1825. Novia's willingness (and that of other proprietors like him) to become part of the clearest

⁸⁹³ L. Stone and J. C. Fa wrier Stone, *An Open Elite? England 1540-1880*. (Oxford. 1984), p. 420. According to A. Mayer, in 1868. British landowners still occupied two-thirds of the seats in the Lower House of Parliament. See *The Persistence of the Old Regime*. (New York, 1981). p. 164. It has never been argued that such a concentration of political power hindered the English industrialization process. A.H.P.V.. S. Urquijo. L 6215. 10/17/1860. ff. 531-44; A.H.P.V.. S. Urquijo. L 6215. 10/17/1860. ff. 531-44; A.H.P.V., S. Urquijo. L. 5843,12/5/1852. For Arriaga's participation in the Consulado see Guiard, *Historia del Consulado de Bilbao*, t. II, p. 889; A sister of Juan M. and Gabriel M. Ibarra, Concepcion, was married to F. Zabalburu, brother of Jose and Mariano who occupied political positions in Vizcaya. A daughter from the Zabalburu-Ibarra family.

⁸⁹⁴ For Echevarria as merchant and proprietor see Chapter IV.

⁸⁹⁵ Guiard, *op. cit.*, pp. 572-73. Curiously, to illustrate his point, Guiard mentions that in 1730 after a protest over the election of an official not involved in trade, the process was justified by citing several precedents among which was that of Bartolomé Jose Novia de Salcedo, an ancestor perhaps of Pedro.

A.H.P.V., M. Castaniza, L 3365, 2/22/1853. Uribarren & Son was a Basque banking house located In Paris.

institutional symbol of the merchants' life in Bilbao tends to support the conclusion that the two social groups maintained close connections with each other.

The social connections were extended into the realm of business. It is not uncommon to find in the proprietors inventories of their estates loans to local merchants or transfer payments from abroad handled by the large banking-trading families based in Bilbao. A few examples will help to illustrate the point. In 1853, the division of the estate of Jose M. Escauriza, a proprietor from the Baracaldo area near Bilbao, shows that part of his liquid assets were held in deposit with Epalza & Son, Ibarra Mier & Co., and Uribarren & Son. The inventory of Fernando Landecho, another large proprietor who had been an heir of several entailed estates which had been part of the family since 1585, also shows a loan to Epalza & Son for a considerable sum of money. The case of the trader Francisco Gaminde demonstrates how family ties between merchants and proprietors might lead to business connections. In 1850, his wife's sister, the widow of an important landowner, gave him a sizable capital to invest in secure enterprises."

Capital did not always flow from proprietors to merchants. Sometimes proprietors obtained loans from traders using their real estate holdings as collateral. In 1870, for instance, the daughters of B. Zubia, a wealthy landowner, refinanced a mortgage with the merchant house of Urtubay & Sons on a property inherited from their father. Similarly, the dowries given to merchants' daughters for their weddings with proprietors were another form of capital flow between the groups. In addition, enterprising sons of proprietors used their connections with the merchants to start business careers. For instance, Fernando Zabalburu obtained loans from his uncles Juan M. and Gabriel M. Ibarra which enabled him to build up a sizeable business capital of his own by the time of his marriage in 1865.

Given the many interests shared by the Vizcayan business and political elites, is it still possible to think that the foral regime actually hindered the region's industrialization due to the political predominance of one group over the other? The answer is not simple. Usually, those scholars who believe that the fueros delayed the development of the Vizcayan economy point to the mining industry as their main example. Indeed, the Vizcayan laws had prohibited the export of ore to foreign countries ever since 1526, when the so-called Fuero Nuevo was compiled. The Vizcayan laws also granted the local iron-works special privileges for the purchase of

mineral which were designed to give them an edge over competitors from other Spanish provinces. Due to its bulk and relatively low price per unit of weight, the ore could not have been exported in quantities large enough to affect this sector of the economy in a meaningful way before the nineteenth century. As long as the traditional iron-works remained competitive, the mining industry probably did not suffer any major hardships from the export ban. During its three-century existence, the ban did not seem to have elicited any strong protest or petition from merchants or mining entrepreneurs who might have felt harmed by this forai provisión.

In the early 1840s, the central government gained jurisdiction over the Vizcayan mines. The prohibition to export ore, however, remained in effect until 1849. During the 1850s, France became an importer of Vizcayan ore, but the volume and value of this trade was quite small. In contrast to what happened with other forai violations imposed by the central authorities, this one did not originate any protest from the Vizcayan government. In fact, had the mines continued to be under provincial jurisdiction, it would not be farfetched to think that the ban would have been lifted by the local authorities when the international demand exploded as a result of the invention of the Bessemer converter in the late 1850s. After all, the Vizcayan government had been trying to promote a more efficient exploitation of the mines by tightening property rights and lifting customary restrictions that limited the number of months during which extraction of ore was permitted, and by improving the infrastructure of the Triano mining district. Furthermore, when in 1868 the Vizcayan government attempted to revive the foral regime as it existed prior to 1841, the issue of the export ban was not even mentioned.

Although the change of jurisdiction clouds the issue about the intentions of the Vizcayan government with regard to the mining industry, its support of other economic projects belies the idea that the local institutions delayed the development of the region. For instance, In the mid-1840s, the local government launched a program to expand and repair the provincial road network⁸⁹⁶. In 1858, the Diputación agreed to subsidize the private railroad line joining Bilbao with the Castilian interior. At the same time, it

⁸⁹⁶ See below; Aguirreazkuenaga. pp. 510-19; 527-32; Vazquez Prada. p. 233; Aguirreazkuenaga. p. 582. According to Vazquez Prada. the Diputación's appeal to the Crown coincided with the September Revolution of 1868. See op. cit., p. 248. Neither author mentions whether the tax was ever collected or not.

decided not just to promote, but to build and operate at its own expense the mining railroad that linked the Triano district with the Nervion River. Inaugurated in 1865, just as the mining boom was about to begin, the Triano railroad became so profitable that it developed into one of the main sources of income for the Diputación.

The Vizcayan government also tried to protect local businesses in other ways. For example in 1863, when the national government was planning to reduce the duties on imported iron products, it supported efforts by the Ibarra family, owners of the largest Vizcayan iron factory, to prevent the approval of the new tariff law. Similarly, the Diputación defended the Bank of Bilbao against the national government's attempt to collect a 5 per cent tax on its earnings, arguing that the *fueros* exempted the Vizcayan financial institutions from such levies. Thus the Vizcayan government was dominated by politicians who espoused conservative ideas, stressing tradition and the importance of the *fueros*. Yet, their actions showed that their conservatism was not opposed to the local businessmen's interests. Economic development seems to have been a common goal that all the members of the political elite shared. Such an objective went beyond personal interests, and involved deputies without any known connection with the business elite. A good example of this group of deputies was J.M. Arrieta Manama, a Carlist sympathizer and landowner, who actively encouraged from his public office the construction of the Triano Mining Railroad.

The elections under universal suffrage called by the regime established in Madrid after the September Revolution of 1866 showed the conservative nature of Vizcayan society. The four seats allotted to the province in the national constituent assembly as well as all those in the Diputación all went to Carlist candidates. As the rest of the country was beginning to embark on a more liberal path, Vizcaya continued to be firmly anchored in its traditions. Inevitably, these divergent paths led to new confrontations.

Taking advantage of the political turmoil caused by the September Revolution in Madrid, the Vizcayan Diputación decided to restore the full foral regime as it existed prior to 1841, abolishing all the taxes and dispositions that the central government had forced upon the province since the end of the First Carlist War. According to the deputies' own report, the only two violations that were not redressed were the establishment of the customs at the coastline and the administration of justice. Despite a long history of continuous protests against these two measures, the Diputación felt that

It was better to postpone action until the two commissions appointed to study the situation recommended an appropriate policy. Such a prudent course of action regarding economic matters reflected a concern that drastic changes could ruin the provincial business community. Due perhaps to similar reasons, they refused to reassert their power on a third area on which they were surprisingly silent in their report. They never claimed back jurisdiction over the mines, or tried to enforce the foral ban on ore exports. In fact, a new mining law enacted by the national government in 1869 came into effect in Vizcaya, permitting the mine-owners to enlarge their deposits”.

Although the government that toppled the Bourbon dynasty in 1868 seemed more amenable to a decentralized administration, the Vizcayans did not take advantage of this opportunity to solve the foral problem once and for all. On the contrary, the internal peace that had been achieved after the First Carlist War broke down. The understanding that had permitted Moderates and Carlists to work together in the local institutions collapsed not because of disagreements over the *fueros*, but due to the bellicose position that the Carlists adopted with respect to the central government. Indeed, the Carlists’ animosity was primarily directed against the new king and the constitution enacted in 1869 which they saw as an attack on the Church. In 1870, a rebellion started by the two elected foral deputies, Piñera and Urquiza, was quelled rapidly. As a result of this, the central government appointed an interim *Diputación* formed by local notables opposed to the Carlists. This intervention and the proposal made by the interim *Diputación* to modify the composition of the *Juntas* of Guernica to allow the cities a representation more according to their demographic importance fueled Carlist rumors that the new regime wanted to abolish the *fueros*.

As the country’s political troubles increased in 1873 with the abdication of the new monarch, the establishment of a republican regime, cantonalist revolts in the South, and a persistent armed rebellion in Cuba which began in 1868, the Carlists rose once again, starting a full-scale civil war which had the Basque region as its main battle field. Under these difficult conditions, a disproportionate number of Republican sympathizers, mostly residents of Bilbao were elected to the Cortes from the different Vizcayan districts. Among those elected were several members of the middle ranks of the Bilbao mercantile community such as Bernabe Larrinaga, Cosme Echevarrieta, Federico Solaegui, and Jose F. Vitoria. With the exception of the latter who went bankrupt in the

1880s, the others expanded their businesses joining the entrepreneurial elite of the region during the Restoration.

Although republicans were over-represented in the 1873/74 elections, there is no doubt that most urban dwellers, and among them the Bilbao business elite, did not support the Carlist cause. Indeed, as in the previous war, the Carlists' strength was in the countryside, where their message stressing religion, king and fueros appealed to the pious and conservative outlook of the Basque peasantry. That same conservative message presumably attracted some of the members of the political elite who joined the rebellion more out of fear of what they perceived as the radical policies of the Republic than due to a deep commitment to Carlism. Although other members of the political and business elites perhaps shared those same fears, they deplored the seditious tactic of the Carlists. They thought it was the least effective way of defending the foral regime, which they did not see under attack as the Carlists claimed. Unfortunately, the sociological underpinnings of the Second Carlist War have not been studied yet; therefore, it is difficult to assess how deep a split the rebellion caused among the provincial elites".

16.3.2. The restoration of the Bourbons and Abolition of the Foral System of Government

After the short-lived republican experiment, the Bourbon dynasty regained the Spanish crown. The architect of the Restoration was Antonio Canovas del Castillo, the leader of the Conservative Party, who reshaped the political life of the country. A great admirer of the British parliamentary system, Canovas sought to recreate it in Spain. In order to do so, he decided to lessen the risk of the political uprisings that had plagued previous regimes by agreeing to alternate in power with the leader of the moderate Progressives (or Liberals, as they were known during the Restoration), Praxedes Sagasta. Thanks in part to this political maneuver, the disarray of radical groups after the chaotic situation of the early 1870s, and a tight control of the voters through electoral corruption, the Restoration inaugurated a long period of institutional stability.

Following the Carlist defeat on the battle field in 1875, Canovas did not waste any time in tackling the foral question. Outside the Basque region, there was a strong anti-

loral sentiment, and a belief that the fueros had been the cause of the two civil wars. Despite repeated pleas from Basque deputies in the Cortes that the region was being unjustly punished for what had been a Carlist and not a foral uprising, Canovas passed a law in July 1876 imposing fiscal contributions and military conscription in the Basque region. It was a lukewarm measure that did not satisfy those requesting the total abolition of the fueros; yet, it sufficed to alarm the Vizcayans who believed that such a measure was the first salvo of an offensive to destroy the provincial laws. Despite Canovas' attempts to reach a compromise with the foral authorities, the Basques stubbornly refused to make any concessions." This intransigence cost them dearly. Cánovas did not appear to have intended to abolish the foral institutions, but the Vizcayans' refusal to accept the 1876 law led to their elimination one year later.

Canovas' drastic 1877 measure provoked a split in the Vizcayan political elite between those in favor of negotiating with the central government to try to salvage at least part of the foral regime and those who stuck to the intransigent position that had led to the abolition in the first place. The attitude of the intransigents was hopeless. It was impossible to drum up large popular support for their cause after the Carlists' military defeat; moreover, a powerful national army still garrisoned in the region was ready to strike at the slightest attempt of rebellion. In addition, once Canovas realized that there was a group of Vizcayans willing to negotiate, he was able to offer some concessions which made the abolition of the old institutions more palatable.

The foral system of government was replaced by a Diputación which formally resembled the administrative institutions of the other Spanish provinces. The deputies were directly elected by the voters. Whereas previously only two officials were in charge of the administration, the new Diputación included sixteen members; and after 1884, the number was increased to twenty⁸⁹⁷. Although the premise behind the creation of the new Diputación was to homogenize the Basque provincial administration with that of the rest of the country, the practical results were quite different. Unlike what happened in other provinces, the Vizcayan Diputación retained control of certain taxes within its jurisdiction.

⁸⁹⁷ The system was put in place in 1882 with only four electoral districts: Bilbao, Valmaseda, Guernica, and Durango. Each district elected four deputies. In 1884, a fifth district, Marquina, was added to the other four. See Corcuera, pp. 168-69; See Carmen Postigo, *Los conciertos económicos* (San Sebastian, 1979).

The fiscal autonomy was the consequence of a special agreement between the Vizcayan authorities and the central government which came to be known as the *concierto económico*. Despite Canovas' belief that the Basque region should contribute its share of taxes to the national treasury, he did not impose the same fiscal system that existed in the rest of the country. Instead, the Basque provinces negotiated every few years with the Madrid government the annual quota that each province had to turn over to the central treasury. The quota covered the direct taxes on commerce, agriculture and industry which in the rest of the country were collected by the central authorities. The Diputación's fiscal jurisdiction did not include all the impositions levied in the province, however. For instance, import and export taxes were directly collected by the national authorities. In addition, the central government reserved for itself the right to create new fiscal impositions. Nevertheless, the Vizcayan Diputación had broad powers over local fiscal matters, since it not only collected the impositions included in the agreement, but also actually changed their nature by replacing them with consumption taxes. No direct impositions on individuals or businesses were actually levied by the Diputación until the early twentieth century.

The fiscal prerogatives of the Diputación led in turn to broad administrative functions, similar to the ones the royal institutions had enjoyed during the interwar period. The Vizcayan government had control over municipal finances and budgets; it ran hospitals, schools, and charitable institutions; it contracted loans and issued debt; and it had its own local police force. In short, the juridical status of the province changed with the abolition of the *fueros*, but its relative autonomy vis a vis the central government was preserved. This autonomy was not supported by a solid legal base, but stemmed from a recognition by the central authorities that the Basque provinces required a certain leeway in their administration to be able to meet the requirements established in the tax agreement of 1878. The de-facto self-rule that emerged from the tax treaty created some confusion among the authorities in Madrid and Vizcaya over⁸⁹⁸ the exact functions of the local government. Yet, seemingly satisfied with what it had achieved with regard to the *fueros*, the central government did not seek to reduce the

⁸⁹⁸ M. Montero, 'Regimen liberal y autonomia vasca Saioak, vol 5. p. 19. The tax on agriculture, commerce and industry which had been collected in the other Spanish provinces since the middle of the nineteenth century only started to be levied in Vizcaya in 1912. In 1900, however, the national government started collecting directly a tax on the income (*utilidades*) of corporations just as it did in other regions; M. Montero. "Regimen liberal y autonomía vasca." pp. 3-27. Also C. Postigo, pp. 41-2.

powers of the Basque Diputación. In fact, when in 1680 the national parliament approved a new law concerning the administration of provinces and municipalities, it had to amend the legislation two years later to accommodate the Basque region. Had that law been fully enforced in Vizcaya, the Diputación, for instance, would have lost its supervising authority over municipal budgets, which would have fallen under the jurisdiction of the central government.

Armed with ample fiscal powers, the Diputación set the tax rates in such a way that it retained a good portion of the money collected to finance its own expenses. Thus the Vizcayan government managed one of the richest provincial budgets in Spain⁸⁹⁹. The forced savings that fed the Vizcayan treasury were mostly invested in works of infrastructure that supported and complemented the private initiatives of the local businessmen. During the 1860/81 economic year, for instance, 62 per cent of the budget expenses consisted of railroad subsidies, maintenance and construction of highways, and costs related to the administration of the Triano railroad line. Although the quota paid to the national treasury increased noticeably as the fiscal agreement was renewed in 1887; 1894 and 1906. Vizcaya's payments seem to have been lower than what the central government could have collected if it had applied the same uniform principles as in the rest of the country. In 1901, for instance, despite the tremendous economic boom experienced in the region, Vizcaya was paying almost 18 per cent less than Teruel, a small and poor province in the Castilian plateau. True, the Vizcayan Diputación had to finance certain expenses that in Teruel's case were paid by the central treasury. Yet, even taking those expenses into consideration, the contribution of the Basque province, one of the most prosperous in the country, seems to have been among the lowest in Spain.

The low fiscal pressure had an important effect on the development of the region. Many companies, whose main economic activities were done outside the province, established their legal addresses in Vizcaya to take advantage of its fiscal privileges. In

⁸⁹⁹ When the Diputación commissioned a group of lawyers to draft a report on the specific prerogatives of the institution, the attorneys had to conclude, after a lengthy analysis of all the pertinent decrees and laws, that there was no legislation that provided a specific base for the exact functions of the provincial government. See A.O.V., Sesiones de la Diputación (1897), p 167; In 1890, P. Alzola, then President of the Vizcayan Diputación, mentioned that his Institution had the largest budget in Spain. See his speech printed in *Estado y desarrollo de la escuela de artes y oficio de Bilbao*. (Bilbao. 1890). a pamphlet part of the collection of reports in A.C.C B. no. 41; See *Memoria de los actos economico-administrativos de la Diputación provincial interina de Vizcaya*. (Bilbao. 1880).

1900, this abuse of the tax agreement was curtailed as the central government established that new companies whose main activities took place outside the Basque region had to be taxed just as any other business in the rest of Spain. Still, businesses inside the region continued to enjoy relatively low taxes. A Vizcayan entrepreneur understood the advantages of the administrative autonomy of the Basque provinces when he wrote, 'the freedom to allot tax resources within our diputaciones and to use them according to the needs of the provincial economy is the true reason for the prosperity of the region. The quote exaggerates the point since there was not just one 'true reason' that could explain that prosperity, but certainly low taxes and an efficient local government contributed to make the local economy grow.

16.3.3. The Political Elite during the Restoration (1875-1900)

Did the new system bring changes in the political elite of the province? Several historians have suggested that the abolition of *fueros* and the establishment of a new *Diputación* marked the advent of a new oligarchy in Vizcaya. For instance, Garcia de Cortazar mentions that the new *diputación* became the personal fiefdom of the local business elite. For Manuel Montero too, 'the mining, industrial, and financial oligarchy controlled the Vizcayan government'⁹⁰⁰. This Interpretation has been widely accepted, but no detailed study of the workings of the *Diputación* or of its members has ever been attempted to determine whether the business elite did actually control the provincial government.

In a sense, the new institution did bring forth a new set of politicians. One hundred and three individuals served as provincial deputies between 1880 and 1900. Out of that group, only eight family names matched those of deputies during the foral period. These new politicians, however, did not behave like an entrenched oligarchy. Despite the fact that there was no rule against reelection, only thirteen individuals held office for two terms, and just two deputies served during three administrative periods.

It has been impossible to establish the socio-economic background of all the deputies. Only 50 out of the 103 officials could be classified. Elite businessmen

⁹⁰⁰ F. Garcia de Cortazar, *La oligarquía vasca a comienzos del siglo XX*. in *Historia del pueblo vasco*, vol. 3, w. aa., (Erein, San Sebastian, s.a.). p. 253; Montero, 'Regimen liberal...', p. 17

constituted somewhat less than half of those whose profession was identified. Another nine deputies were small entrepreneurs who were not connected to the major companies of the region. Ten large proprietors and nine members of the liberal professions accounted for the rest of the classified deputies.

The fact that the elite businessmen had such a seemingly strong representation among the deputies should not be misconstrued. Given the documents studied, they were the easiest to identify, and therefore their percentage would probably not increase even if the profession of all the deputies could be known. If they in fact represented about twenty per cent of all the deputies, then their participation in the Diputación increased only slightly from what it had been during the foral period. Although they were far from a majority, members of the business elite held the presidency of this institution during sixteen of the twenty years studied. Yet, it is hard to say how much of this represented the advent of a new class, since four of the five businessmen who became presidents had sizeable real estate holdings prior to their industrial investments. In fact, if all the deputies who were classified as members of the business elite and also had significant properties before their involvement in other economic activities were relabeled as proprietors, then the latter's representation would equal the number of stop businessmen in the Diputación.

Perhaps more notable than the active participation of top businessmen in the Diputación is the fact that the unclassified deputies could not be connected to large real estate holders, the social group that had dominated the institution before the war. In addition, the lack of visibility of these unclassified deputies in the major business enterprises of the region could also suggest that the Diputación may have actually been less oligarchic in its composition than it is commonly believed, making room for representatives of different social classes.

The appearance of a new group of politicians was related to changes in the electoral laws. For the national parliamentary elections, the Restoration imposed a restrictive suffrage which limited voting rights to about five per cent of the population. The law remained in effect until 1890, when the Liberal party managed to reintroduce universal manhood suffrage. At the provincial level, even prior to 1890, voting rights were extended to a larger segment of the population. An 1877 law enfranchised all paying direct taxes, no matter how small their contribution was. In Vizcaya, since those

taxes were not collected, the norm was changed to providing a relatively small level of income or property ownership. In 1882, the law added to the provincial voting pool all those who were literate and paid no taxes. As a result, for the next eight years, voters at provincial elections doubled the number of those participating. In national elections. Finally, after 1890, universal manhood suffrage also ruled provincial elections. In the district of Bilbao, for instance, the proportion of electors to inhabitants went from eleven per cent under the restrictive 1882 law to 18 per cent under universal suffrage.

During the period 1860-1900, the Diputación was dominated by a coalition of liberals. In Vizcaya, this political label indicated an opposition to Carlism, and a general acceptance of the changes introduced to the foral regime after 1876. The Carlists remained an important political force until the 1890s. In the 1880 election to renew the Diputación, they obtained eight out of twenty seats, becoming the largest single party in the Institution. By the late 1880s, they started to lose ground due to several reasons: divisions within the party that split into an ultra-Catholic wing (the Integrists) and the traditional monarchists, the gerrymandering of some rural districts which diluted their strength, and electoral corruption. The third largest force were the so-called Fuerists, former liberals unreconciled to the loss of the foral institutions. This group had some success during the mid-1880s, but never seriously challenged the liberal coalition. Finally, leftist parties such as the Republicans or the Democrats obtained a minuscule number of seats during the period 1880-1900.

Although the business elite did not act as a political party, sixteen of the 22 major entrepreneurs who served as deputies won their seats under the broadly defined liberal banner. The remaining six elected businessmen included two Fuerists (R. Sota and G. Vilallonga), one Republican (B. Larrinaga), one Carlist (F. Ibanez Aldecoa), one independent (P.D. Arana), and one undetermined (A. Uribe y Arana).

Whatever the social origin or political orientation of the elected members of the Diputación, the institution pursued economic policies which did not differ from its foral predecessor. Indirect taxation and promotion of the economic infrastructure of the region had already become the rule during the period 1840-1873, yet nobody claims that the Diputación was controlled by the business elite at that time. Of course the policies adopted benefited the entrepreneurs both before and after the war, but this did not mean that the Diputación was a pawn of a clique of businessmen intent on running the

provincial government for their own private interests. Despite assertions to the contrary, no one has ever presented clear examples of such occurrences, and the arguments used to support this thesis are sometimes contradictory. For instance, it has been said that the income of the Triano railroad owned by the Diputación was used as a way to reduce the tax burden of the businessmen. This line of reasoning does not consider that in such a case the mining entrepreneurs were being taxed in an indirect way by paying for the high profits margins of the line which were subsidizing the rest of the tax payers⁹⁰¹.

It has also been alleged that the business elite used its control of the Diputación to contract its own services, charging the provincial treasury to perform public works. One specific example used to prove this allegation was the construction of the regional railroad lines. The construction of the railroads, however, cannot be considered a public project. Except for the Triano line, the other railway companies were private enterprises, free to contract with whomever they chose. True, they received subsidies from the Diputación, but this was not a conspiracy to raid the public coffers. It was the common practice of nineteenth century governments to subsidize railroad construction since the lines were perceived to benefit the general public. Although some deputies were shareholders in railroad companies and thus had a vested interest in the prosperity of those firms, it appears to have been the practice to exclude officials whose private matters might influence their votes from decisions such as the allocation of railroad subsidies.

To determine whether the Diputación blatantly favored members of the business elite in its public works would require an extensive analysis of all its contracts, and the practices used to distribute them. Time constraints did not permit me to undertake such a study. However, the records of the Diputación's sessions tend to show that the institution was not a syndicate for the welfare of the businessmen. Even with wealthy entrepreneurs holding the presidency of the provincial government, it is still possible to discern that the deputies did not hesitate to turn down projects that could have benefited private businesses, especially if the elected officials felt that those plans did not further the public interest. In 1894, for instance, the Diputación rejected a request by a group of mine-owners to prolong the Triano Railroad so that it could service mines in the

⁹⁰¹ Real Cuesta, pp. 209-212; and J. Corcuera, p. 168-180. Toward the end of the century, some Fueristas and some disaffected Carlists joined forces to form the Basque Nationalist Party (PNV) under the leadership of Sabino Arana. In 1898, Arana won a seat in the Diputación. The party only became a major political force after the first decade of the twentieth century.

Sopuerta region. The provincial government decided that due to the mine-owners' refusal to guarantee a minimum amount of ore as freight, it could not risk the province's money on a project that did not hedge the public funds against potential losses. Although the notion that the Diputación was the personal fiefdom of a small group of wealthy entrepreneurs seems exaggerated, there is no doubt that businessmen took a more active role in politics after 1876. Their presence became most noticeable during the 1890s, and especially in the national elections. In part, this was a result of the ethos created by the economic boom that followed the Second Carlist War. The business success of the captains of industry was easily transformed into political capital. In 1891, for example, the Bilbao newspaper *El Nervion* justified its support for J. Martinez Rivas as a candidate in the national elections not because of his political ideas, but as the creator of the shipyard *Astilleros del Nervion*. In the paper's opinion, it was the obligation of all Vizcayans... to applaud such a work, praise the author, and carry him to a position which would be a just reward for his merit and where perhaps he could continue to serve the region.

As the businessmen became more visible, their reputations acquired mythical proportions as power-brokers or as they were pejoratively called, *caciques*. The quintessential Vizcayan businessman-cacique was Victor Chavarri, whose career as a politician and businessman by the time of his premature death in his early forties had been meteoric. Admired and reviled at the same time, Chavarri embodied much of the qualities and defects of the business elite. Capturing this ambivalence, a Bilbao Socialist newspaper wrote the following necrological note of him: "With half a dozen men like Chavarri, Spain would have easily been spared its industrial underdevelopment... Vizcaya was his fiefdom: he almost singlehandedly selected full Diputaciones and Municipalities... We could say about Chavarri: 'As a man, we abhorred you; as an industrialist, we admired you'".⁴⁸

Undoubtedly, Chavarri was one of the most powerful men in Vizcaya, but the idea of his political and economic omnipotence is exaggerated. He often met opposition from other members of the Bilbao business elite. In 1885, for instance, several of his partners refused to name him executive manager of the steel factory *La Vizcaya*. In 1891, J. Martinez Rivas defeated him in the Cortes election for the district of Valmaseda, which Chavarri had been representing since 1885. Two years later, despite all his power and an alliance with his old rival Martinez Rivas, he was not able to deliver Bilbao's seat in the

Cortes to his candidate F. Solaegui. A. Urquijo y Goicoechea won that election, counting with the support of his relatives⁹⁰² the Ibarras, the largest mine-owners of the region. As for municipal elections. Chavarri's presence could not stop the Left, represented by the Republicans, from winning the largest number of seats in Bilbao's city council in 1893 and 1895. Although in 1857 Chavarri and other members of the business elite formed an electoral coalition of liberals that regained the municipal government, their victory did not last long. In 1901 and 1903, Republicans, Socialists and Basque Nationalists won most of the seats in Bilbao's municipal council.⁸¹

Nevertheless, Chavarri's figure seems to have been behind political deals that paved the way for the election of candidates to the Cortes, and provincial offices. In addition to the coalition he helped form in 1897 for Bilbao's municipal elections, he also engineered electoral pacts with the Carlists in 1896 and 1853. Since the latter had a strong following in the Marquina and Durango districts. Chavarri agreed with them that in exchange for their support in national elections, they would share the representation of those districts in the D¹putacion.

Although Chavarri's political omnipotence may be arguable, it is indisputable that some members of the business elite gained an absolute control of the Vizcayan representation in the national parliament. This control was consolidated during the 1890s. Prior to that decade, the elite businessmen had either not presented candidacies or had little success in getting elected. For instance, in 1884, J. Martinez Rivas ran and lost against R. Mazarredo, a member⁹⁰³ of a Vizcayan landed family. In 1885, Chavarri had more luck, winning Valmaseda's seat. Yet, this was an exception rather than the rule. During the 1880s, most of national deputies were large proprietors such as the Allendesalazars, Landechos, or Ibargoitias. In contrast, from 1893 to 1918, the major

⁹⁰² El Nervion. "Our candidates" 1-26-1891. It was the construction of the shipyard which convinced the paper to support Martínez Rivas and not his rival, V. Chavarri, another key business figure. See El Nervion. 1-29-1891; La Lucha de clases. 4/7/1900. cited in Garcia Cortazar, p. 235. A statue honoring Chavarri was erected in the pier of his home-town, Portugalete. As far as I know, this is the only monument that celebrates the achievements of an industrialist in the Bilbao area. For a vision of Chavani as an omnipotent politician, see J. Corcuera, p. 2S0-S1, n. 30, I. Arana Perez. La Liga vizcaína de productores y la política económica de la Restauración, 1894-1914. (Bilbao. 1988). pp. 148-150.

⁹⁰³ There seems to be some discrepancies in the historiography about this election. R. Miralles (Política electoral en Vizcaya, Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, memoria de licenciatura, unpublished, nov. 1977, pp. 56-99) recorded Solaegui's victory by a very narrow margin of votes, whereas J. Ybarra, in his Política nacional en Vizcaya. (Madrid. 1948) p. 150, wrote that the winner was Urquijo. The Cortes' compilation of elected deputies also has Urquijo as the winner, but mentions that he did not take the oath of office. Solaegui's name does not appear among the Vizcayan deputies.

entrepreneurial families who had propelled the industrialization of the region monopolized the six seats in the Cortes". As I will show in the next section, this concentration on national politics came at a time when the businessmen aggressively lobbied the Spanish government for protective tariffs and state contracts.

Unlike the provincial deputies who remained in office for mostly one term, the Vizcayan national representatives retained their positions for long periods. For instance, J.T. Gandarias held Guernica's seat from 1896 until 1914; Benigno Chavarri did the same in Valmaseda from 1894 until he was replaced by his son, Jose M. Chavarri, in 1910; in Durango, the Marquis Casa Torre was elected uninterruptedly from 1891 to 1914; and the Baracaldo seat was firmly held by the Ibarra family from the time it was created in 1896 until 1914.

Electoral corruption characterized many of the political contests in which the businessmen participated. Such practices had preceded their deep involvement in politics, and were widely used by all candidates. Nor was this type of corruption an exclusive Vizcayan phenomenon; on the contrary, it was common throughout Spain during the Restoration period. But whereas in the rest of the country, the central government manipulated the elections as it pleased, in Vizcaya the local businessmen had enough resources to defy the ruling party in Madrid and impose their own candidacies. With the establishment of universal suffrage, elections in Vizcaya became expensive affairs, as candidates tried to outbid each other to purchase the necessary votes. For instance, in 1893, M. Allendesalazar, a landowner, withdrew from the race in the Marquina district because he could not compete against his rival, the shipping entrepreneur Martinez Rodas who spent 200,000 pesetas on the race. Certainly, it must have been these practices and the persistence of the same businessmen as the national representatives of the province that prompted Unamuno's remark about the existence of a plutocracy in Vizcaya.

The business elite did not present unified political fronts in the elections. The example cited in which J. Martinez Rivas competed against V. Chavarri was not an isolated case. In 1896, two shipping magnates, E. Aznar and F. Martinez Rodas fought for Marquina's seat in the Cortes; and F. Martinez Rivas and B. Chavarri faced each other in Valmaseda, as their respective brothers had done in 1891. In 1898, there was even a case in which two members of the Ibarra clan ran against each other in

Baracaldo. As it became increasingly difficult to accommodate the political ambitions of the Vizcayan businessmen with the number of seats allotted to the province in the Cortes and the Senate, many entrepreneurs decided to run outside the Basque region. In 1899, P. Alzola, for instance, was elected to represent the district of Huesca; and E. Aznar and F. Maninez Rodas won senatorial seats in Burgos and Santander respectively. According to J. Varda, the electoral migrations of these businessmen were feared in other provinces because armed with large campaign chest, they could easily buy themselves a seat⁹⁰⁴.

With rare exceptions, the businessmen who became national deputies during the period 1893-1910 belonged to the Conservative or the Liberal party. Yet, political affiliations and personal rivalries were put aside when it came to the promotion of Vizcayan business interests. Chavarri, a Liberal in the early 1890s, became a Conservative after 1894 since Canovas's party promised a more vigorous support to the Vizcayan industries. The Marquis of Torre, a Conservative, vowed at a meeting in favor of protectionist measures for the local economy that the interests of the province superseded those of the political parties. The also Conservative E. Aznar had no qualms about forming partnerships with his Fuerist cousin R Sota, who became a supporter of the Basque Nationalist Party toward the turn of the century.

For these entrepreneurs, parliamentary politics was business. They fervently came to believe that what was good for their industries was good for the country. Of course, their lobbying power did not rest in the small delegation that Vizcaya had in the Cortes; even when increased by the political migrations of some of the businessmen, their number was too small to affect parliamentary votes. Their power, as Harrington would have said, was based on property, on the strength of an economy that had grown by leaps and bounds during the 1880s.

In the following decades, they tried to increase that strength through political measures designed to help their industries.

⁹⁰⁴ J.P. Fusl, *Política obrera en el País Vasco (1890-1923)*. (Madrid, 1975), p. 107. See also J. Real Cuesta, p. 221, n. 138, on the difficulties faced by the Carlists in finding candidates willing to spend large amounts of money in electoral campaigns; Garcia Cortazar, p. 236; J. Varela Onega. *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*, (Madrid, 1977), p. 235 ; Among the nineteen businessmen elected deputies during that period, only three did not belong to the Conservative or Liberal parties: J. Acillona (Integrist); F. Solaegui (Republican), and H. Echevarrieta (Republican).

6.3.4. Industrial Politics

During the 1880s and 1890s, the Vizcayan businessmen succeeded in persuading the national government to promote their region's economy. To sway the authorities, they claimed to have patriotic aims. Although they admitted that they would personally benefit from state measures designed to foster their businesses, the entrepreneurs felt that the alternative to having no national industries was chronic poverty, and strategic dependency upon foreign countries. In many instances, they based their requests upon the well known argument that infant industries merited protection until they were strong enough to compete in the open market with long established companies. Often too, they decried unfair trade practices of foreign competitors who dumped industrial products in Spain at prices which were below those charged in their home markets.

The man who articulated these ideas in their clearest form was Pablo Alzola. The son of a wealthy landowner from the neighboring Basque province of Guipúzcoa, Alzola probably settled in Bilbao in the early 1870s. He was a man of many talents: an engineer by profession (he drafted plans for a mining railroad for the Ibarra, and also for the Bilbao-Portugalete line); a member of the board of directors of the steel company Altos Hornos de Bilbao after 1890; a politician (head of the Liberal Committee in Bilbao, mayor of the city from 1877 to 1879, President of the Diputación during the period 1887-1890, and a deputy in the Cortes in 1899); a high national civil administrator (General Director of Public Works in 1900 during a Conservative government). Drawing on his many experiences, he wrote extensively on economic, political and administrative matters.

Much of what Alzola and a few other businessmen wrote had a polemic character which sometimes contradicted the economic behavior of the Vizcayan entrepreneurs. For instance, in 1895, Alzola lamented that the government had not set certain barriers to slow down the export of minerals which would have led businessmen to develop a strong metallurgical sector.⁹⁰⁵ Curiously, when the government voted to tax the export of minerals in 1891, steel producers such as La Vizcaya complained against the measure, since the company also sold ore in foreign markets. Although one of La Vizcaya's main

⁹⁰⁵ P. Alzola. Memoria relativa al estado de la industria siderúrgica en España. (Bilbao. 1896). p. 56. See 'Exposición dirigida por los mineros de Vizcaya al ministro de hacienda en 1891 a petition reproduced in Ignacio Villota. Vizcaya en la política minera española. (Ed. Elexpurú. 1984). Appendix V. pp. 312-18. The measure was also protested by a group of steel producers who lobbied for tariff protection in 1891. See F. Goitia. G. Pradera and J. Angoloti. La cuestión arancelaria, p. 52.

stockholders and directors was Victor Chavarri, he made no attempts to supply the firm with the ore of his mines in Triano, which were cheaper to exploit than the Galdames deposits that provided the mineral for the factory's blast furnaces. Still, Chavarri too advocated economic protectionism as a way to promote a budding national steel industry unable to compete with German or British manufacturing giants.

A literary interpretation of Alzola's writings has led historians to posit a confrontation between free-trade mine-owners and protectionist metallurgists. Yet, as Chavarri's and many other cases show, such a division is artificial. Indeed the diversified investments of the business elite avoided this potential confrontations which might have pitted ore exporters against iron manufacturers. Thus it was easy for a Chavarri to call for measures to promote the national steel industry, and at the same time continued to export most of his mineral *production*. He could not lose: both policies benefited him. The steel companies required lobbying and a heated rhetoric to convince the government of their need for protection; the mining industry prospered quietly on its own, favored by market conditions.

When did the Vizcayan businessmen turn toward protectionism? This question seems to divide historians. Traditionally, Spanish historiography saw the Basque businessmen as part of protectionist alliance that included the Catalan textile industrialists and the Castilian wheat growers. According to this view, such an alliance was forged during the early 1840s and lasted throughout the nineteenth century. Recently, however, some historians have questioned the idea of an alliance among the three economic sectors, stressing that the protection eventually obtained by each one resulted from unconnected accommodations between each group and the government. In addition, these scholars have claimed that the Vizcayan iron manufacturers held free-trade ideas until the early 1890s⁹⁰⁶.

Although the recent historiographical contributions seem right in denying the existence of a formal protectionist alliance, it is doubtful that the Vizcayan iron

⁹⁰⁶ Ibid., pp. 87 and 94-95; and J. Muñoz, S. Roldan and A. Serrano, *La involución nacionalista y la vertebración del capitalismo español*, Cuadernos Económicos de I.C.E; The pamphlet is reproduced in Gonzalez Portilla. *La industria siderúrgica en el País*; Tariffs affecting the iron industry were modified in 1841; 1849; 1852; 1862; and 1869. The complaints of the two main Vizcayan iron companies, Santa Ana de Bolueta and Nuestra Sra. del Carmen, in 'Respuestas de los industriales de Bilbao a la información sobre el derecho. Vasco; del Verlangssystem (sic) al capitalismo industrial, pp. 176-181.

manufacturers adhered to a free-trade ideology prior to the 1890s. On the contrary, the few documents available tend to show that protectionist ideas prevailed among this group since at least 1850. That year, Jose Vilallonga, a partner of the Ibarra brothers in their Guriezo iron factory, published a pamphlet in which he countered free-trade tenets with the argument that infant industries needed protection in order to develop. In addition, he believed that the steel industry merited special encouragement from the government because it promoted growth in other economic sectors, and was linked to matters of national defense.

Presumably, the modifications of the import tariffs in 1852 must have encouraged Vilallonga and his partners, since in 1855 they started the construction of Nuestra Señora del Carmen in Baracaldo near Bilbao. In 1863, a few years after the factory was finished, the import barriers on several iron products were lowered, over the protest of the Vizcayan manufacturers.

In 1866, responding to a questionnaire of a parliamentary commission in charge of studying further reductions to the import tariffs, the Vizcayan iron manufacturers decried the constant manipulation of the duties, noting that the uncertainty fostered by those changes played havoc with their business plans. To avoid instability, the industrialists requested long term tariff protection to improve the competitiveness of their factories. In addition, to overcome the slump affecting the industry during the mid-1860s, the manufacturers proposed to end the exemptions enjoyed by railroad companies which were permitted to import their material duty free. Finally, they called for the elimination of the tax on the importation of coal and coke. Stretching the internal logic of their protectionist arguments, they claimed that this last measure would not hurt the small mining industry in Asturias because the higher cost of the international height already gave them an advantage over foreign coals.

The same Cortes' questionnaire of 1866 serves also as a window into the ideas of entrepreneurs involved in other sectors of the Vizcayan economy. The answers given by the mine-owner Manuel Lezama Leguizamon and by the provincial Board of Trade (Junta de Comercio) help to dispell certain myths about the supposed adherence to free-trade ideas of the local mining businessmen and merchants. Although ore production increased during the early 1860s as a result of a stronger foreign demand, mining entrepreneurs such as Lezama still saw the local iron factories as their main customers.

Thus Lezama wrote that the mining industry did not require direct protection, but could be helped indirectly by promoting iron manufacturing in a comprehensive, general and stable way. since the protection given so far is neither certain. nor complete because, although some foreign iron products are taxed with a fair duty, there are many others that are only assessed nominal impositions.

The Board of Trade's opinion on the tariff matter resembled that expressed by the local iron factories, it called for a delay in the reduction of the import duties, arguing that it would harm the factories to eliminate them at a time of economic distress. Once the situation improved, the tariff could be reduced gradually to grant the iron companies enough time to prepare to compete in an open market. Finally, as a way to alleviate the present conditions of the factories, the Board asked the government to reduce the cost of transportation, to eliminate the tariff on the importation of coal and coke, and to apply import duties to the materiel introduced for the construction of the railroad lines.

What emerges from these answers to the Cortes' questionnaire is a consensus often expressed by Vizcayan entrepreneurs when it came to promoting the local economy. These businessmen appear to have perceived the local economy as a unity and not as an aggregate of sectors with irreconcilable conflicting interests. Such a view is not only clear in Lezama's opinion cited above, but also in the Board of Trade's comment that although a reduction in the import tariffs might be beneficial for the external trade of the country, those advantages could be offset by a loss of internal economic traffic due to the lesser needs of the industrial sector. Contrary to what is usually asserted then. Bilbao's merchants did not always advocate free trade principles.” A further example of their opposition to those ideas occurred in 1869. That year the national government enacted legislation designed to end all fiscal protection to Spanish industries within a relatively short span of time. As the subsidy on freights transported in Spanish bottoms was abolished, several Bilbao merchants, among whom were such well- known names as Abaitua, Epalza, Gurtubay, Ibarra & Co. Olaguivel, Real de Asua, and Uriguen, protested the measure. These merchants complemented their trading activities with shipping, and thus were directly affected by the abolition of the subsidy. That protest led to the creation in 1870 of the first protectionist association in Bilbao, presided by E. Real de Asua, a merchant involved in shipping and the wine trade. Unfortunately, not much is known about this association, which must have disappeared during the civil war.

Although there seems to have been a protectionist bent among several sectors of the Vizcayan business community, their pleas were generally ignored during the period 1840-1876. The region was still underdeveloped, and its businessmen relatively unorganized. In contrast, the more economically advanced Catalonia had seen its textile manufacturers organize protectionist groups since the 1830s. For several decades, the Catalans bore alone the brunt of advocating these ideas before the national government. Their lobbying efforts had mixed results. After an increase in the duties during the 1640s, the tariff was reduced in 1669, without any new major modifications until 1890. The lowered tariffs were met with protests and demonstrations in Barcelona, but in the rest of the country negative reactions, if they occurred at all, were more subdued. During the 1880s, protectionist demands grew stronger when Castilian wheat growers, alarmed by the appearance of cheap American grain in the European markets, joined those requesting higher tariffs.

After the Second Carlist War, the mining boom quelled open manifestations in favor of protectionism in Vizcaya during the late 1870s and 1880s. Bilbao's business elite did not join the movement led by Castilian wheat growers and Catalan textile manufacturers in favor of higher tariffs and against the commercial treaties signed by the Spanish government with England and France. "Reflecting on this period some twenty years later, Alzola attributed this silence in the Basque region to the lack of major iron and steel factories." In fact, it was precisely during those years that the Vizcayan steel industry was modernized and expanded. Yet, Alzola had to omit this fact because at that time of the expansion the import tariffs were at a historical low "During the 1890s, when the protectionist agitation revived, the development of those factories was presented as self-sacrifice, patriotism and even foolhardiness on the part of Vizcayan entrepreneurs". Although the businessmen might have been influenced by patriotism and abnegation, there were also solid economic incentives. Throughout the 1860s, the capacity of the factories to compete in the international market proved that their creation stemmed from a rational expectation of reaping profits for their shareholders.

Thus the silence of the Vizcayan businessmen over the signature of commercial treaties during the early 1880s must be understood in a different context than the one provided by Alzola. There was an explicit interest in making the Vizcayan products more competitive abroad. In 1887, supported by the local Chamber of Commerce and

the provincial representatives in the Cones, the three major Vizcayan steel companies obtained a reduction on the export duty levied on iron bars. That same year, when the government solicited the opinion of the Bilbao Chamber of Commerce regarding the signature of commercial bilateral treaties with other European states, the Basque businessmen did not express any opposition to them. On the contrary, they requested that the national government negotiate provisions that would exempt their iron bars from paying hefty import duties in the signatory countries. In January 1888, the three largest factories in the region -Altos Hornos. La Vizcaya and San Francisco- renewed this petition as a treaty with Italy was being negotiated.

Historians have attributed the protectionist attitude of the Vizcayan steel producers to the loss of their export markets during the 1890s. This explanation is only partially correct, since it also assumes that during the 1880s the desire of the manufacturers to serve foreign customers led them to support free-trade policies within Spain. Yet, their interest in foreign markets does not exclude the possibility that they could have also sought protection at home. The records of Altos Hornos de Bilbao show that in 1886 the company lobbied, albeit unsuccessfully, the ministers of development (fomento) and finance (hacienda) to request an end to the railroad companies' permission to import material duty free. In 1888, the company obtained better results since it convinced the national government to alter a public contract that had called for the purchase of foreign made pipes for a harbor.

Furthermore, during the 1880s, the Vizcayan businessmen sought a more direct kind of government protection for their industry than import tariffs. In 1885, only a few years after the company was established, Altos Hornos de Bilbao began to look at the state as its best potential customer. Given the strategic needs of modern armies and navies, it is not surprising that some ministries within the state also wanted to promote the steel industry. During the early 1880s, the Spanish Navy commissioned one of its officers to study whether the new industries could supply armaments and ships. The officer wrote an optimistic report in which he recommended support for the steel companies, although they could still not supply all the Navy's needs.

Altos Hornos was not the only Vizcayan manufacturer seeking state contracts. In May 1887, Federico Echevarria, a founder of La Vizcaya and La Iberia, wrote a report for the Bilbao Chamber of Commerce where he advocated the creation of a shipyard on

the Nervion banks to build battleships for the Navy. Soon after the Chamber heard the report, it sent four delegates on a mission to Madrid, seeking to convince the Navy to contract the construction of vessels with private national shipyards.

In what became a typical Vizcayan lobbying effort, the provincial representatives in the national parliament, and delegates from Altos Hornos and La Vizcaya joined the envoys of the Chamber of Commerce in Madrid in petitioning the national authorities in late May 1007. They had plans to join ranks with a Catalan delegation of businessmen, but the latter unexpectedly canceled their appearance at the last moment. Undaunted, the Vizcayans mounted a tone offensive, publicizing the progress of their industry in the local press, and meeting with members of the government, leading politicians and the Queen Regent.

The Vizcayan proposal presented four essential points: 1) a guarantee that their industries could provide the navy with all the necessary materials for shipbuilding at competitive international prices; 2) a request to build ships of up 1,500 tons in several companies around the country such as the Maquinista Terrestre y Marítima of Barcelona. 3) a promise by the Basque companies to establish a major shipyard in Vizcaya capable of constructing large battleships and delivering them to the navy in four years; and 4) if the government did not trust that the three previous points could be achieved just with national resources, a plan to call for an international competition for the construction of battleships with the condition that the vessels had to be built in the country. In this last case, the Vizcayans would seek partnerships with foreign manufacturers.

The proposal was cleverly phrased in broad terms and included regions beyond Vizcaya to avoid the impression that the project would only benefit Bilbao or just one industry, although the proposal for other regions involved the construction of small ships, while the Vizcayan companies were seeking contracts for large war vessels. The Chamber of Commerce's report narrating the negotiations with the Minister of the Navy and other important officials portrays the Vizcayan delegates as heroic figures, trying to enlighten the utterly ignorant politicians about the advances made by the Vizcayan industries. In the end, a happily 'surprised' Minister of the Navy, who could not have been so uninformed about the Basque steel factories as he had claimed, and another

influential cabinet member, Segismundo Morel, sponsored the Vizcayans project before the government.

Soon after the Vizcayans left Madrid, their plan came to fruition. Toward the end of the summer of 1887, the Queen Regent and Prime Minister Sagasta paid an official visit to Bilbao. They toured the mining district and the three largest steel factories in the region, getting a direct impression of the Vizcayan industrial might. In December 1887, the government called for a competition to build three cruisers and three torpedo boats. As the Vizcayans requested, the ships had to be constructed in the country and with national materials. Nine months later, the Navy selected the proposal presented by the Vizcayan entrepreneur J. Martinez Rivas and his Scottish partner, Charles Palmer. Artilleros del Nervion, as their company came to be known, made Rivas a hero in Bilbao and won him a seat in the Cortes in the 1891 election.

Unfortunately for the Basque businessmen, the bad condition of the state finances precluded the Spanish government from being the major client that they had hoped it would be. In addition, the financial difficulties of Astilleros del Nervion which led the government to seize the company in 1892, dampened the initial enthusiasm of the authorities to build ships for the Navy in the country. These disappointments together with the tougher international climate that had reduced the export base of the Vizcayan factories led to campaigns to seal off the Spanish home market. It was a desperate reaction because the national demand for steel products was extremely low and could be satisfied with only a fraction of the industrial capacity built in Vizcaya during the 1880s. A closed market, however, looked promising because, due to pricefixing arrangements, the Basque producers could extract extremely high profit margins”.

The fight for protectionism during the 1890s received an unexpected benefit when the national leader of the Conservative party, Canovas del Castillo, decided to support the industrialists. In addition, a faction of Canovas' Liberal rivals had also raised the protectionist banner in an attempt to increase its power within the party. Protectionists were also helped by a general European climate that was causing tariff wars and promoting measures to boost sagging national economies. Under these conditions, the new import tariffs approved by Cortes in 1891 gave ample protection to the two groups that had been clamoring against foreign competition during the 1860s: the Catalan textile manufacturers and the Castilian agriculturalists.

The Vizcayan steel manufacturers, who had joined forces with metallurgical companies from Asturias and Catalonia to form a lobbying group to participate in the hearings prior to the drafting of the new tariff law, also obtained an increase in the import duties to protect their production. According to historian I. Arana, although the Basques made gains, they were disappointed with the new tariffs due to three reasons. First, their request to reduce the import tax on coal and coke was disregarded, and the duties on these raw materials were actually tripled to promote the Asturian mining industry. Second, the tariff protection given to steel rails was slightly decreased. Third, the Vizcayan manufacturers did not obtain the repeal of the privilege of the railway companies to import material exempted from customs taxes.

The reduction on the coal tax always remained an elusive goal for the Vizcayans. It was a delicate matter because to oppose protection to the Spanish coal industry undermined their own argument in favor of defending the national producers. During the 1890s, the conflict was somewhat diffused as several of the principal Vizcayan industrialists bought coal mines in Asturias and Leon, but it still remained a source of friction because the low quality of the Spanish coal forced the Basque factories to continue to import this mineral from Great Britain. When the duties on coal were raised once more in 1835, a compromise was reached, exempting the steel factories from this last increase. "In 1897, however, a new tax on freights raised the duties on imported coal even for steel production".

The point concerning the steel rails did not seem to worry the Vizcayan industrialists, who were willing to concede some reduction in the duty on this item. Thus they must have been pleased with the actual outcome. The tariff laws included two schedules, one with a maximum duty and another with reductions for trading partners with most-favored-nation status. Aranz is only partly right when he claims that the duty on rails was lowered, since the maximum schedule was reduced, but the other was increased. Yet, as a percentage of the value of the rails, both schedules boosted the protection.

The problem for the Vizcayan steel producers was that most railroad companies were not taxed according to the two schedules of the tariff law. Thanks to special legislation, the railroads were allowed to import their material practically duty free. Due to those privileges the Vizcayan companies faced stiff competition from foreign

manufacturers which kept prices low. Not surprisingly, the factories preferred to target their production into areas where they were shielded by the customs tariffs. In 1886. Altos Hornos. for instance, considered lowering its production of rails if it could increase its sales of steel beams for urban construction. Not only was the competition for rails tough, but also the demand was rather narrow, as their consumption decreased during the 1890s. Nevertheless, as market conditions at home and abroad deteriorated, the Vizcayan Industrialists decided to fight for every possible customer within the country. In the summer of 1891, a few months prior to the approval of the new tariff law, they took advantage of the presence of Prime Minister Canovas in the Basque city of San Sebastian to send a mission led by members of Altos Hornos, La Vizcaya and La Iberia to express their opposition to the continued exemptions enjoyed by the rail road companies." Canovas was sympathetic to the Vizcayans complaint, and he included in the preamble to the 1891 tariff law a promise to review the situation in favor of the steel factories. Although this probably did not fulfill all the expectations of the Basque producers, it was at least an official recognition of their grievance which had previously been consistently ignored since at least 1863. As a result, the Basque producers had more reasons to be satisfied rather than disappointed with the new tariff law.

Despite the higher protection established in the 1891 law, the Vizcayan industrialists had to make sure that the government did not violate the spirit of the tariff by granting special concessions to other countries willing to sign bilateral commercial treaties. Consequently, the Basques began to perceive the treaties as a threat. In contrast to their support for them in the 1880s, they vehemently opposed these pacts during the 1890s. The Liberals, who had returned to power in 1892, wanted to reach such an agreement with Germany. In December 1893. determined to atop the government, businessmen from all Spanish regions congregated in Bilbao to protest the signing of commercial treaties. Initially the meeting had been scheduled to take place in Barcelona, but a wave of political disturbances, which led the government to impose a curfew on the Catalan city, forced the change of venue. It may have been a (onitous reason that made Bilbao the meeting place for the businessmen, but it was also a recognition to its recently developed industrial might.

Although the issues involved in the protest against the commercial treaties affected mostly the metallurgical industry, the Bilbao meeting mobilized practically all sectors of the Vizcayan business and political elites. Among those present at the act

were the President of the Diputacion, J. M. Arteche, all the local representatives in the national parliament (most of whom had ties to the metallurgical industry), the mayor of Bilbao, the president of the local Chamber of Commerce, the directors of the two local banks, and the leaders of all the major companies in the region.

All the speakers condemned the treaty with Germany as bad for the national manufacturer. One of the orators, P. Alzola, took advantage to condemn also the economic policy that had permitted the construction of the railroads since the 1850s without using the products of the Vizcayan industry. Citing the fact that there were three steel companies where one mill would have been sufficient to cover the national demand, Alzola denied that protectionism would hamper competition among Spanish producers. Indeed, protectionist measures need not create such an effect, but Alzola cleverly kept silent about the price fixing arrangements among the local companies which were doing just what he had denied.

As a result of the Bilbao meeting, regional business associations were born to lobby against the commercial treaty and defend the national industries. These associations formed a national organization which came to be known as Liga Nacional de Productores to coordinate their activities. As historian Arana demonstrated in a thorough study, the Vizcayan group of businessmen, the Liga Vizcaína de Productores (LVP), became the main pillar of the national organization, surpassing the Catalan business associations whose internal divisions diminished their effectiveness. The Vizcayans led most of the lobbying efforts, encouraged the formation of protectionist groups in other Spanish regions, and tried to smooth the differences that emerged among the different industries represented in the National League.

Given the preponderance of the steel industry in Vizcaya, it should not be surprising to learn that the main companies in this sector dominated the LVP. This was especially true of Altos Hornos and La Vizcaya which contributed about two thirds of the total budget of the league. Other industries such as paper mills, chemicals, textiles and food processing also became associated, but played a much lesser role in the direction of the league.

The absence of shipping companies among the league members has led some historians to believe that there was an ideological confrontation between shippers and

metallurgists The former supposedly wished to maintain free trade policies to maximize the volume of exports and imports. Therefore, the shippers opposed the tariff protection sought by the metallurgists which could have dampened the international trade. Supporting the argument. Arana cites a letter written by members of the LVP in which they complained that R. Sota and E. Aznar, partners in a large shipping company, had a plan to demonstrate in favor of the commercial treaties that the steel producers opposed toward the end of 1893. This demonstration, however, never took place. Moreover, other facts tend to undermine the idea that there was an ideological antagonism between the two groups.

It appears that Sota and Aznar did not object to the tariffs granted to the steel companies, but they did resent the fact that the shipping industry was not protected enough. In 1894, their anger against the metallurgists might have come from a perception that the latter seem to have promoted a raise in the duties to register foreign made ships under the Spanish flag. In 1894, when the Diputación voted to support the LVP in its fight for protection for the local manufacturers. Aznar, a provincial deputy at the time, argued and convinced his colleagues in the Diputación that the provincial government should send a petition to the national government supporting both the steel companies and the shipping industry.

Although shipping companies as such never joined the LVP, several important shippers entered the league on an individual basis⁹⁰⁷, In 1896, even Aznar became a member. Furthermore, many metallurgists who belonged to the LVP invested in shipping companies too, diffusing the probabilities of serious confrontations among the different economic groups. For example, the Zubiria family, a branch of the Ibarra clan with interests in mining, metallurgy, and banking, became shareholders in several of Sota & Aznar's shipping companies. When the shippers finally formed their own lobbying group at the turn of the century, they worked closely with the LVP to obtain the passage of a law that gave protection to the maritime companies in 1909.

Thanks to their interlocking pattern of investment, the Vizcayan businessmen were able to present a united front in their lobbying campaigns before the national

⁹⁰⁷ For instance, R. Real de Asua, a founder of Vapores Serra and La Flecha; J.M. Olavarri, a director of Bilbaina de Navegación; and F. Martínez Rodas, a founding shareholder of Bilbaina de Navegación and promoter of Marítima Union and Marítima Rodas. For a complete list of members of LVP, see Arana, *op. cit.*, pp.613-620. See A.H.P.V., B. Onzono, 2/24/1893, and 8/26/1893. partnership contracts for the steamers Poveña and Algorra.

government. None of the protectionist campaigns was ever undermined in the region by demonstrations of any kind in favor of free-trade. Nor did the main business groups, the LVP, the Circulo Minero, the Chamber of Commerce and the Asociación de Navieros ever oppose each other's petition regarding taxes or tariff protection during the 1890s and early 1900s. Moreover, the same businessmen lobbied in favor of several of those groups. This was particularly true of many of the entrepreneurs who had been elected to the Cortes. Indeed, practically all the national deputies elected between 1893 and 1903 had direct or indirect connections simultaneously with the Circulo Minero, the LVP, and the Chamber of Commerce. Unabashedly, and without concern about potential conflict of interests, deputies such as Benigno Chavarri or Juan T Gandarias, major mine-owners, did not hesitate to negotiate with the national government on behalf of the Circulo Minero a reduction on a special tax over the export of minerals in 1896.

That year, those same deputies, who were in the board of directors of La Vizcaya, worked closely with the LVP to obtain the repeal of the import exemptions of the railroad companies' Although several economic policy matters drew the attention of the Vizcayan entrepreneurs, their greatest efforts were concentrated on the rejection of the commercial bilateral treaties in 1894, the repeal of the import exemptions of the railroad companies in 1896, and the revision of the tariff law in 1906. The Basque businessmen significantly influenced the outcome of all those issues. In 1894, Chavarri presided the parliamentary commission that blocked the approval of the commercial treaty with Germany. In a dramatic turn of events, Chavarri, a Liberal at the time, cast the deciding vote by joining the Conservative minority in the commission, thus defeating his own party. In 1896, it was the businessmen's close ties with Prime Minister Canovas that saved the day when it seemed that parliamentary maneuvers threatened to ruin once again their hope of seeing the railroad exemptions abolished. And in 1906, Alzola was appointed as the head of a governmental commission in charge of drafting the guidelines for the modification of the tariff laws.

It would be a mistake, however, to believe that the Basque entrepreneurs overran the Spanish state as they sought to promote their industries. Historian I. Arana has painstakingly demonstrated that the government did not follow every whim of the Vizcayan industrialists. The state did not only have to pay attention to their demands but also had to consider other powerful groups whose interests sometimes clashed with those of the Basques. For instance, the 1896 repeal of the import privileges of the

railroad companies did not represent a defeat for these firms. It was part of a compromise devised to help the railroads, which were undergoing difficult times. As a compensation for giving up their import privileges, their concessions were prolonged and certain subsidies granted. In addition, the compromise established that their imports would be taxed according to the schedule fixed in the 1882 tariff law, which was lower than the one in effect in 1896. Similarly, the 1906 tariff law also required a compromise. Although the Basques played a significant role in drafting the guidelines for the new tariffs, thus insuring that the protection to their industries would not be reduced, they were not able to raise the duties in most of their products due to the opposition of agricultural, mercantile, and industrial groups from other regions.

Moreover, the state itself had its own needs which sometimes met the opposition of the businessmen. Although the governments could be sympathetic to the requests to have the arsenals buy all war materiel in Spanish factories, the painful conditions of the Spanish treasury delayed this petition several years. In addition, tax matters almost always confronted the state with the industrialists. For example, in 1897, the LVP protested without success the imposition of export duties, and in 1896 the *Circulo Minero* could not obtain a reduction on an extraordinary tax on the ore designed to cover part of the cost of the war against Cuba. This last tax was particularly vexing for the Basque because it set a duty on their iron ore that doubled the one fixed for the minerals coming from the Southern region of the country. In 1900, the LVP tried to take advantage of the tax agreements between the State and the Vizcayan government to argue that the new taxes on the income of joint stock companies and on the dividends paid out to shareholders created by the fiscal reforms of the finance minister R. Villaverde should not be collected in the province. The league did not succeed; after a negotiation between the Vizcayan *Diputación* and the central authorities, the tax was recognized as a new one by the Basque authorities and therefore not part of the special tax agreement.⁷ Despite some setbacks and compromises, the overall balance of the Vizcayans' lobbying was positive if measured where it counted most: the companies' balance sheets.⁸ By this standard, the compromises that the Basque businessmen were forced to accept in the 1891 and 1906 tariff laws, and in the 1896 repeal of the railroad import exemptions, did not represent major sacrifices. Until the mid-1890s, *La Vizcaya* and *Altos Hornos* had lackluster net earnings, averaging approximately 3.2 and 5.3 per cent per year respectively.⁹ During the late 1890s, the average annual net earnings shot

up to ten per cent for La Vizcaya, and an even more impressive twenty per cent in Altos Hornos case. During these years, the hefty devaluation of the peseta was also helping the Basque steel companies by making the foreign products more expensive in the local currency. As the market became increasingly closed, the local factories were able to fix prices at high levels through a cartel that curtailed the competition within the country. Those high prices and a slight increase in the demand after years of stagnation explain the hefty earnings of the Basque factories towards the turn of the century. Under those conditions, it was difficult for a company like Altos Hornos that almost tripled its earnings in 1900 after a very profitable 1899 to justify higher tariff protection.

As the twentieth century progressed, successive Spanish governments became more and more inclined to promote actively the national industry, and to protect it against foreign competition. Although many of the state measures taken to support the Spanish economy were not a direct result of pressures exerted by businessmen, lobbying groups such as the LVP played an important role in changing the general climate of opinion that made those measures possible. For the Basque entrepreneurs who had complained in the early 1890s that the state had harmed them by making them bear the cost of the subsidies granted to the railroad companies, the situation was completely reversed. During the period 1900-30, the rest of the Spanish economy was saddled with an ultra protected steel industry that supplied 83 per cent of the national consumption and charged prices which in some cases were twice as high those paid in the international market.

CHAPTER XVII

THE HISTORICAL FILM AS REAL HISTORY⁹⁰⁸

17.1. Cinema and the City

Let's face the facts and admit it: historical films trouble and disturb (most) professional historians. Why? We all know the obvious answers. Because, historians will say, films are inaccurate. They distort the past. They fictionalize, trivialize, and romanticize important people, events, and movements. They falsify History⁹⁰⁹.

As a subtext to these overt answers, we can hear some different, unspoken answers: Film is out of the control of historians. Film shows that academics do not own the past. Film creates a historical world with which the written word cannot compete, at least for popularity. Film is a disturbing symbol of an increasingly postliterate world (in which people can read but won't).

Let me add an impolite question: How many professional historians, when it comes to fields outside their areas of expertise, learn about the past from film? How many Americanists, for example, know the great Indian leader primarily from Gandhi? Or how many Europeanists the American Civil War from *Glory*, or *Gone with the Wind*? Or how many Asianists early modern France from *The Return of Martin Guerre*?

My point: the historical film has been making its impact upon us (and by «us» I mean the most serious of professional historians) for many years now, and its time that we began to take it seriously. By this I mean we must begin to look at film, on its own

⁹⁰⁸ ROSENSTONE, Robert, "The Historical Film as Real History", *Film-Historia*, vol. V, no. 1, pp. 5-23.

⁹⁰⁹ There is no single book that satisfactorily covers the topic of history and film. The broadest discussion takes place in a forum in *American Historical Review*, Vol. 93 (December 1988): 1173-1227, which includes the following articles: Robert A. Rosenstone, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film»; David Herlihy, «Am I a Camera? Other Reflections on Film and History»; Hayden White, «Historiography and Historiophoty»; John E. O'Connor, «History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past»; Robert Brent Toplin, «The Filmmaker as Historian».

terms, as a way of exploring the way the past means to us today. That, at least, is the approach that shall govern the rest of this article.

Dislike (or fear) of the visual media has not prevented (some) historians from becoming increasingly involved with film in recent years, at least in the United States. Film has invaded the classroom, though it is difficult to specify if this is due to the «laziness» of teachers, the postliteracy of students, or the realization that film can do something written words cannot. Hundreds of historians have become involved, at least peripherally, in the process of making films: some as advisers on film projects, dramatic and documentary, sponsored by the National Endowment for the Humanities (which requires that filmmakers create panels of advisers but makes no provision that the advice actually be taken); others as talking heads in historical documentaries. Sessions on historical films have become a routine part of major academic conferences, as well as annual conventions of professional groups like the Organization of American Historians and the American Historical Association. Reviews of films now are regular features of leading academic journals: *American Historical Review*, *Journal of American History*, *Radical History Review*, *Middle Eastern Studies Association Bulletin*, *Latin American Research Review*.

All this activity has not led to a consensus on how to evaluate the contribution of the «historical» film to «historical understanding.» Nobody has yet begun to think systematically about what Hayden White has dubbed *historiophoty*- «the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse».

In essays, books, and reviews, the historical film is dealt with piecemeal. Yet it is fair to say that two major approaches predominate, the Explicit and the Implicit. The Explicit approach takes motion pictures to be reflections of the social and political concerns of the era in which they were made. Typical is the anthology *American History/American Film*, which finds «history» in such works as *Rocky* (problems of blue-collar workers), *Invasion of the Body Snatchers* (conspiracy and conformity in the fifties), *Viva Zapata!* (the Cold War), and *Drums along the Mohawk* (persistence of American ideals).

This strategy insists that any film can be situated «historically» As indeed it can. But it also provides no specific role for the film that wants to talk about historical

issues. Nor does it distinguish such a film from any other kind of film. Which raises the question: why not treat our own written works of history in the same way? They, too, could be analyzed as reflections of the concerns of the era in which they were written, yet we historians are trained to take their contents at face value and not simply as a reflection of something else. It is time for us to begin to do the same with historical films.

The Implicit approach essentially sees the motion picture as a book transferred to the screen, subject to the same sorts of judgments about data, verifiability, argument, evidence, and logic that we use for written history. Involved here are two problematic assumptions: first, that the current practice of written history is the only possible way of understanding the relationship of past to present; and, second, that written history mirrors «reality» If the first of these assumptions is arguable, the second is not.

Certainly by now we all know that history is never a mirror but a construction - that is, large amounts of data pulled together or «constituted» by some larger project or vision or theory that may not be articulated but is nonetheless embedded in the particular way history is practiced.

The notion of history as constituted and problematic is hardly news to anyone familiar with current debates in criticism, but it needs to be stressed. For to talk about the failures and triumphs, the strengths and weaknesses and the very possibilities of history on film, it is necessary to pull back the camera from a two-shot in which we see history on film and history on the page standing like opponents in a boxing ring. It is time to create a new frame, one which includes the larger realm of past and present in which both sorts of history are located and to which both refer. Seen this way, the question cannot be.

Does the historical film convey facts or make arguments as well as written history? Rather, the appropriate questions are: What sort of historical world does each film construct and how does it construct that world? How can we make judgments about that construction? How and what does that historical construction mean to us? After these three questions are answered, we may wish to ask a fourth: How does the historical world on the screen relate to written history?

17.2. Varieties of historical film

We cannot talk about the historical «film» in the singular because the term covers a variety of ways of rendering the past on the screen. (Written history, too, comes in different subcategories, such as narrative, analytic, quantitative). It is possible to put history on film into a number of categories – history as drama, history as antidrama, history without heroes, history as spectacle, history as essay, personal history, oral history, postmodern history - but to stay within reasonable boundaries, this essay will collapse all of these into three broad categories: history as drama, history as document, and history as experiment. Most of what follows will focus on history as drama, the oldest and most common form of historical film.

If you say «historical film,» history as drama is probably what comes to mind. Such films have been produced ever since motion pictures began to tell stories. Indeed, the «Historical» has been regularly produced all over the world, -in the United States, France, Italy, Japan, China, Russia, India- wherever films are made. Some of the most beloved motion pictures have been dramatized history, or at least dramas set in the past. Among them are the kind of works that have given the historical film such a bad reputation -Gone with the Wind, Cleopatra, The Private Life of Henry VIII. It has been suggested that history as drama can be divided into two broad categories: films based on documentable persons or events or movements (The Last Emperor, Gandhi, JFK) and those whose central plot and characters are fictional, but whose historical setting is intrinsic to the story and meaning of the work (Dangerous Liaisons, The Molly Maguires, Black Robe).

But this distinction quickly breaks down. A recent film, *Glory*, which I will analyze later in this essay, follows the more common strategy of placing fictional characters next to historical characters in settings alternately documentable and wholly invented.

History as document is a more recent form than history as drama. Perhaps the first such film was Ester Shub's compilation film, *The Fall of the Romanovs* (1924). In the United States, the historical documentary grew out of the social problem documentary of the thirties (*The Plow That Broke the Plains*), then was given a boost by the post-World War II patriotic retrospective (*Victory at Sea*), and an even bigger boost by

public money, which has been funneled by the National Endowment for the Humanities into historical films in the past two decades. In the most common form, a narrator (and/or historical witnesses or experts) speaks while we see recent footage of historical sites intercut with older footage, often from newsreels, along with photos, artifacts, paintings, graphics, newspaper and magazine clippings.

Professional historians trust history as document rather more than history as drama because it seems closer in spirit and practice to written history—seems both to deliver «facts» and to make some sort of traditional historical argument, whether as a feature (*The Wobblies*, *Huey Long*, *Statue of Liberty*) or as a series (*The Civil War*, *Eyes on the Prize*). But a major problem for documentary lies precisely in the promise of its most obviously «historical» materials. All those old photographs and all that newsreel footage are saturated with a prepackaged emotion: nostalgia. The claim is that we can see (and, presumably, feel) what people in the past saw and felt. But that is hardly the case. For we can always see and feel much that the people in the photos and newsreels could not see: that their clothing and automobiles were old-fashioned, that their landscape lacked skyscrapers and other contemporary buildings, that their world was black and white (and haunting) and gone.

History as experiment is an awkward term for a variety of filmic forms, both dramatic and documentary and sometimes a combination of the two. Included here are works made by avant-garde and independent filmmakers in the United States and Europe as well as in former communist countries and the Third World. Some of these films have become well known, even beloved (*Sergei Eisenstein's Oktober* and *Battleship Potemkin*, *Roberto Rossellini's The Rise of Louis XIV*). Some have achieved local or regional fame (*Ceddo* by Senegal's Ousmane Sembene, *Quilombo* by Brazil's Carlos Diegues). Others remain intellectual and cinematic cult films, more written about by theorists than seen by audiences (*Alexander Kluge's Die Patriotin*, *Trinh T. Minh-ha's Surname Viet Given Name Nam*, *Alex Cox's Walker*, *Jill Godmilow's Far from Poland*).

What these films have in common (apart from lack of exposure) is that all are made in opposition to the mainstream Hollywood film. Not just to the subject matter of Hollywood but to its way of constructing a world on the screen. All struggle in one or

more ways against the codes of representation of the standard film. All refuse to see the screen as a transparent «window» onto a «realistic» world.

Why, you may ask, discuss such films? Why take time for works few people want to or can see? Because, as I have argued elsewhere, such works provide the possibility of what might be called a «serious» historical film, a historical film that parallels -but is very different from- the «serious» or scholarly written history, just as the standard Hollywood film parallels more popular, uncritical forms of written history, the kind history «buffs», like. At its best, history as experiment promises a revisioning of what we mean by the word history!

17.3. How mainstream films construct a historical world

The world that the standard or mainstream film constructs is so familiar that we rarely think about how it is put together. That, of course, is the point. Films want to make us think they are reality. Yet the reality we see on the screen is neither inevitable nor somehow natural to the camera, but a *visión* creatively constructed out of bits and pieces of images taken from the surface of a world. Even if we know this already, we conveniently forget it in order to participate in the experience that cinema provides.

Less obvious is the fact that these bits and pieces are stuck together according to certain codes of representation, conventions of film that have been developed to create what may be called «cinematic realism» -a realism made up of certain kinds of shots in certain kinds of sequences seamlessly edited together and underscored by a sound track to give the viewer a sense that nothing (rather than everything) is being manipulated to create a world on screen in which we can all feel at home.

The reason to point to the codes of cinema (which have a vast literature of their own) is to emphasize the fundamental fiction that underlies the standard historical film - the notion that we can somehow look through the window of the screen directly at a «real» world, present or past. This «fiction» parallels a major convention of written history: its documentary or empirical element, which insists on the «reality» of the world it creates and analyzes. The written work of history, particularly the grand narrative, also attempts to put us into the world of the past, but our presence in a past

created by words never seems as immediate as our presence in a past created on the screen.

History as drama and history as document are, in their standard forms, linked by this notion of the screen as a window onto a realistic world. It is true that the documentary—with its mixture of materials in different time zones, with its images of the past and its talking heads speaking in the present—often provides a window into two (or more) worlds. But those worlds share, both with each other and with history as drama, an identical structure and identical notions of document, chronology, cause, effect, and consequence. Which means that in talking about how the mainstream film creates its world, it is possible to make six points that apply equally to the dramatic film and the documentary.

1. The mainstream film tells history as a story, a tale with a beginning, middle, and an end. A tale that leaves you with a moral message and (usually) a feeling of uplift. A tale embedded in a larger view of history that is always progressive, if sometimes Marxist (another form of progress). To put it bluntly, no matter what the historical film, be the subject matter slavery, the Holocaust, or the Khmer Rouge, the message delivered on the screen is almost always that things are getting better or have gotten better or both. This is true of dramatic films (*Glory*, *Reds*, *The Last Emperor*) and true of documentaries (*The Civil War*). It is also true (perhaps especially true) of radical documentaries like *The Wobblies*, *Seeing Red*, *The Good Fight*, and other hymns of praise to lost causes. Often the message is not direct. A film about the horrors of the Holocaust or the failure of certain idealistic or radical movements may in fact seem to be a counterexample. But such works are always structured to leave us feeling, Aren't we lucky we did not live in those benighted times? Isn't it nice that certain people kept the flag of hope alive? Aren't we much better off today? Among those few films that leave a message of doubt about meaningful change or human progress, one might point to Robert Stone's, *Radio Bikini*, with its lingering questions about the possibility of controlling atomic energy or regaining an innocent faith in government, the military, or the scientific establishment. Or to *JFK*, with its worries about the future of American democracy, though the very fact that a big star like Kevin Costner, playing New Orleans attorney Jim Garrison, expresses these doubts tends to reassure us that the problems of the security state will be exposed and solved

2. Film insists on history as the story of individuals. Either men or women (but usually men) who are already renowned, or men and women who are made to seem important because they have been singled out by the camera and appear before us in such a large image on the screen. Those not already famous are common people who have done heroic or admirable things, or who have suffered unusually bad circumstances of exploitation and oppression. The point: both dramatic features and documentaries put individuals in the forefront of the historical process. Which means that the solution of their personal problems tends to substitute itself for the solution of historical problems. More accurately, the personal becomes a way of avoiding the often difficult or insoluble social problems pointed out by the film. In *The Last Emperor* the happiness of a single «reeducated» man stands for the entire Chinese people. In *Reds*, the final resolution of a stormy love affair between two Americans becomes a way of avoiding the contradictions of the Bolshevik Revolution. In *Radio Bikini*, the fate of a single sailor stands for all of those who were tainted with radiation from the atomic bomb tests of Operation Crossroads.
3. Film offers us history as the story of a closed, completed, and simple past. It provides no alternative possibilities to what we see happening on the screen, admits of no doubts, and promotes each historical assertion with the same degree of confidence. A subtle film like *The Return of Martin Guerre* may hint at hidden historical alternatives, at data not mentioned and stories untold, but such possibilities are never openly explored on the screen. This confidence of the screen in its own assertions can trouble even historians who are sympathetic to the visual media. Natalie Davis, the historical consultant on the film, worries about the cost of the «powerful simplicity» of *Martin Guerre*: «Where was there room in this beautiful and compelling cinematographic recreation of a [sixteenth century] village for the uncertainties, the ‘perhapses,’ the ‘mayhavebeens’ to which the historian has recourse when the evidence is inadequate or perplexing?» Davis followed her work on the film by writing a book (with the same title) in order to restore this important dimension to the story of *Martin Guerre*. But anyone other than an expert viewing a historical film is confronted with a linear story that is unproblematic and uncontested in its view of what happened and why. This is equally true of the documentary, despite the fact that it may call on various witnesses and experts who express alternative or opposing points of view. Through editing, these differences are never allowed to get out of hand or call into question the main theme of the work. The effect is much like that of dissenting minor characters in a drama, people whose

opposing positions heighten the meaning of whatever tasks the heroes undertake. Ultimately, these alternative viewpoints make no real impact. They only serve to underline the truth and solidity of the main world or argument.

4. Film emotionalizes, personalizes, and dramatizes history. Through actors and historical witnesses, it gives us history as triumph, anguish, joy, despair, adventure, suffering, and heroism. Both dramatized works and documentaries use the special capabilities of the medium -the close up of the human face, the quick juxtaposition of disparate images, the power of music and sound effect- to heighten and intensify the feelings of the audience about the events depicted on the screen. (Written history is, of course, not devoid of emotion, but usually it points to emotion rather than inviting us to experience it. A historian has to be a very good writer to make us feel emotion while the poorest of filmmakers can easily touch our feelings.) Film thus raises the following issues: To what extent do we wish emotion to become a historical category? Part of historical understanding? Does history gain something by becoming empathic? Does film, in short, add to our understanding of the past by making us feel immediately and deeply about particular historical people, events, and situations?
5. Film shows history as process. The world on the screen brings together things that, for analytic or structural purposes, written history often has to split apart. Economics, politics, race, class, and gender all come together in the lives and moments of individuals, groups, and nations. This characteristic of film throws into relief a certain convention -one might call it a «fiction»- of written history. The analytic strategy that fractures the past into distinct chapters, topics, and categories. That treats, say, gender in one chapter, race in another, economy in a third. Daniel Walkowitz points out that written history often compartmentalizes «the study of politics, family life, or social mobility.» Film, by contrast, «provides an integrative image. History in film becomes what it most centrally is: a process of changing social relationships where political and social questions -indeed, all aspects of the past, including the language used- are interwoven.» 6 A character like Bertrande de Rols in *Martin Guerre* is at once a peasant, a woman, a wife, a property owner, a mother, a Catholic (but possibly a Protestant), a lover, a resident of Languedoc, a subject of Francis I of France.
6. Film so obviously gives us the «look» of the past -of buildings, landscapes, and artifacts- that we may not see what this does to our sense of history. So it is important to stress that more than simply the «look» of things, film provides a sense of how common objects appeared when they were in use. In film, period clothing does not hang limply

on a dummy in a glass case, as it does in a museum; rather, it confines, emphasizes, and expresses the moving body. In film, tools, utensils, weapons, and furniture are not items on display or images reproduced on the pages of books, but objects that people use and misuse, objects they depend upon and cherish, objects that can help to define their livelihoods, identities, lives, and destinies. This capability of film slides into what might be called false historicity. Or the myth of facticity, a mode on which Hollywood has long depended. This is the mistaken notion that mimesis is all, that history is in fact no more than a «period look,» that things themselves are history, rather than become history because of what they mean to people of a particular time and place.

17.4. How experimental films construct a historical world

The only collective way to characterize history as experiment is as films of opposition: opposition to mainstream practice, to Hollywood codes of «realism» and storytelling, to the kind of film described above. Certainly most experimental films will include some of the six characteristics of the standard film, but each will also attack or violate more than one of the mainstream conventions. Among films defined as history as experiment, it is possible to find the following: works that are analytic, unemotional, distanced, multicausal; historical worlds that are expressionist, surrealist, disjunctive, postmodern; histories that do not just show the past but also talk about how and what it means to the filmmaker (or to us) today.

How does history as experiment contest the characteristics of mainstream film? Here are some examples:

1. History as a story set in the framework of (moral) progress: Director Claude Lanzmann suggests in *Shoah* that the Holocaust was a product not of madness but of modernization, rationality, efficiency -that evil comes from progress. Alex Cox, in *Walker*, highlights the interpenetration of past and present and points to *Manifest Destiny* (with its assumptions of political and moral superiority and uplift) not as an impulse confined to pre-Civil War America but as a continuing part of our relationships with Central America.

2. History as a story of individuals: Soviet directors in the twenties, particularly Eisenstein in *Potemkin* and *Oktober*, created «collectivist» histories in which the mass is center stage and individuals emerge only briefly as momentary exemplars of larger trends (much as they do in written history). The same strategy has been pursued more recently by Latin American filmmakers (Jorge Sanjines in *Power of the People*, Carlos Diegues in *Quilombo*).

3. History as a closed, uncontested story: Jill Godmilow in *Far from Poland* presents a «history» of the Solidarity movement through competing voices and images that refuse to resolve into a single story with a single meaning. Chris Marker in *Sans Soleil* and Trinh T. Minh-ha in *Surname Viet Given Name Nam* both dispense with story in favor of historical incident, pastiche, rumination, essay.

4. History as emotional, personal, dramatic: Roberto Rossellini made a series of sumptuously mounted but wholly dedramatized films –including *The Rise of Louis XIV* and *The Age of the Medici*- in which amateur actors mouth lines rather than act them. The Brazilian Glauber Rocha achieves a similar Brechtian, distanced, unemotional past in such works as *Antonio Das Morte*s and *Black God, White Devil*.

5. History as process: Director Alexander Kluge in *Die Patriotin* creates history as a series of disjunctive images and data, a kind of collage or postmodern pastiche. Juan Downey in *Hard Times* and *Culture* uses a similar approach in a study of fin-de-siecle Vienna. Chris Marker in *Sans Soleil* envisions the past as made up of disconnected, synchronous, and erasable events.

6. History with a «period look»: Claude Lanzmann in *Shoah* tells a history of the Holocaust without a single historical image from the thirties or forties; everything was shot in the eighties, when the film was made. The same is largely true of Hans-Jurgen Syberberg's *Hitler-A Film* from Germany, which re-creates the world of the Third Reich on a soundstage with puppets, parts of sets, props, actors, random historical objects, all illuminated by back-projected images.

History as experiment does not make the same claim on us as does the realist film. Rather than opening a window directly onto the past, it opens a window onto a different way of thinking about the past. The aim is not to tell everything, but to point to past events, or to converse about history, or to show why history should be meaningful to

people in the present. Experimental films rarely sanitize, nationalize, or reify the past, though they often ideologize it. They tend to make bits and pieces of our historical experience accessible, sometimes in all its confusion. Such films rarely claim to be the only or the last word on their subject; many hope to make us think about the importance of a subject ignored by written history.

Experimental films may help to revision what we mean by history. Not tied to «realism» they bypass the demands for veracity, evidence, and argument that are a normal component of written history and go on to explore new and original ways of thinking the past. Although such films are not popular, and although «reading» them can at first seem difficult for those who expect «realism,» their breakthroughs often are incorporated into the vocabulary of the mainstream film. The revolutionary montage effects of Eisenstein were long ago swallowed up by Hollywood. More recently, a German film, *The Nasty Girl*, uses a variety of avant-garde techniques (back projection rather than sets, composite shots, overtly absurdist elements) to portray the continuing desire of middle-class Germans to deny local complicity with the horrors of the Third Reich.

17.5. Reading the historical film

Our sense of the past is shaped and limited by the possibilities and practices of the medium in which that past is conveyed, be it the printed page, the spoken word, the painting, the photograph, the moving image. Which means that whatever historical understanding the mainstream film can provide will be shaped and limited by the conventions of the closed story, the notion of progress, the emphasis on individuals, the single interpretation, the heightening of emotional states, the focus on surfaces.

These conventions mean that history on film will create a past different from the one provided by written history; indeed, they mean that history on film will always violate the norms of written history. To obtain the full benefits of the motion picture-dramatic story, character, look, emotional intensity, processthat is, to use film's power to the fullest, is to ensure alterations in the way we think of the past. The question then becomes Do we learn anything worth learning by approaching the past through the conventions of the mainstream film (conventions that' are, through global

Hollywoodization, understood virtually everywhere in the world)? The (honest) answer from most historians who are honest about films outside of their area of speciality has to be: Yes. (Even if it is still difficult to specify exactly what we do learn!)

A slight detour: it must always be remembered that history on film is not a discipline in which historians participate (to any great extent). It is a «field» whose standards historians may police but, with rare exceptions, only as onlookers. When we historians explore the historical film, it is «history» as practiced by others. Which raises the ominous question: By what right do filmmakers speak of the past, by what right do they do «history»? The answer is liberating or frightening, depending on your point of view. Filmmakers speak of the past because, for whatever reasons-personal, artistic, political, monetarythey choose to speak.

They speak the way historians did before the era of professional training in history, before history was a «discipline.» Today the historian speaks by virtue of this discipline, by virtue of special training and the standards of a profession. Filmmakers have no such standard training, and no common approach to history. Few, if any, devote more than a minor part of their careers to history; it is more likely that they are moved over the years to make one or two historical statements on film. (Though some major directors have devoted major parts of their careers to history, including Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Carlos Diegues, Ousmane Sembene, and Oliver Stone.) One result: history on film will always be a more personal and quirky reflection on the meaning of the past than is the work of written history.

The haphazard nature of history on film, and the lack of professional control, makes it all the more necessary that historians who care about public history learn how to «read» and «judge» film. Learn how to mediate between the historical world of the filmmaker and that of the historian. This means that historians will have to reconsider the standards for history. Or learn to negotiate between our standards and those of filmmakers. We will have to adapt to film practice in order to criticize, to judge what is good and bad, to specify what can be learned from film about our relationship the past. The film world will not do this, for it has no ongoing stake in history (though some individual filmmakers do). The best we historians can hope for is that individual filmmakers will continue to create meaningful historical films that contribute to our

understanding of the past. For only from studying how these films work can we begin to learn how historical film adds to our experience and understanding of the past.

Among the many issues to face in learning how to judge the historical film, none is more important than the issue of invention. Central to understanding history as drama, this is the key issue. The most controversial. The one that sets history on film most apart from written history, which in principle eschews fiction (beyond the basic fiction that people, movements, and nations occurred in stories that are linear and moral). If we can find a way to accept and judge the inventions involved in any dramatic film, then we can accept lesser alterations -the omissions, the confluences- that make history on film so different from written history.

Certainly the most popular form of history on film, history as drama, is shot through with fiction and invention from the smallest details to largest events. Take something simple, like the furnishings in a room where a historical personage sits -say Robert Gould Shaw, the chief character in *Glory*, a colonel and leader of the Fifty-fourth Regiment of African-American troops in the American Civil War. Or take some process, such as the training of the black volunteers who served under Shaw, or the reconstruction of the battles they fought. The room and the sequences are approximate rather than literal representations.

They say this is more or less the way a room looked in 1862; these are the sorts of artifacts that might have been in such a room. This is more or less the way such soldiers trained, and the battles they fought must have looked something like this. The point: the camera's need to fill out the specifics of a particular historical scene, or to create a coherent (and moving) visual sequence, will always ensure large doses of invention in the historical film.

The same is true of character: all films will include fictional people or invented elements of character. The very use of an actor to «be» someone will always be a kind of fiction. If the person is «historical,» the realistic film says what cannot truly be said: that this is how this person looked, moved, and sounded. If the individual has been created to exemplify a group of historical people (a worker during a strike, a shopkeeper during a revolution, a common soldier on a battlefield) a double fiction is involved: this is how this sort of person (whom we have created) looked, moved, and sounded. Both

can obviously be no more than approximations of particular historical individuals, approximations that carry out some sense that we already have about how such people acted, moved, sounded, and behaved.

The same is true of incident: here invention is inevitable for a variety of reasons—to keep the story moving, to maintain intensity of feeling, to simplify complexity of events into plausible dramatic structure that will fit within filmic time constraints. Different kinds of fictional moves are involved here, moves we can label Compression, Condensation, Alteration, and Metaphor. Consider this example: when Robert Gould Shaw was offered command of the Fifty-fourth, he was in the field in Maryland, and he turned down the offer by letter. A couple of days later, urged by his Abolitionist father, he changed his mind and accepted the position. To show the internal conflict expressed in this change within a dramatic context, *Glory* compresses Gould's hesitation into a single scene at a party in Boston. The actor, Matthew Broderick, uses facial expression and body language to show Gould's inner conflict. When he is offered the command by the governor of Massachusetts, he says something noncommittal and asks to be excused. There follows a scene with another officer, a kind of alter ego, an officer who voices Shaw's own unspoken doubts about the costs of taking such a command.

These doubts register on Broderick's face, and we literally watch Shaw make this difficult decision, see that accepting the commission is a matter of conviction triumphing over fear. All of this scene, including the fellow officer, is invented, yet it is an invention that does no more than alter and compress the spirit of the documentable events into a particular dramatic form. In such a scene, film clearly does not reflect a truth—it creates one.

The difference between fiction and history is this: both tell stories, but history tells a true story. But is this truth a «literal» truth, an exact copy of what took place in the past? No, no on the screen. But how about the printed page, is literal truth possible there? No. Think of it. A description of a battle or a strike or a revolution is hardly a literal rendering of that series of events. In an such description, some sort of «fiction» or convention is involved, one that allows a selection of evidence to stand for a larger historical experience, one that allows a small sampling of reports to represent the collective experience of thousands, tens of thousands, even millions who took part in or were affected by documentable events.

One may call this convention Condensation too. The point is this: however literal the image on the screen may seem, however «literal» its world, film can never provide a literal rendition of events that took place in the past. It can never be an exact replica of what happened (and neither can the printed page). Historical recounting must, of course, be based upon as much as we know about what literally happened. But due to the demands of space and time, the recounting itself can never be literal. Not on the screen and not, in fact, in the written word.

One reason for this is that the word works differently from the image. The word can provide vast amounts of data in a small space. The word can generalize, talk of great abstractions like Revolution, Evolution, and Progress, and make us believe that these things exist. (They do not, at least not as things, except upon the page.) To talk of such things is not to talk literally, but to talk in a symbolic or general way about the past. Film, with its need for a specific image, cannot make general statements about revolution or progress. Instead, film must summarize, synthesize, generalize, symbolize -in images. The best we can hope for is that historical data on film will be summarized with inventions and images that are apposite. Filmic generalizations will have to come through various techniques of condensation, synthesis, and symbolization. It is the historian's task to learn how to «read» this filmic historical vocabulary.

Clearly, we must read film by new standards. What should these standards be? At the outset, we must accept that film cannot be seen as a window onto the past. What happens on screen can never be more than an approximation of what was said and done in the past; what happens on screen does not depict, but rather points to, the events of the past. This means that it is necessary for us to learn to judge the ways in which, through invention, film summarizes vast amounts of data or symbolizes complexities that otherwise could not be shown. We must recognize that film will always include images that are at once invented and true; true in that they symbolize, condense, or summarize larger amounts of data; true in that they impart an overall meaning of the past that can be verified, documented, or reasonably argued.

And how do we know what can be verified, documented, or reasonably argued? From the ongoing discourse of history; from the existing body of historical texts; from their data and arguments.

Which is only to say that any «historical» film, like any work of written, graphic, or oral history, enters a body of preexisting knowledge and debate. To be considered «historical,» rather than simply a costume drama that uses the past as an exotic setting for romance and adventure, a film must engage, directly or obliquely, the issues, ideas, data, and arguments of the ongoing discourse of history. Like the book, the historical film cannot exist in a state of historical innocence, cannot indulge in capricious invention, cannot ignore the findings and assertions and arguments of what we already know from other sources.

Like any work of history, a film must be judged in terms of the knowledge of the past that we already possess. Like any work of history, it must situate itself within a body of other works, the ongoing (multimedia) debate over the importance of events and the meaning of the past.

17.6. False invention and true invention

Let me compare two films that invent freely as they depict historical events—Mississippi Burning, which uses «false» invention (ignores the discourse of history), and Glory, which uses «true» invention (engages the discourse of history).

Mississippi Burning (directed by Alan Parker, 1988) purports to depict Freedom Summer, 1964, in the aftermath of the killing of three civil rights workers, two white and one African-American. Taking for its heroes two FBI men, the film marginalizes blacks and insists that though they are victims of racism, they in fact had little to do with their own voting rights drive. The resulting message is that the government protected African-Americans and played a major role in the creation of Freedom Summer.

Yet this is palpably untrue. This story simply excludes too much we already know about Mississippi Freedom Summer and the rather belated actions of the FBI to solve the murder of the three civil rights workers. The central message of that summer, as responsible historians have shown, was not simply that blacks were oppressed, but that they worked as a community to alleviate their own oppression. This is the theme that the film chooses to ignore. By focusing on the actions of fictional FBI agents, the film

engages in «false» invention and must be judged as bad history. Indeed, by marginalizing African-Americans in the story of their own struggle, the film seems to reinforce the racism it ostensibly combats.

Glory (directed by Edward Zwick, 1989) is as inventive as *Mississippi Burning*, but its inventions engage the historical discourse surrounding the film's subject: the Fifty-fourth Massachusetts Regiment commanded by Robert Gould Shaw, and, by implication, the larger story of African-American volunteers in the American Civil War. Here are examples of how specific strategies of invention work in *Glory*:

Alteration. Most of the soldiers in the Fifty-fourth were not, as the film implies, ex-slaves, but in fact had been freemen before the war. One can justify this alteration by suggesting that it serves to bring the particular experience of this unit into line with the larger experience of African-Americans in the Civil War, to generalize from the Fifty-fourth to what happened elsewhere in the Union to slaves who were freed.

Compression. Rather than creating characters from regimental histories, the film focuses on four main African-American characters, each of whom is a stereotype -the country boy, the wise older man, the angry black nationalist, the Northern intellectual. The filmic reason is obviously dramatic: such diverse individuals create a range of possibilities for tension and conflict that will reveal character and change. The historical reason is that these four men stand for the various possible positions that blacks could take toward the Civil War and the larger issues of racism and black-white relations, topics that are not solely «historical»-or that, like all historical topics, involve an interpenetration of past and present.

Invention. Although there is no record of this happening, in the film the quartermaster of the division to which the Fifty-fourth belongs refuses to give boots to the black troops. His ostensible reason is that they will not be used in battle, but the real reason is that he personally does not like African-

Americans nor think them capable of fighting. Clearly, this incident is one of many ways the film has of pointing to the kinds of Northern racism that black soldiers faced. Another way of showing the racism might have been by cutting to the antiblack draft riots in New York, but such a strategy could vitiate the intensity of the film and the experience of our main characters. This incident is an invention of something that could

well have happened; it is the invention of a truth. For all its inventions, *Glory* does not violate the discourse of history, what we know about the overall experience of the men of the Fifty fourth Regiment -their military activities, their attitudes and those of others toward them. At the same time, the film clearly adds to our understanding of the Fiftyfourth Regiment through a sense of immediacy and intimacy, through the empathic feelings of emotion and that special quality of shared livingness and experience that the film conveys so well. To share the up-close danger of Civil War battles as rendered on the screen, for example, is to appreciate and understand the possibilities of bravery in a new way. (All this was recognized by James McPherson, author of a recent highly acclaimed work, *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*, in his review of the film in *New Republic*).

There is no doubt that the film simplifies, generalizes, even stereotypes. But it proposes nothing that clashes with the «truth» of the Fifty-fourth Regiment or the other black military units that fought for the Union -that men volunteered, trained under difficult conditions, and gave their lives in part to achieve a certain sense of manhood for themselves and pride for their people. Only the moral may be suspect: when the bodies of the white officer and one of his black men (the angriest, the one most suspicious of whites, the one who refuses to carry the flag, the one who has been whipped by this same officer) are pitched into a ditch and fall almost into an embrace, the implication seems to be that the Fifty fourth and the Civil War solved the problem of race in America. How much more interesting, how much truer, might have been an image that suggested that the problems of race were to continue to be central to the national experience.

17.8. A new kind of History

Of all the elements that make up a historical film, fiction, or invention, has to be the most problematic (for historians). To accept invention is, of course, to change significantly the way we think about history. It is to alter one of written history's basic elements: its documentary or empirical aspect. To take history on film seriously is to accept the notion that the empirical is but one way of thinking about the meaning of the past.

Accepting the changes in history that mainstream film proposes is not to collapse all standards of historical truth, but to accept another way of understanding our relationship to the past, another way of pursuing that conversation about where we came from, where we are going, and who we are. Film neither replaces written history nor supplements it. Film stands adjacent to written history, as it does to other forms of dealing with the past such as memory and the oral tradition.

What, after all, are the alternatives? To insist that historians begin to make films that are absolutely accurate, absolutely true (as if this were possible) to the reality of the past? Not only is this impossible for financial reasons, but when historians do make «accurate» films (witness *The Adams Chronicles*), they tend to be dull as both film and history, for they do not make use of the full visual and dramatic power of the medium. A second alternative: history as experiment. But whatever new insights into the past experimental films provide, they tend, like written history itself, to give up large audiences that film is capable of reaching. A final alternative: to wish film away, to ignore film as history. But this would be to surrender the larger sense of history to others, many of whom may only wish to profit from the past. Worse yet, it would be to deny ourselves the potential of this powerful medium to express the meaning of the past⁹¹⁰.

It is time for the historian to accept the mainstream historical film as a new kind of history that, like all history, operates within certain limited boundaries. As a different endeavor from written history, film certainly cannot be judged by the same standards. Film creates a world of history that stands adjacent to written and oral history; the exact location of the understanding and meaning it provides cannot yet be specified.

We must begin to think of history on film as closer to past forms of history, as a way of dealing with the past that is more like oral history, or history told by bards, or griots in Africa, or history contained in classic epics. Perhaps film is a postliterate equivalent of the preliterate way of dealing with the past, of those forms of history in which scientific, documentary accuracy was not yet a consideration, forms in which any notion of fact was of less importance than the sound of a voice, the rhythm of a line, the magic of words. One can have similar aesthetic moments in film, when objects or

⁹¹⁰ WALKOWITZ, DANIEL J. «Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker,» *Public Historian*, No.7, Winter 1985, p. 57.

scenes are included simply for their look, the sheer visual pleasure they impart. Such elements may well detract from the documentary aspect, yet they add something as well, even if we do not yet know how to evaluate that «something».

The major difference between the present and the preliterate world, however obvious, must be underscored: literacy has intervened. This means that however poetic or expressive it may be, history on film enters into a world where «scientific» and documentary history have long been pursued and are still undertaken, where accuracy of event and detail has its own lengthy tradition. This tradition, in a sense, raises history on film to a new level, for it provides a check on what can be invented and expressed. To be taken seriously, the historical film must not violate the overall data and meanings of what we already know of the past. All changes and inventions must be apposite to the truths of that discourse, and judgment must emerge from the accumulated knowledge of the world of historical texts into which the film enters.

17.9. Historical film: a final summary

In the study of film, a genre has conventionally been understood as a group of films unified by a recognizable repertoire of textual practices—plot, setting, character, iconography, music, narrative form, performance style, etc.—around which their production, marketing, and consumption can be efficiently organized.¹ Once this system of conventions has been identified, according to this line of thinking, a critic is better able to understand not only a film's commercial context but also the way it functions within a much larger body of work. For this reason, much writing about cinema has been concerned with placing films in genre categories and with debating the boundaries between these categories. According to Richard Maltby,

Genre criticism usually identifies up to eight genres in Hollywood feature film production. The western, the comedy, the musical and the war movie are four uncontested categories. Different critics will then argue the relative independent merits

of at least one of the thriller and the crime or gangster movie, and list the horror movie and science fiction as either one or two additional genres⁹¹¹.

As this suggests, the process of identifying genres is much less precise or unanimous than many writers have been prepared to admit. Moreover, much writing on genre has been based on a kind of reasoning which Andrew Tudor describes as the ‘empiricist dilemma’: To take a genre such as the western, analyze it, and list its principal characteristics is to beg the question that we must first isolate the body of films that are westerns. But they can only be isolated on the basis of the ‘principal characteristics’, which can only be discovered from the films once they have been isolated.

In other words, critics tend to select a group of films which they suppose belong to the same genre, and then work backwards to define the genre based on the characteristics that the films share, possibly overlooking information which does not confirm their preconceptions. In doing so, they simply reproduce the initial assumptions that led them to choose these films in the first place.

These problems become even more acute in the case of films whose textual practices are harder to pin down. It may be difficult to arrive at precise definitions for Maltby’s four ‘uncontested categories,’ but telling them apart is usually straightforward. If a couple break off from their date to sing a duet, for example, you can be reasonably certain you are watching a musical. But what about historical films? Do the textual practices of the genre give it the kind of formal unity which critics have identified in the western? Ginette Vincendeau’s comments about the genre status of ‘heritage’ cinema might also apply to the historical film:

Except for the presence of period costume, they are neither defined by a unified iconography (unlike the thriller and the western), nor a type of narrative (unlike the romance or the musical), nor an affect (unlike horror, melodrama and comedy).

Instead of presenting a broadly cohesive set of textual features, historical films exhibit a massive variance in iconography, narrative style, setting, plot, and character types. Simply being ‘in the past’ cannot be regarded as a coherent textual characteristic

⁹¹¹ Christine Gledhill, “History of Genre Criticism” in Pam Cook (ed.), *The Cinema Book* (London: BFI, 1999), p. 137.

in itself. Moreover, the simple fact that ‘the past’ refers equally to any point in time between the ancient world and the preceding moment suggests a potential range of iconographies far larger than any other genre. Any common ground occupied by films set in the past is at best tenuous, at least in comparison to more conventional genres.

It is also worth pointing out that the term ‘historical film’ has barely featured in many of the standard, single-volume surveys of Hollywood genres, including Thomas Schatz’s *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981), Nick Browne’s *Refiguring American Film*⁹¹².

And yet the term ‘historical film’ is strongly represented in film scholarship. Many books have been dedicated to the subject in the past ten years alone, including Robert Burgoyne’s *The Hollywood Historical Film* (2008), David Eldridge’s *Hollywood’s History Films* (2006), J. E. Smyth’s *Reconstructing American Historical Cinema* (2006), and James Chapman’s *Past and Present: National Identity and the British Historical Film* (2005).

There is also plenty of evidence to suggest that term ‘historical film’ has considerable currency outside the academy. The vast online databases operated by commercial companies provide useful examples. LoveFilm, Europe’s largest DVD rental company, allows subscribers to browse films and television shows within 20 broad categories which they identify as ‘genres.’ In an indication of the overlapping nature of such categorization, most titles are listed in more than one genre, and ‘historical’ films are listed as a sub-category of three separate genres: ‘Action/Adventure,’ ‘Drama,’ and ‘Romance.’ The practices of online retailer Amazon are similar: ‘Historical’ is a sub-category of both ‘Action & Adventure’ and ‘Drama.’ The Internet Movie Database (IMDb) is owned by Amazon, but it uses a slightly different structure to organize its 1.6 million entries, listing ‘History’ as one of their 26 ‘genre’ categories.

Unlike LoveFilm and Amazon, this category also features a large number of non-fiction titles, mostly television documentaries. The motives and methods used by academic writers and commercial websites are clearly different, but they underline the strong cultural presence of the historical film. Evidently, a gap exists between

⁹¹² Andrew Tudor, *Theories of Film* (London: Secker & Warburg, 1975), pp. 135–138.

conventional theoretical approaches to genre on the one hand, and the operation of genre categories in popular and academic practice on the other. It seems, therefore, that conventional ideas about genre are of limited use in understanding the origins and development of historical film.

However, recent work on the function and meaning of film genres has questioned some of the tenets of conventional genre criticism, in particular the notion that genres are characterized by a historically stable and unified system of textual practices. Steve Neale has suggested that genres need to be seen as ‘ubiquitous, multifaceted phenomena rather than one-dimensional entities’ and that they reside not only in films themselves but also in the expectations which audiences bring with them when they watch films.⁶ He also emphasizes the institutional role played by film industries in the creation and perpetuation of these classifications, citing its ability to guide ‘the meaning, application, and use of generic terms’ in an ‘inter-textual relay’ of publicity, promotion and reception discourses⁹¹³.

Like Neale, Altman is keen to identify these discourses with the activities of the film industry and its strategy of producing and marketing new films by promoting their likeness to existing, commercially proven properties. In this way, any genre unity that a body of films is perceived to possess at a given time is less the consequence of a filmmaker’s adherence to a set of predetermined, transhistorical conventions and more the short-term industry practice of recycling the textual features of popular films in order to emulate their success.

These approaches also lead to a more detailed consideration of the connection between genre and industrial practice. Maltby has argued that it is misleading to think of genre as a principle governing Hollywood’s output, arguing that the industry ‘categorizes its product by production size and the audience sector to whom it is primarily appealing’ and that the resulting production schedules are organized ‘around cycles and sequels rather than genres as such.’ This notion is developed further in the work of Tino Balio, who dispenses with the term genre entirely in his assessment of Hollywood production in the 1930s. Balio suggests that in order to minimize financial risk, Hollywood production of the period tended to be planned on a seasonal basis and was essentially imitative: a film becomes popular, its textual features are quickly

⁹¹³ Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London: Routledge, 2000), p. 26.

reworked by other films, and these new films are released and promoted in a way that stresses their closeness to the original. The cycle continues until it ceases to be profitable.

In some cases the replicated textual features correspond to traditional critical notions of film adhering to genre templates, but the replication can also be less predictable. For example, Neale notes that the success of *Grand Hotel* (1933) generated a cycle of films that transposed its unusual narrative structure to a variety of completely unrelated settings. Missing from this approach, perhaps, is a means of accounting for the appearance of films which initiate new cycles.

Nevertheless, Balio's approach provides a more empirically grounded model for explaining and analyzing textual similarities between films over time than the conventionally defined notion of genre as a critical category, with its insistence on the transcendental unity of certain film types. Recent work by Jason Mittell on television also enlarges the understanding of genre, particularly the role played by audiences in the creation of categories.

Much more than Neale, Altman, Maltby, and Balio, Mittell has proposed 'looking beyond the text as the centre of genre' and instead focusing on the 'complex interrelations among texts, industries, audiences and historical contexts.' He argues that media texts (including films) do not produce their own categorization, as conventional genre theory has suggested, but rather are categorized as a result of discursive practices.¹⁵ That is, genre is not an intrinsic property of any given film or group of films, no matter how closely it might appear to follow commonly understood genre conventions. Instead, genre categories are applied to films externally as they circulate through culture, generating further texts as they are marketed, reviewed, consumed, and discussed. For this reason, Mittell describes genre as emerging from the 'intertextual relations between multiple texts.'

Rather than the source of genre discourse, the film to which the genre category is applied is in fact a constituent part of a broader network of texts which in turn generate additional discourses. It might seem that to describe a film simply as 'a site of discursive practice' is to reduce its complexity, artistic value, and its centrality to the filmgoing experience. But at the same time, Mittell's arguments are significant in the

stress they place on cultural factors, particularly audience reception, in the production and circulation of genre categories. It is certainly valuable and necessary to identify the production of film genres as part of an industrial process, but they can also be placed in a broader context as part of the cultural process in which films interact with the viewing public.

Due to the difficulties entailed by establishing its precise textual characteristics, the historical film has often had an awkward, ambiguous relationship to the concept of genre. However, by expanding the study of genre beyond the textual boundaries of individual films to include industrial and cultural practices, the historical film emerges as a viable object of study.

The historical film is not a rigid, transhistorical essence possessing textual conventions which have held fast amid cultural and social change. No genre could be, no matter how familiar its conventions might seem at any given time. Instead, and like all other genre categories, the historical film is a series of small-scale, historically specific film cycles which emerge from particular commercial contexts and are shaped by larger cultural forces. In order to make the step between this rather general concept of genre and the specific properties which characterize the historical film, it is useful to examine some of the ways in which different writers have arrived at their own definitions.

The most substantial work on the connections between historical film and genre has been written by Robert Brent Toplin, Robert Burgoyne, and Leger Grindon. In *Reel History: In Defense of Hollywood* (2002), Toplin makes an extended effort to define what he calls ‘cinematic history’ as a genre using a conventional, textual approach. Although he notes cinematic history’s ‘great diversity in terms of settings, plots and characters’ by comparison with other genres, he states that ‘there are some familiar practices in the craft.’ He describes and discusses nine such practices, noting that not all historical films adhere to every single one:

- 1 Cinematic history simplifies historical evidence and excludes many details.
- 2 Cinematic history appears in three acts featuring exposition, complication and resolution.
- 3 Cinematic history offers partisan views of the past, clearly identifying heroes and villains.
- 4 Cinematic history portrays morally uplifting stories about struggles between Davids and Goliaths.

- 5 Cinematic history simplifies plots by featuring only a few representative characters.
- 6 Cinematic history speaks to the present.
- 7 Cinematic history frequently injects romance into its stories, even when amorous affairs are not central to these historical events.
- 8 Cinematic history communicates a feeling for the past through attention to details of an earlier age.
- 9 Cinematic history often communicates as powerfully in images and sounds as in words.

Several problems in this catalogue of textual features should be clear at once. The idea that cinematic history communicates using images and sounds as well as words seems to be a description of cinema's most fundamental features. In addition, cinematic history may well use the three-act structure, but so do almost all films produced in Hollywood: the practice is ingrained in screenwriting technique. The idea of using films to tell 'morally uplifting' stories in which audiences are encouraged to root for an underdog is also common to a large proportion of Hollywood's output over the past century.

Generalizations such as these do not distinguish historical film from any other genre. Toplin's remaining criteria do relate more directly to historical cinema, most particularly to the narrative shape they give to historical events. However, these criteria are established largely to help him to advance the thesis of his book, namely that the apparent scholarly shortcomings of Hollywood historical films should not be judged too harshly. The streamlining of historical events into familiar narrative shapes is acceptable, he argues, because historical films must adhere to the conventions of mainstream filmmaking in order to meet the expediencies of getting audiences into the cinema. For example, films 'cannot deliver a comprehensive assessment of a subject' because 'fact laden dramas can confuse and tire audiences.'

For Toplin, genre is a predetermined formula that films must follow in order to connect with audiences. Rather than a fluid system in which films may participate, it is a rigid template that exists independently of the films under discussion. Toplin also gives no account of how these formulas have developed within the film industry over time, nor does he engage with the ways different audiences have responded to the films in question.

Leger Grindon and Robert Burgoyne also take a largely textual approach to genre in historical cinema, although their approaches offer greater nuance. In *Shadows on the*

Past: Studies in the Historical Fiction Film, Grindon suggests that historical films are characterized by two contrasting modes of representation:

The recurring generic figures of the historical fiction film are the romance and the spectacle – the one emphasizing personal experience; the other, public life. Each film negotiates the relations between the individual and society and expresses the balance between personal and the extrapersonal forces through the treatment of the two generic components. In addressing these issues every film draws on contemporary social conditions and, in portraying history, depicts the historical circumstances from which the film arises⁹¹⁴.

He goes on to examine both ‘generic figures’ in turn, arguing that as they work in counterpoint to each other: the relationship between romance and spectacle ‘expresses the links between the individual, nature and society, and serves as a vehicle for historical explanation.’ It seems reasonable to suppose that historical films of all types do have themes in common, but it can also be argued that they are in no way unique to films set in the past.

For this reason, Grindon’s definition does not serve to distinguish historical filmmaking from other genres. In *The Hollywood Historical Film*, Robert Burgoyne suggests that the historical film consists of five ‘subtypes’: the war film, the epic film, the biographical film, the metahistorical film, and the topical historical film. Three of these terms are relatively familiar, but the final two are not. The metahistorical film ‘offers embedded or explicit critiques of the way history is conventionally represented’ while topical films focus on specific incidents or periods rather than on ‘grand narratives.

Clearly, there is much overlap between these subtypes. For example, Burgoyne identifies *Lawrence of Arabia* (1962) as a biographical film, but it might easily be labeled an epic or even a war film.²³ Burgoyne suggests that these subcategories find their coherence as historical films through a single strategy:

What brings these different orders of representation... into the same discursive framework is the concept of reenactment, the act of imaginative re-creation that allows

⁹¹⁴ Leger Grindon, *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film* (Philadelphia: Temple University Press, 1994), p. 10.

the spectator to imagine that they are ‘witnessing again’ the events of the past. The principle of re-enactment constitutes the semantic register of the genre. The historical film conveys its messages about the world by re-enacting the past, and it is the idea of reenactment that provides its semantic ground.

This focus on ‘re-enactment’ also enables Burgoyne to describe the relationship between historical cinema and the present: ‘re-enactment implies that the event being revisited actually did occur, but it also implies that this event still has meaning for us in the present.’ But as much as historical films can be seen as a process of re-enactment, this criterion seems rather too abstract to unify and distinguish such a broad range of films. Both Leger and Burgoyne raise valuable ideas in their arguments regarding historical cinema and genre, but their approaches do not pin down specific or unique characteristics which might be used to identify the genre.

Other writers have attempted to define historical cinema by distinguishing it from other types of films set in the past. In particular, it is common to mark a division between ‘historical films’ and ‘costume dramas.’ On the face of it, some simple differences between these terms may be observed.

Although they both reinforce the act of social remembering, costume dramas and historical films are different from each other. Historical films deal with real people or events: Henry VIII, the Battle of Waterloo, Lady Hamilton. Costume film uses the mythic and symbolic aspects of the past as a means of providing pleasure, rather than instruction.

A similar distinction has been made in much writing about historical cinema, and the idea can be traced back to Hollywood’s infancy. In 1922 C. A. Lejeune declared, “Historical films... fall into two classes – the pure romance, with fictitious figures set in a background of times not our own, and the story woven around events peopled with characters who have lived and been famous in their day.”

But although the term ‘costume drama’ connotes the fanciful narratives of romantic fiction and the term ‘historical film’ implies a firm connection to historical fact, the black-and-white distinction between these categories is at best problematic. Any film that dramatizes or restages the past from the perspective of the present necessarily strikes a balance between fact and fiction, regardless of whether or not it

purports to be depicting events that actually occurred. As Pierre Sorlin puts it, ‘there is no “historical film” that is not fiction first: how indeed could the past be filmed live? Nor any that, however serious its documentation, does not fictionalise the most referenced historical argument.’

Moreover, as recent historical theorists such as Hayden White has argued, any attempt to translate information about the past into a historical narrative inevitably involves rhetorical conventions that produce a form of fiction. In Alun Munslow’s summary: ‘Just like written history, film history is a fictive, genre-based, heavily authored, factually selective, ideologically driven, condensed, emplotted, targeted and theorised representation.’

In the same way that no historical film can be entirely factual, no costume drama can be entirely fictional. For example, *Gone with the Wind* (1939) may tell the story of people who never existed, but the film makes frequent and largely accurate reference to the historical period in which its drama unfolds⁹¹⁵.

.Even films like *Pirates of the Caribbean* (2003) and *Mary Poppins* (1964), which are far more vague and cavalier about their historical settings and which appear to make no serious bid for period authenticity, depend to a certain degree on historically factual elements: no electric lights are visible, for example, costumes are broadly consistent with the era, the vocabulary eschews recognizably modern expressions, and norms of social conduct differ noticeably from the present. Were historical signifiers such as these omitted, the films might not be recognized as being set in the past at all.

The tendency to define the historical film in relation to costume drama also implies a kind of value judgment. If a historical film is defined primarily as a representation of historical data, does this not also suggest that a good historical film is one that represents such data well? Grindon, for example, establishes the ground for his study of historical films by making a distinction between films which ‘have a meaningful relationship to historical events’ and ‘the costume picture that adopts a period setting but fails to engage historical issues.’ Marnie Hughes-Warrington has suggested that use of the term ‘historical film’ may in itself be regarded as ‘an act of approval.’³² In contrast, the term ‘costume drama’ has often been used in a pejorative

⁹¹⁵ Sue Harper, “Bonnie Prince Charlie Revisited: British Costume Film in the 1950s” in Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book* (London: BFI, 1997), 133.

sense, denoting a lack of seriousness relative to the historical film, and reflecting anxieties about what Pam Cook calls the 'feminisation of history.'

Some critics have taken the problematic distinction between fact and fiction on board to produce broader, more inclusive definitions of the historical film. Natalie Zemon Davis has suggested that 'history films' are 'those having as their central plot documentable events, such as a person's life or war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action.' Given that a 'historical setting' of some sort is a necessary condition for any representation of the past, regardless of the degree to which this setting is overlaid with fictional elements and the extent to which the film concerns itself with dramatizing processes of historical change, both types may be considered to be 'historical.' Working along similar lines, Philip Rosen has suggested that:

The 'historical film' can be defined here as a certain conjunction of regimes of narrative and profilmic: in its purest form, it consists of a 'true story' (or elements of a 'true story') plus enough profilmic detail to designate a period recognizable as significantly 'historical', that is, signifying a generally accepted minimum of referential pastness.

In other words, historical films combine a degree of period *mise en scène* with a narrative that describes the past. In this way, Rosen accommodates films which place a high value on accurate reference to the past, and those which choose to emphasize other elements. Again, both types are historical, regardless of how 'well' they are perceived to represent history. David Eldridge has recently taken a similar approach, stating simply that historical films are 'all films which utilise ideas about the past [and] contain and reflect ideas about "history"'. As evidence, he notes the capacity of fictional western narratives to 'depict and interrogate' the history of the American frontier despite frequently telling fictional stories.³⁶ Eldridge also seeks to rehabilitate films which appear to be indifferent to historical accuracy, suggesting that 'the very simple fact that the majority of films set in the past do not take history seriously' may in fact be significant in itself.

The definitions suggested by Davis, Rosen, and Eldridge allow historical films to be approached not simply in terms of their fidelity or otherwise to historical data, nor as

a rigid set of conventions with a textual coherence comparable to (for example) the western or the musical, but rather as part of the longstanding practice of engaging with representations of the past. This remains, however, a primarily textual definition and thus cannot account for the ways in which genre categories are shaped by audience and production practices.

Drawing on the work above, as well as the broader approaches to genre which I have outlined, I will define historical cinema as films which engage with history or which in some way construct a relationship to the past. However, in order to account for the impact of production and audience practices on genres, I will argue that these relationships to the past are created not only by the films themselves but also by cultural contexts in which they operate and the discourses that they generate. Following Eldridge, Rosen, and Davis, it also seems both legitimate and appropriate to extend this definition to films regardless of whether or not they purport to deal with ‘real’ people and events. Of course, this throws open the doors to a huge and diverse range of films, including many that might also be identified with other well-established genres such as the western and the war film.

But like other film genres, the historical film is not a unified set of textual practices and it frequently overlaps with other genre categories. There is also no reason to insist that films should be identified with just one genre. To use Jacques Derrida’s term, films frequently ‘participate’ in more than one.³⁸ The multiple categorizations featured in commercial databases such as the IMDb might be seen as practical evidence for this: as Hughes-Warrington has noted, those involved with the selling of films ‘have little to gain from tying a work down to a single element.’

It also seems illogical to suggest the historical film somehow overrules related genre labels such as the costume film or the biopic, or equally that these are ‘subgenres’ attached to or descended from an overarching historical film ‘master-genre.’ Other genre categories may intersect with the historical film, but they also have discursive characteristics of their own.

There are numerous methods available to filmmakers seeking to form relationships between films and the past on a textual level. Indeed, any element of a film’s *mise en scène* or narrative which serves to locate the drama in a bygone era, from

the exhibition of period costume to an allusion to a historical event occurring off screen, can be considered part of a film's textual relationship to the past. However, for the purposes of illustration, I would like to focus on a more specific strategy: reference to the past through words printed on the screen or spoken in voiceover as historical films begin and close. Historical films using prologue and epilogue text are probably in the minority overall, but the practice has nevertheless become a significant trope of the genre.

Although text of this kind can also be observed in documentaries, it is more or less unique among dramatic films. Only a film set in the past has the need or the ability to form connections with events beyond its own narrative world. Typically, these prologues and epilogues provide simple factual information (dates, places, biographical details) to either contextualize the drama in the case of the former, or to bring the historical narrative to a close in the case of the latter. In their espousal of the unadorned written or spoken word over visual representation, these prologues and epilogues can be interpreted as narrative transitions which attempt to stitch the events depicted in the main body of the film to written accounts of history. In the process, they perhaps indicate some of the ways in which written histories are valued as more trustworthy and authentic than visual representations of history.

In older historical films, prologue text serves largely to establish a time and a place for the action, and the practice can be traced from the scenesetting 'intertitles' widely used in silent cinema. For example, *The Crusades* (1935) opens with text printed over the image of a minaret: 'The year 1187 ad. The Saracens of Asia swept over Jerusalem and the Holy Land, crushing the Christians to death or slavery.' Similarly, in *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), we read, 'London – 1596. After defeating the Spanish forces at Cadiz, Robert Devereux, Earl of Essex marches in Triumph toward Whitehall Palace where Queen Elizabeth awaits him.' More than simply establishing a context for these narratives, these present-tense statements also establish their tone and their attitudes to the past. However, these conventions were flexible, particularly in films depicting recent history. As George F. Custen has shown, biopics of the 1950s were occasionally introduced by written statements attributed to the subject or the author of the film. *Somebody Up There Likes Me* (1956) features a title card which reads 'This is the way I remember it, definitely,' signed by the boxer Rocky Graziano, while *I Want to Live!* (1958) is 'signed' at both the beginning and the end by

the journalist from whose work the film was adapted.⁴⁰ In both cases, the signature serves more as an assurance of authenticity than a statement of authorship. In a similar, although much more unusual vein, *Mission to Moscow* (1943) opens with an introduction by the film's biographical subject, Joseph E. Davies, who speaks in person directly to camera. Following the credits, a second prologue is delivered by the actor playing Davies, also delivered to camera in a remarkably similar manner.

In this way, *Mission to Moscow* not only establishes its own authenticity, it also bridges the gap between fact and fiction, allowing the audience to measure the performance of the 'real' Davies against his dramatic incarnation. In many of the ancient world epics popular during the 1950s and 1960s prologues were spoken by an offscreen narrator, always male and typically with a sonorous English accent. In addition to establishing the setting for the action, these spoken prologues frequently established the tone of the drama to follow by adopting mock-archaic vocabulary and phrasing.

Two of the greatest problems in history are how to account for the rise of Rome and how to account for her fall. We may come nearer to understanding the truth if we remember that the fall of Rome, like her rise, had not one cause but many and was not an event but a process spread over three hundred years.

In this way, the film does not simply establish the tone of its engagement with the past, it proposes a method for addressing 'problems in history' and thus allows the audience to 'understand the truth'. The words were in fact based on writing by the film's historical consultant, Will Durrant. In more recent films, prologues have come to serve additional purposes. Text is often used, for example, to assert the truth status of the historical narrative at its very outset. For example, *Dog Day Afternoon* (1975) begins with the words, 'What you are about to see is true – it happened in Brooklyn, New York on August 22, 1972.' The statement is informal but emphatic, and apparently supported by its specific reference to time and place. A similar insistence is made as *Missing* (1982) begins: 'This film is based on a true story. The incidents and facts are documented.' Not only is the story true, but its truth can be proven, although the nature of the supporting documentation is unspecified. As Custen notes, statements such as these also function as a reminder that most films made in Hollywood are not meant to be taken at face value as true.

However, these formulaic truth claims have rapidly become clichés, and the trope soon came to be used ironically. The phrase ‘this is a true story,’ printed in block red capitals, is used in the prologue to *Walker* (1987) as a sardonic counterpoint to the spaghetti western pastiche which it interrupts. In this way, the film establishes an ironic contrast between conventional approaches to the past and its own, more inventive strategies. Similarly, *Fargo* (1996) is introduced as ‘a true story... told exactly as it occurred’ despite, as the directors later admitted, being nothing of the sort. Through its overuse in historical films, particularly biopics and films based on the recent past, the ‘true story’ avowal became an easily subverted convention rather than a credible guarantee of historical status.

This apparent consensus of historians, plus unspecified ‘archaeological evidence’, substantiates the drama which follows, situating it as revisionist history rather than genre-bound fiction.⁴⁴ Other films have been more circumspect about their relationship to historical processes. *Nixon* (1995) is introduced with a prologue that reads almost as a disclaimer: ‘This film is a dramatic interpretation of events and characters based on public sources and an incomplete historical record. Some scenes and events are presented as composites or have been hypothesized or condensed.’ This uncharacteristic transparency is perhaps disingenuous, however; acknowledging shortcomings might be interpreted as a means to emphasize its diligent historical practice.

In contrast to the textual engagements illustrated above, the extra-textual engagements which historical films make with the past are not restricted or even necessarily determined by the content of the films in question. Extratextual engagements are a function of the discourses generated by historical films, and can thus take a huge range of forms. For example, a film’s relationship to the past can be established through the descriptive language and imagery used in its promotion and marketing, through its evaluation by professional critics working in the media, or through its discussion among the wider public in public forums such as social networking websites and the ‘comments’ sections of online news media and blogs. As before, and for the purposes of illustration, I will focus in this section on just one of the ways in which an extratextual relationship with the past may be constructed: the foregrounding of historical research as a promotional feature in the marketing of historical films.

In his work on the biopic, George Custen observes that the publicity campaigns of many historical films in the 1930s frequently highlighted the research process that supposedly occurred behind the scenes. ‘Extravagant research efforts became,’ he suggests, ‘a way of reassuring consumers that every effort had been expended to bring them true history in the guise of spectacle.’ Promotional material often attempted to express this extravagance in quantifiable terms, reeling off escalating figures much in the way that film advertising also boasts about the vast sums of Money invested in the creation of spectacle. For example, the campaign booklet for *Marie Antoinette* (1938) claimed that production researchers amassed ‘a bibliography of 1,538 volumes, gathering 10,615 photographs, paintings and sketches, and mimeographing 5,000 pages of manuscript containing more than 3,000,000 words.’ The filmmaker perhaps most closely associated with historical research in the 1930s was Cecil B. DeMille, who produced a string of historical films during the period. According to a *New York Times* review of his western *Union Pacific* (1939), ‘Mr. DeMille insists he has history on his side – demonstrating it by the complete documentation of every spike, shovel, costume, engine number, and war-bonnet in the film.’ Good historical practice was thus associated with the accumulation and quantification of material detail. DeMille’s interviews and promotional materials frequently acknowledged the research effort that was put into his historical films, and the director himself was closely associated with the process.

Motion picture producers have sometimes been criticized for spending so much money on research – in the case of *The Ten Commandments* more than ever before... Research does not sell tickets, I may be told. But research does help to bring out the majesty of the Lawgiver and the eternal verity of the law. As David Eldridge observes, *Moses and Egypt* seems to reverse the conventional research process: rather than showing how the film grew out of historical enquiry, it works backwards from the completed film to retrospectively authenticate its spectacle.⁵² For example, in the chapter on ‘Camels, Horses and Transportation,’ Noerdlinger acknowledges that it is unlikely that camels were domesticated in the time of Moses, but defends their inclusion nonetheless.

More generally, Alan Nadel has suggested that the book ‘gathers together every possible source without any attempt to authenticate one over the other, to discover points of corroboration, or to reconcile points of contradiction.’ Despite these

shortcomings, *Moses and Egypt* was lent academic prestige by the University of Southern California Press imprint, and DeMille claimed that it was published at the behest of 'numerous scholars and clergymen.' In private, however, Noerdlinger acknowledged that the volume was a paid-for publication intended to be distributed among Sunday school teachers, newspaper editors, and other American opinion-formers as part of the film's marketing campaign.

But unlike anything published before, the text is interspersed with some 340 'research notes' which are apparently taken from Stone's own files and which serve to authenticate and corroborate the historical content of the film. For example, a scene depicting Lee Harvey Oswald's arrest is supported by a numbered reference to a police report and to an exhibit from the Warren Commission Hearings. A scene where the character David Ferrie is shown to be aggressive to a woman is supported by a quotation from a FBI memo noting his 'sadism and masochism.' A small number of notes even document minute deviations from the historical record. In an early scene we read that 'the real Jim Garrison' watched the news of JFK's assassination at a bar called 'Tortoich's, not Napoleon's.'

The amount of evidence cited is almost overwhelming and it is clearly motivated by the stinging criticisms which the film received in the press. In a sense, the 'documented screenplay' in part one of the book is a rebuttal to the media response conveniently compiled in the pages which follow it. Although the various criticisms of the film are reprinted verbatim and are not commented on directly, the new context they are given in the book might be seen as an attempt to discredit them. *JFK: The Book of the Film* is an indignant response to a negative media debate rather than premeditated attempt to promote a positive reception for the film, and in this sense it differs from *Moses and Egypt*. However, the techniques used in the two books are similar.

Both books imitate norms of academic history writing in order to showcase a far-reaching research effort. As Marita Sturken suggests, the *JFK* book 'attempt[s] to shore up [Stone's] work though the academic mechanisms of footnotes and a critical approach to evidence.' But unlike more conventional academic writing, there is little attempt to distinguish the various works cited: each one serves principally to bulk up the case for the film's authenticity. It is also difficult to establish which came first, the screenplay or the research. Should we accept that the extensive annotations constitute the foundation

of the film, or have they been added after the fact in order to authenticate a predominantly dramatic construction? Oliver Stone has complained that *JFK: The Book of the Film* received little attention on its publication, and it was perhaps for this reason that the documented screenplay for his next major historical production was released in advance of the film itself.⁶¹ Much like the preceding volume, *Nixon: An Oliver Stone Film* annotated the screenplay with 168 footnotes directing readers to sources for the film's content.

In place of the press reaction, the Nixon book offered a 240-page dossier of documents and transcripts pertinent to the Watergate scandal, although unfortunately they are not cross-referenced with the screenplay footnotes. It is possible that this preemptive strategy was successful. Although Nixon received some negative press, the criticisms of its historical accuracy were significantly less widespread. The *JFK* and *Nixon* books are perhaps unique in their format and their attention to historical detail, but many other historical films have been accompanied by books which assert the significance of the research effort.

For example, the promotional tie-ins for *Gladiator* (2000) include an illustrated book entitled *Gladiator: The Making of the Ridley Scott Epic*, which contains a great deal of information about the research underpinning the project, particularly its production design. As with *The Ten Commandments*, a combination of archaeological material and more recent visual art are established as *Gladiator's* primary inspirations. The film's costume designer states, 'we must have looked through thousands of books and visited dozens of museums and galleries.' Although the figures are less concrete than those provided by DeMille and others in older Hollywood publicity material, the quantitative approach to the presentation of historical research is the same.

To a large extent, however, research discourses for recent historical films have shifted from print to the short documentaries conventionally featured as 'bonus material' or 'extras' on the DVD and Blu-Ray editions of films. In historical films, this bonus material often functions to foreground and celebrate the accuracy of the films and to emphasize the labour that went into making this possible, particularly in terms of production design, writing, and performance.

For example, in *Thirteen Days* (2001), which depicts the Cuban missile crisis, a documentary entitled *Bringing History to the Silver Screen* explains how the screenwriters based the film's dialogue on transcripts and recordings of actual White House meetings. It is also claimed that actors cast in the film prepared for scenes by listening to tapes of the historical figures they were playing. A similar commitment to verisimilitude is expressed in interviews with the production design team, who discuss their use of photographs of the Kennedy White House as the basis for the film's main set. Perhaps the strongest assertion of research-based authenticity, however, is made for a scene which takes place in the United Nations building. Behind-the-scenes footage taken on the set shows the director playing back documentary footage of the real meeting from 1962 on one video monitor, while directing the actors on another monitor directly underneath it.

A more elaborate example of this celebratory process can be seen in the Apollo 13 (1995) documentary *Lost Moon: The Triumph of Apollo 13*. As with the *Thirteen Days* documentary, the fidelity of the film's dialogue and production design is emphasized by reference to documentary material, in this case audio recordings and photographs taken at NASA's mission control in the period prior to the Apollo 13 launch. Further testimony to the film's authenticity is added by members of the real Apollo 13 team, who are filmed on set acting as technical advisors. One such advisor claims that the Mission

Control set constructed for the film was so accurate he momentarily forgot that he was in a studio. Other Apollo 13 witnesses, including the wives of the astronauts, praise the performances of the actors hired to portray them. Echoing the grandiose claims made by DeMille, astronaut David Scott claims that the film will 'go into the records as a source of accurate data.' But the strongest celebration of the film's accuracy and fidelity comes in the scenes in the documentary where television news footage of real events from 1970 is intercut with reconstructions from the film. This technique is used several times, but the most extended sequence comes in the presentation of the Apollo 13 sea rescue which forms the climax of the film. The documentary cuts back and forth between historical video footage and dramatic reconstruction, imitating the editing pattern of the film, as the astronauts are lifted from the sea by helicopter, disembark on a ship, and are applauded first by Mission Control in Houston, and then by the officers on the ship. This short sequence makes it clear how closely individual images from the

film were based directly on documentary footage of the historical event. The intention seems to be to demonstrate the extent of the research effort made by the film's production team and by extension to assert the historical authenticity of the film itself, but the sequence also has the effect of blurring the line between the reality and the film's representation of it.

As I have shown, historical films are frequently augmented and annotated in order to emphasize the level of research which has been undertaken in their production. Various motivations for this process may be deduced. The showcasing of the pre-production research project might be understood as a means to negate potential criticism about historical inconsistencies and oversights in the film itself by overwhelming the viewer with supplementary information. Similarly, the process might be seen as a way to assert legitimacy and seriousness of the film in order for it to be marketed on the basis of its prestige or educational value. As I have indicated, achievement in the historical film genre is often judged according to the perception of historical accuracy rather than by aesthetic criteria. In many cases, press material, tie-in books, and supplementary documentaries serve to argue in favor of the authenticity and thus for the overall quality of the films in question. The extratextual practices which I have identified serve to highlight, moderate, and even extend the relationship between films and the historical periods they purport to represent. Recalling Mittell's suggestion that genre emerges from the 'intertextual relations between texts,' these discourses thus emphasize the participation of films in the historical film genre.

In many ways, historical cinema and genre are not a comfortable fit. Although the term 'historical film' has been widely used in critical and commercial contexts, many writers have struggled to find textual coherence in its vast array of narrative and iconographic features. However, as I have argued, contemporary approaches to genre studies are able to resolve this disjuncture by looking beyond the textual properties of individual films in order to examine the discourses which films generate as they are produced, promoted, and consumed. Building on the work of other writers, I have suggested that historical cinema can best be understood as a body of films which attempts to engage with and construct a relationship to the past. As the examples I describe indicate, the process of engaging with the past and participating in the historical film genre has been undertaken by a huge range of Hollywood films. Crucially, these engagements can be made both within the films themselves, as with use

of historical prologues and epilogues, or on an extra-textual basis, as in the promotional emphasis sometimes placed on the research process. This definition allows a wide range of films to be considered as historical, including those which have strong and detailed relationships to the past, and those which are less concerned with the authenticity of their engagement. No matter how well or how badly a film is perceived to represent the past, it can still be considered as historical cinema.

Instead of asking how authentic or accurate a film is in its engagement with the past, I would suggest that it is more useful and interesting to ask first why so many Hollywood films over such a long period have attempted to build relationships with the past, and secondly why so many of these historical films have been popular with audiences. These are broad questions, but in the chapters which follow I will attempt to shed light on them

CONCLUSIONS

Since the beginning of film and cinema until the end of the 20th century, the metropolis of Bilbao has been a frequent focal point for the cameras of cinematography. Thus, throughout the following pages we have analyzed a total of 154 documentaries pertaining to the image that is Gran Bilbao; from the first movie that was shot in this village in 1897, right up to the inauguration of the Guggenheim nearly a century later. However, of all of these documentaries, only nine of them would seem to offer a general overview of Bilbao and/or of her hinterland, while the large majority show only partial realities that develop and begin to take shape inside of this space. Of the other documentaries, there are so many movies that appear to be more anecdotal while others deal with themes of great importance to the history of the time and place, such as the construction of entire neighborhoods, the port of Bilbao, big industries, etc. A large part of these films help to contextualize and give life to the urban and/or regional backdrops of the time, complementing one another with movies that deal with an even more vast geographical space, but that dedicate special attention to the heart of Bilbao. Thereby, we have analyzed the presence of the capital in eighteen documentaries about Biscay, The Basque Coast, The Basque Country, and the Cantabrian cornice, adding another ten documentaries to the list that help to sum up the Civil War in the Basque Country from both sides.

The pages to follow deal with a concept and an idea that are plenty broad enough as to familiarize ourselves a bit more with the evolution of the *cinematographic image* of Bilbao and how it has developed over the last century. These documentaries are all tied together by the preeminence of an industrial sort of character that emanates through the región. Even if they are all represented through the use of different economic, political, social, and cultural interests and contexts, they all *complement* the representation of Bilbao as it appears through other arts and means of communication. Furthermore, the perception of the the Gran Bilbao that has been portrayed in film throughout the years can cannot be separated, compared to what has also been represented through modes of painting, photography, or the press, with some concrete examples (the church and the bridge of San Antón, the suspension bridge, the Arenal, Altos Hornos factory buildings, the river Nervión, and the Abra of Bilbao Bay) being

repeated in all forms. Cinema was influenced by the pre-constructed images that were already in place about the village and its habitat, and contributed to reinforce, or modify it, with the passing of time.

On one hand, one cannot help but wonder if there are a large or small number of documentaries about the Gran Bilbao. The answer to this question will always be relative: it is true that there isn't a large quantity of monographic movies about the city and its surrounding area, taking into consideration the large body of data that has been accumulated over time compared to other cities. On the other hand, the reason for this underproduction most likely has to do with the absence of any kind of cinematography industry in the Basque Country, except those who had voluntarily taken the initiative such as the studios of Azcona and Hispania Film in the 1920's. Nevertheless, thanks to this body of research, we have discovered that the appointment of proper representation in the Cinema House of Pathé in Bilbao, whose area of influence had been spread through all of Northern Spain, made the development of multiple live news reels possible, with a total of forty news reports having taken place in Biscay between 1912 and 1917, a large majority of them having taken place in the Gran Bilbao.

On the other hand, it is true that not even the local government institutions (City Hall of Bilbao) nor the provincial government (Provincial Council of Biscay) had promoted the production of many films. Of course, the institutions occasionally helped when it came to private initiatives and interests, producers that were knocking on the door, only to ask for some kind of subsidy: many of them coming from Madrid ("**Costumbres vascas**", *Bilbao, Puerto de Bilbao y Hierro en Vizcaya*) and very few from the Basque Country (*Vizcaya cuatro*). During the Civil War they did, however, receive promotion from different government institutions on both sides. These films highlighted Biscay or Bilbao as an extremely important image and location for their movies, but these types of initiatives, also very closely linked to the military context, were over just as quick as the war. In the following years, direct involvement and support from the state government were basically reduced to the production of Franco's NO-DO style news and documentary reports and some organizations that were involved in promoting the national housing development: the Obra Sindical and the Instituto Nacional de la Vivienda.

Only starting in the eighties *did* this *situation* change thanks to the policies of a

film grant from the Basque Government. However, the larger part of the productions that happened at the height of the aid were closely linked to promote fiction feature films about the Basque Country in general. Finally, in 1986-1987 the local Bilbao Government promoted a cinematic *trptych* on the city. It is true that it was *an* isolated initiative that would never have happened if Ernesto del Rio had not been the official in charge of the culture section of the Consistory, but it is noteworthy that very few Spanish cities were able to promote *these* kind of initiatives from the time following Franco's death. Film initiatives of this scale with support driven directly from the city government, yet also leaving full creative freedom in the hands of the filmmakers were non-existent.

The discussion about the need to shoot documentaries on Bilbao and the province of Biscay occupied an important place in the early years of the Bilbao Film Festival (1959-1962). The Festival itself became a catalyst for local film promotion, and the heart of Bilbao being the star of the show in films like *Más allá de Bilbao y Vizcaya cuatro*. However timely these debates and discussions were, they still failed to lead to a movement that publicly and repeatedly claimed the need to conduct a film about Bilbao, unlike what happened with the promotion of Basque cinema from 1975, with interesting precedents in the 1920's, 1930's and 1960's (*Eusko Ikusgaiak*, *Euzkadi* and *Ama Lur*). And certainly, the local identity of Bilbao and its metropolis, despite its undeniable demographic and economic strength, could not compete with the Basque national identity, whose growth -clearly evident in its electoral support- was growing stronger throughout the twentieth Century, with the time between the dictatorships of Primo de Rivera and Franco. It is true that Bilbao did not appear symbolically confronted with the Basque Country but was sometimes blurred, as an urban and industrial *island* within a Basque stereotype, closely associated with the rural and the folkloric images. In fact, nationalist hegemony in the debates about the so-called *Basque film* during the time of the Transition (the majority of the support put on Basque pride associated with farming, the sea, and the Basque language) *made sure* that Bilbao's issues addressed by Rebollo and Ortuoste -everything from fiction to documentaries- during those years received much criticism, for moving away from cultural and political mainstream.

In this sense, it is illuminating that in contrast to a much more Basque film identity- the vast majority of films about Bilbao that we have analyzed were made with a purely commercial, or propagandistic interest, while there were few that were made

for purely artistic purposes (such as experimental films, cultural films and/or military like films). Yet there are bridges between these divisions where there are commercial or propagandistic documentaries that adopt the facade of scientific, cultural or scenic films. Or, films like *Vizcaya cuatro*, *Ama Lur*, *La ría de Bilbao* or the *tryptich* about Bilbao where these experimental cinematographic styles are mixed into experimental-films, advertising publications or socially critical films. In general, a large part of the commercial and advertising documentaries offer a more stereotyped or archetyped vision of Bilbao, while those who are much more closely associated with cultural, militant, or propagandistic interest, even if they incorporate many elements of the image of the canonic Bilbao, tend to offer a more complex vision than that which is reality.

Thus, the first works of documentary-like film about Bilbao had purely commercial interests. The films made between 1897 and 1917 were mostly substantiated *views* and current events news, first by itinerant filmmakers (Obregon and Gelabert), and between 1912 and 1917 by regularly conducting *views* and current events of the representative of Pathé's Cinema Company in Bilbao, Lopez Oliva. They mainly focused on urban issues that drew public attention, *in order to* obtain a rapid *return*. This is proven in the abundance of colorful and archetypal themes that allow those watching to see a simple view point of the city on screen: visions of emblematic places (the river, Altos Hornos factory buildings, departures of ships, and El Arenal) images of illustrious personalities, like the kings or Maura, sports, festivals, bulls, charities, and building inaugurations or dedications. Only one of the 51 reports or documentaries of those years we have cataloged intended to provide a comprehensive picture of the metropolis: *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos*, which it does provide. At the same time, it also provides a metropolitan and industrial image of Bilbao; a fact that is repeated in many other documentaries. *In 1919, however*, the Pathé Company, with a subsidy from the Biscay Provincial Council, made "**Costumbres vascas**", the first documentary in Bilbao's history that sought to provide an overview of the Basque Country and in it, the river Nervión, for what we already know, was the most highlighted location.

In the 1920's, the topics covered by the film industry about Bilbao were similar to the previous period, but with an important novelty: the creation, for the first time in history, of production companies in Bilbao (Hispania Film) and Baracaldo (Studies Azcona), even though production was very artisanal. Additionally, these local

production companies had viewings of current events and topics, but Azcona studios made the first public documentaries for business' based in Bilbao, with *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y Como se hace 'El Liberal'*. Film Hispania had a shorter cinematic trajectory, while Azcona studios achieved some continuity, but always with the intention on the horizon to make a full-length, fiction feature film, which eventually culminated in *El mayorazgo de Basterreche*. And, many times, throughout the century studied, the documentary appears as the *little brother* of fiction, and some documentary initiatives were considered only a first step to make the move to feature films.

However, the two most important initiatives in Bilbao documentaries in the 1920's (*Bilbao* and *Puerto de Bilbao*) were not local initiatives even though for a time their creativity was credited to the Azcona brothers. In fact, although they were funded by the municipal government and the port, they were external initiatives to Bilbao, in order to be shown in Latin America to promote the future Ibero-American Exposition in Seville. Another important initiative of the 1920s was *Eusko Ikusgaiak*, which uniquely sought to bring back the more traditional aspects of the Basque culture, linked to rural areas, thereby leaving out the metropolitan Bilbao.

The Azcona Studio Company disappeared in 1930, unable to cope with technological change which saw the introduction of sound. However, this was a window of opportunity for other initiatives. During the Second Republic all purely urban themed documentaries of the previous stage disappeared, but three documentaries on the Basque Country were made, in a context of the rebirth of Basquism and a political augmentation in national Basque sentiments. There were two commercial/scenic documentaries *Au Pays des Basques* (1930) and *Sinfonía vasca* (1936) and two nationalism-focused documentaries: *Aberri Eguna en Bilbao* (1932) y *Euzkadi* (1933). All had in common that offered traditional and ruralistic images of the Basque Country, where the urban world hardly appears. When it does, it is there to show those elements that fit with the representation of the Basque stereotype, from a cultural or political point of view: industry and the connection of working with iron in *Sinfonía vasca*, or its *character as the birthplace of Basque Nationalism* and its symbols, in *Aberri Eguna en Bilbao*.

During the Civil War, many documentaries were rolled out in the Basque Country. Bilbao's strategic importance for both sides had made significant screen presence, but always as a synecdoche of the war, never with the intention of Bilbao

being properly represented as a city or metropolis. The Basque Government and the rebels made five films each on Basque territory. In the first ones, they created images of the conflict from the point of view of PNV, as a war between Euskadi and Spain. Bilbao appears as a symbol of Basque oasis, which defends itself from outside attack, one that provides home for its people and cares for its children; innocent victims of an unjust war. Films from the other side, even though they have common elements-such as demonizing the enemy and attributing an entire range of destruction in their retreat -as the bridges of Bilbao-, they vary *slightly* in their discourse, depending on their links to Carlism, the Falange and Francoism in a broad sense. In them, Bilbao appears as a synonym of a great industrial city, conquered (or *liberated*) by Franco's troops in a continuous advancement. Yet, Bilbao also appears as a double-sided symbol; first, the symbol of the first liberal city in the area, and second as a red-separatist, one that the Carlists' themselves have managed to take by force, after their failure in the civil wars of the nineteenth century.

This remarkable production of propaganda war films ended as soon as the war ended, because it was no longer necessary. This, coupled with the economic hardship of the long post-war *period*, and the intense censorship laws aimed at a unitary discourse, explains the death of productions on Bilbao during the early Franco years.

This shortage was *not* substituted by the NO-DO productions, the first cinematographically institutional initiative continued in peacetime in the history of Spain. In the immediate post-war period, two propaganda documentaries were made: *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* and *Hierro en Vizcaya*, in which they portrayed the role of Bilbao during the reconstruction of Spain. There were also some films that focused on the countryside (*Costa vasca* and *Desde Bermeo a El Abra*), and some that focused on public welfare (on the Municipal Savings Bank of Bilbao, Preventorio Gallarta and the construction of the Bilbao airport). However, between 1948 and 1959, they produced a real vacuum of productions that would give rise to *an* authentic explosion of Works in the next fifteen years.

In effect, the period between 1960 and 1975 *was the era of filmproduction that saw the highest number of films crated about Bilbao*. It was not a coincidence, since the evolution of the film cannot be separated from economic, social, technological, cultural or political changes, as has been proven throughout the entirety of this thesis. This fact

influenced the economic boom, the *more lenient* policies of the regime, the return of sponsored grants to the film classification system, the end of censorship of scripts from 1966, the abandoned use of nitrate in favor of celluloid in film production, and the creation of the Bilbao Film Festival in 1959, which became a well-distinguished place to exhibition for films about Bilbao and the Basque country. This was the case of *Más allá de Bilbao* and *La ría de Bilbao*, the first *self-made* films that sought to provide an overview of this urban reality. The second, however, was extremely controversial for its complex and not accommodating approach of this reality, but it shows some topics of this urban reality too. There were also several documentaries made about Biscay and the Basque Country, of those that stand out are *Vizcaya cuatro*, *El País Vasco* and, above all, *Ama Lur*. In them there is a certain continuity for the representation of Bilbao during the Second Republic, but also manages to incorporate some underground criticism about oppression of the Basque people, and the struggles of the working class.

In line with the economic development of these years, the period of 1960 to 1975 was the golden era of industrial and public documentary films. Major industries located in Gran Bilbao became more aware, to a greater or lesser extent, of their activities through film: AHV, Iberduero, Babcock & Wilcox, Bilbao and Biscay's savings bank, the Petronor refinery, road and port infrastructure and other companies not related to the iron and steel industry. Meanwhile, public institutions promoted the implementation of two new documentaries on new working class neighborhood and housing projects in a paternalistic tone (*Ocharcoaga* and *Gallarta minera*), as well as several touristic documentaries about the Cantabrian cornice, the Fine Arts Museum or the bulls. Almost all these films, while talking about the central purpose of the film, are also encompassed into the geographical framework Bilbao, Biscay, Basque and Spanish, as appropriate, and almost always in a triumphant tone at the height of the "Spanish miracle" developmental period. For the sake of progress, this idea represented in the films suggested that progress must continue at all costs, despite the problems it may pose to the environment in the short and medium term (*Ría de Bilbao*, *forja de Vizcaya*) as well as to the people (*Ocharcoaga* and *Gallarta minera*).

The death of Franco in 1975, the extremely polarized political climate of the Transition to democracy, the rebirth of the national Basque question and the appearance of the first discussions on the concept of *Basque cinema* radically changed the previous landscape. The prominence of themes related to the Basque issues, mostly a national

key interest, relegated the urban images to the background, so that it would substantially reduce the number of films made in Bilbao during the transition. The little that was created, was done in a militant tone, and at the height of the political context. So, they began to put a higher priority on themes and people that, until recently, had been silenced by Francoism: *Ez*, where the construction of the nuclear power station of Lemóniz is criticized; *Aberri Eguna 78*, about the first legal Basque Fatherland Day; *Ikuska 3*, where the urban speculation in Bilbao is criticized; and *Dolores*, about the life of *La Pasionaria*, including her childhood in Gallarta. But after this peak of conflict and debate, the end of the transition also meant the abrupt end of the militant documentaries.

Finally, between 1981 and 1993 they continued producing industrial films, although their number was very small in comparison with the period of developmentalism: three for the Port Authority, two for the Exhibition Center, one for the Arriaga theater and for the Merchants Association in Casco Viejo, *Bihotzez*, in which they focus on the value of the reconstruction of the Casco neighborhood just one year after the floods. But certainly one of the most interesting projects in the history of the relationship between film and Bilbao was the *trypitch*, promoted by the local government in 1987. Perhaps one of the most complex works that we have seen and offers a multi-faceted image of Bilbao, from the urban point of view (*Bilbao, en la memoria*), to the cultural view point (*Bilbao, como un mosaico*) and in which the initiatives of the government are so highlighted in the process (*Bilbao, mientras tanto*).

Starting in the 1990's, the production of documentary films on Bilbao almost disappears. Thus, cinematography was a testament to the birth of the industrial side of Bilbao, filming the mottled environment of the Arenal, the river Nervión, the Port, or the factory buildings of Altos Hornos in the early decades of the twentieth century, has not stopped the growth of the new postindustrial Bilbao, with the Guggenheim as an icon of that renewal. However, this does not mean that an audio visual reflection of postmodern Bilbao hasn't occurred, but rather, because of technological and market trend advancements, the film industry has given way to new media facets (video, television, Internet), which have been responsible for continuing to show to the world, through constantly evolving imagery, the new Bilbao.

But, what is the image that best represents the metropolis of Bilbao through the better part of a century through film? The truth is that, although this space was filmed

from many different dimensions, no documentary can show a complete picture of Bilbao. One could say, however, that the important achievements in some documentaries have been highlighted.

Bilbao's representation though, has rarely ever been properly highlighted in its economic, demographic and political importance in film. Instead, the emphasis has been finding mnemonics or symbolic elements, explaining in few words or images- usually those that have been encoded by other means- the physical and human landscape of the Neveri3n River. The common element in the vast majority of the documentaries that we have analyzed is that they all have a common commercial and propagandistic purpose. A kind of response to a world view based on political identity or specific political interests, largely because some of the repeatedly known items have had a polyseismic significance, such as Altos Hornos for example. But, in this aspect, the film about Bilbao does not differentiate itself from those done in other cities, in which raw repeating spaces or recognizable icons for the viewer and even-on another level- a film about the Basque Country, is almost always linked to locations that have been memorialized (the tree of Guernica) or coded representations (folklore, mountain, Basque *Pelota*, the villages with their oxen, fishermen and the sea...) of Bilbao.

One could say, arguably, that cinema has contributed to consolidating the concept of Gran Bilbao to the point that most of the films that take place in the city of Bilbao are confused with its hinterland pieces. In many of the documentaries we have seen, they represent a metropolitan vision of the urban conglomeration that is structured around the estuary and whose head is always Bilbao, leaving the rest of the space subservient to the river, when in reality, it is not directly part of Bilbao, as if they were part of the municipality. The precise location of well- known images such as Alto Horno in Sestao and Baracaldo, are rarely referred to specifically, so that the viewer quickly deduces that these factories are in Bilbao, which is often the only space mentioned. And sometimes, when any one of the metropolitan areas is mentioned, most do not know if it is in Bilbao's true neighborhoods or outlying municipalities. This is mainly due to the need to simplify the message and offer the viewer easily recognizable places and names. It is also likely that, at times, this confusion is due to ignorance of foreign filmmakers who fall victim to these over simplifications, and are unable to distinguish one space from another, engulfing everything into Bilbao. However, one cannot deny that, regardless of their administrative boundaries, the metropolis of Bilbao is not a mere invention,

because the area has a geographic, functional, and economic identity, and a definitive point with the river as the backbone. In this way, cinematography has served as a reflection and a multiplier for Bilbao's identification not with its urban nucleus but within the Gran Bilbao area as well.

What is more, to determine the exact impact that cinematography has attributed to the development of the city is a bit challenging. According to the documentaries, the city would have, as a principal nucleus, the river (specifically Bilbao and the port of Altos Hornos, mostly for their urban, economic, and symbolic importance) with minor incursions in the valley of Asúa (*Un aeropuerto en Bilbao*, *Hacia Dios* and *Alas españolas*) and el Alto Nervión (*Bilbao*). At very specific times, you can even get to Bermeo (*Desde Bermeo a El Abra*, *El Gran Bilbao* and *Vivir un sueño*) And Biscay (*El Gran Bilbao*) and even *indirectly* to Haro from La Rioja, through Bodegas Bilbaínas (*Bilbao* and *Vizcaya, progreso y realidad*). However, the latter must be left aside, for there is not talk of a geographical reality but of the economic influence of Bilbao.

In any case, this expansion of Bilbao, far beyond its administrative boundaries, is a translation of a characteristic that is repeated in almost all films: the power of Bilbao, its economic strength, its vigor, identified with progress and modernity. This idea is especially present in times of economic expansion, like that of the developmentalism period, but appears at critical junctures, such as the post-war era, in which, despite everything, Bilbao became the locomotive force that kept straining to move Spain forward.

With this, it is interesting that despite the symbolic force of the Virgin of Begoña, the basilica and the image itself hardly appear in the aforementioned documentaries, not even under Franco nor in productions related to Catholic and conservative sectors (like *Sinfonía vasca*). On the contrary, these films preferred to show Bilbao as a symbol of modernity and industrial development compatible with their ideas, and therefore prefer to represent factories, ships, etc. The presence of the University of Deusto in some of these documentaries is another example of this attempt to show a religious institution, but modern and dedicated to higher education.

Even football and the Athletic (symbols of the Bizkaia and Bilbao identity, but also Basque), which constantly appear in the documentary about Bilbao, with very

different focuses, they represent something very closely linked to the local culture but also characteristic of modernity. Thus, with some exceptions in which the traditional invade urban, whether in films about the Basque Country, racquet ball and rural sports are omnipresent, in Bilbao they clearly illustrate and represent modern sports: football (Athletic), but also the regattas (versus the drifters, associated with traditions), tennis, gymnastic activities, etc. Also, the traditional icon of Bilbao (the church and the bridge of San Anton, present even in the shield of the village), although it appears throughout many films, its objective is to provide the viewer a quick identification of space, it does not have a very large presence, so it is quickly replaced by other symbols: Altos Hornos factory building, the estuary, factories, etc.

In effect, as a syndicate for the idea of progress and modernity, the most highlighted elements that have marked the image of the cinematographic past of Bilbao are the iron, the iron and steel industry, the river, and those that culminate the concepts of work and strength. The area near the river where all of these elements come together, and with great presence, is in the historic iron and steel-working complex in the Sestao plain where the symbolic companies Altos Hornos to Biscay, La Naval resided and where there had also been mineral springs and deposits. The visual and symbolic force that this area has coupled with the fact that it is next to another symbolic space such as the river and the suspension bridge (which have also become symbolic along with the main center of Bilbao) are the preferred spaces for documentaries in the whole metropoli of Bilbao. However, through more than just these typical images that make Bilbao such an easy place to recognize, they represent the most industrialized part of Spain, which at the time was coupled with Cataluña,. For that, the association of industry and the river of Bilbao is almost automatic. So, even though the Sestao plain was effectively one of the most important industrial areas of Spain, there is no doubt that these images have been over-represented on screen, in detriment of other areas. For example, the actual urban spaces of Sestao and Baracaldo are hardly ever shown in any of the documentaries, except for Baracaldo in *La ría de Bilbao*.

In fact, the industry complex of the Sestao plain and the river is the element that appears most in films in a positive way, being at the same time, polysemic for the diverse economic and political interests of the time, including the Basque nationalists as well as the Spanish nationalists. To the Basquism and Basque nationalism, the Altos Hornos have demonstrated the link between images of the urban world and those that

make up a rural and traditional Basque image. Certainly, there are documentaries about the Basque Country that focus their attention exclusively on the rural and traditional parts of the Basque Country (*Eusko Ikusgaiak* or *Au Pays des Basques*), but there are others that, on par with these images, also include significant representations of the work that was done in the Altos Hornos factories. However, these documentaries are not able to penetrate into the real city of Bilbao at any point, and it is something that is only shown from an outside view, or from a distance. (*Sinfonía Vasca*, *Elai Alai*, *Vizcaya cuatro* or *Ama Lur*). From this perspective, the idea of modernity in these films is only shown in the aspects that are surrounded with the typical stereotype of a Basque image; as hard working people and their traditional relationship with the mining industry.

Thus, in the Basquism and Basque nationalism perspectives, *the focus* integrates Altos Hornos into the hard working, laborious, Basque worker stereotype, linking the old ironworks with modern factories, and highlighting the entrepreneurial Basque spirit. Instead, the few times that Basque nationalism films actually *penetrate* the center of Bilbao, it does it to show nationalists festivities (*Aberri Eguna en Bilbao*, *Euzkadi* and *Aberri Eguna 78*); or from the perspective of a victim in a defenseless Basque village standing before the arms for Franco (the films of the Basque Government, where marches are taking place in Bilbao and frightened civilians are fleeing to shelters or going abroad by boat); or criticize openly, and *Ama Lur*, with the contrasts of the scene of the stockmarket and in *el Ikuska 3*, where they depict an apocalyptic image of Bilbao.

Thus, the film linked to the PNV, leaves on another level, the exact movement created by Sabino Arana, which had been born in Bilbao, to come back in part-even if it is a form of contradiction, because at the same time, he's using a clearly modern element: film- to the Aranista vision of a rural Arcadia, together with the woes that supposedly follow the modernity of the time, and as a result, the city. However, in the case of *Ikuska 3*, not linked with the PNV, but to Abertzale to the left, they mixed nationalist elements with a left-ist vision. Facing the capitalist progress, they failed to mention the social costs of this progress and the enrichment of the entrepreneurial bourgeoisie, at the cost of the interests of the working class. But, significantly, this critique does not center in the factories themselves, but in the working class neighborhoods.

For the most part, the Spanish national public sectors had also been very

interested in the Sestao plain industrial complex, just as it can be in the visit of Alfonso XIII to *La Naval* in *Visita del Rey a Bilbao*; and Franco visiting AHV in *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación*, where they make light of the contributions that this industry is making to the national reconstruction efforts. This speech is also used in *Marcha Triunfal* and *Hierro en Vizcaya*, the latter more pertaining to the AHV, than the entire iron industry of the province. The idea of Altos Hornos as an icon of Bilbao, strength and progress, also indirectly appears in other films, in which images of the AHV work to associate Bilbao to the hard work and economic power of Spain, as in *Ocharcoaga* or *Sol, playa y toros II. Bilbao-San Sebastián*.

Meanwhile, from the left, it's worth mentioning the area of Altos Hornos and the plain of Sestao in a positive sense. We can see it in *La ría de Bilbao*, where Olea uses the poem of Gregorio San Juan, where he praised the working class. And of course where better to exploit this image of industrial power than in the industrial films, in which images of the industrious plain of Sestao serve to frame the company in the entrepreneurial dynamics of the región. By contrast, farming of the mining areas does not appear in many films, as a synonym for work and strength of the metropolis, although they could have some visual attraction. From the left, when they do appear, it is as a symbol of the exploitation of workers (*Dolores*); from the state or other companies. It creates a paternalistic view that undermines the hardship of working in the mines, highlighting the effort to improve the living conditions of workers (*Gallarta* and *Gallarta minera*)

The river and the port of Bilbao are other elements of key importance seen through film, not only because of its economic weight in the region, but for the enormous symbolism acquired in urban mythology, monuments such as Evaristo Churruga's, which is shown in many documentaries (*La ría de Bilbao*, *Nuevos horizontes para Vizcaya* or *Camino de hierro y agua*) is a symbol of strength; the domain of Bilbao on the seas, which would add to the dominance of iron and fire represented in the AHV. The river and the suspension bridge would serve as the sidewalk and the door that opens Bilbao to the world, a fact that is highlighted in many documentaries, in which they qualify it as a universal city. It is also linked with the stereotype that the Basque country is a fishing village (personified by figures like Juan Sebastian Elcano, Miguel Lopez de Legazpi and Andres de Urdaneta), thrown to the four winds to fish, fight, discover new lands or sail around the world. Thus, the image of

Bilbao allows the unification-as in the case of the ironwork and Altos Hornos- of the traditional and the modern, the local and the universal.

The presence of the river is also crucial to understanding the importance of El Arenal in the documentaries, the most shown urban area of the municipality of Bilbao since 1897 when Obregon caught on film the first pictures of the city. This area also combined elements of urban centrality, traffic density, and monumental architecture, with the Arenal Bridge and the river itself: a combination of strong visual elements, which have earned it an important role in the documentary.

The reasons that have led these filmmakers to over-represent these mnemonic spaces explain, in contrast, the total or almost total absence of determined areas of the metropolitan area. For example, from an economic perspective, documentaries rarely highlight the relative economic diversification of the region, it is only shown in films like *Vizcaya, progreso y realidad* and *Ría de Bilbao, forja de Vizcaya*. Significantly, the financial sector, one of the most important in the economy of Bilbao, does not begin to appear until the 1960's, with *La ría de Bilbao* or *El Gran Bilbao*. However, in this case, it is an economic sector with little visual appeal to be shown cinematically, which could affect the weakness of the stock exchange or banks of Bilbao and Biscay. The exceptions represent the various savings banks, but in this case all of the films all of which are tailored to this subject- focus more in the social work than in the actual financial work.

Also, Bilbao areas that are far from the estuary are generally underrepresented: not only the suburbs, which do appear in some films, but also the Ensanche de Abando-Indauchu, whose streets and buildings perhaps being similar to the downtown of other large cities- still appear in films as representative of Bilbao. Moreover, except *Ikuska 3*, all of the outlying areas to the suburbs, and the problematic working class areas were made through welfare and paternalism, represented by welfare acts and institutions, in Franco's speech on AHV in *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* and the construction of new neighborhoods in *Ocharcoaga* and *Gallarta minera*.

Similarly, the prominence of Bilbao's industrial work association has made sure that, for a long time their cultural and intellectual lives appeared a certain way in the film. In fact, despite having characters and initiatives of great interest (the Arriaga

Theatre, Hermes magazine, the convention of Lyon d'Or, etc.) this aspect seemed completely forgotten until the final stage of the Franco regime, when he began to associate himself with Miguel de Unamuno and Ramón de Bastera (*La ría de Bilbao*, *El País Vasco* or *Ama Lur*), or a monographic documentary about the Fine Arts Museum is made (*Un museo ejemplar*). Unamuno's case is paradigmatic, as his presence in film does not correspond to his actual level of importance, although it is true that he is a contradictory character with a disputed and controversial memory.

The politics of Bilbao are ignored as well. Despite some late yet punctual references, to its role as the cradle of the Basque pluralism, the triangle that was formed by Basque nationalism, the Republican-Socialist left and the Spanish monarchical right is barely visible in the cinema. It influences the long Franco dictatorship, but also questions the production and selection of themes and focuses that represents Bilbao. The republican-socialist left is undoubtedly the least represented, to the extent that a key figure as Indalecio Prieto is not even mentioned in the films. This is due in part to the fact that PSOE did not promote filmmaking itself, unlike the next film from the PCE, that did contribute to *Dolores* to convert *La Pasionaria* into a symbol of the working left. The right focused its efforts on highlighting major industries many of them owned by their representatives in Parliament during the Restoration and the national political figures who visited them: Antonio Maura, Alfonso XIII and Franco himself. Finally, the Basque nationalism group has been the one who has put the most effort into making its own cinematic productions. Although this usually does not focus on the urban space, Bilbao has itself emerged as a scene of great nationalist rallies, with the guidance of *Aberri Eguna* and trying to visually demonstrate the strength of this movement.

On the other hand, the big scale images of Bilbao often forget on many occasions the common man, who only started to gain importance in the 1960's. Through films like *Olea*, *Peña* or *Summers*, they finally attained great importance in the time of transition and democracy, with works from *Olea*, *Anton Merikaetxebarria*, *Ortuoste* and *Rebollo*. The pretty pathetic of daily life shaped by these directors, contrasted with the concepts of force and power of Bilbao's industry and the *Evaristo Churrucá* monument, present in earlier films.

So if most of the films offer a more or less archetypal vision and with little nuances of the reality of Gran Bilbao, the ones who fought most against this

stereotypical vision are *La ría de Bilbao* de Olea and the *tryptich* by Rebollo and Ortuoste. It is no coincidence, therefore, that they have been the hardest received films after their premiere, to show a more complex and plural vision of Bilbao, combining with an overview of the ordinary citizen, the central and peripheral areas, pop culture with the more institutional. But in return, these films are more valued by later filmmakers, when they need previous, archived footage to show how it was in the times of industrial or post-industrial Bilbao, now lost to the post-Guggenheim Bilbao. To be reused in new montages, certainly the meaning of these and other images that we have analyzed have changed and will continue changing in the future. Being injected in new formats of digital media, they will all become part of the new audio visual memory of Gran Bilbao, one that will continue to shape current day filming.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS Y CENTROS DOCUMENTALES

Archivo de la Cámara de Comercio de Bilbao

Archivo de la Memoria Histórica (Salamanca)

Archivo del Nacionalismo Vasco (Bilbao)

Archivo del Territorio Histórico de Álava (Vitoria-Gasteiz)

Archivo General de Gipuzkoa (Tolosa)

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (Derio)

Archivo Histórico Foral de Bizkaia (Bilbao)

Archivo Histórico Nacional (Madrid)

Archivo Histórico Provincial de Bizkaia (Bilbao)

Archivo Municipal de Abanto-Zierbena

Archivo Municipal de Barakaldo

Archivo Municipal de Bilbao-Bilboko Udal Artxibua

Archivo Municipal de Donostia-San Sebastián

Archivo Municipal de Erandio

Archivo Municipal de Getxo

Archivo Municipal de Portugalete

Archivo Municipal de Santurtzi

Archivo Municipal de Sevilla

Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz

Archivo Real y General de Navarra (Pamplona)

Archivo Vasco de la Música-ERESBIL (Rentería)

Biblioteca Nacional (Madrid)

Cinémathèque française (París)

Filmoteca Española (Madrid)

Filmoteca Vasca (Donostia-San Sebastián)

Fundación Sabino Arana (Bilbao)
Fundación Sancho el Sabio (Vitoria-Gasteiz)
Hemeroteca Biblioteca Bidebarrieta (Bilbao)
Hemeroteca Biblioteca Foral de Bizkaia (Bilbao)
Hemeroteca Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián)
UCLA Film and Televisión Archive (Los Ángeles)

RECURSOS ON-LINE

www.archivioLUCE.com

www.bilbao.net

www.bizkaia.eus

www.bne.es

www.cinema.ucla.edu

www.filmotecavasca.com

www.fsancho-sabio.es

www.gallica.bnf.fr

www.gaumontpathearchives.com

www.gipuzkoa.eus

www.hemeroteca.abc.es

www.imdb.com

www.lavanguardia.com

www.liburuklik.euskadi.net

www.liburutegidigitala.donostiakultura.com

www.mecd.gob.es

PERIÓDICOS Y REVISTAS

ABC (Madrid/Sevilla)

Arte y Cinematografía (Barcelona)

Bilbao (Bilbao)

Cinematographie Française (París)

Cinestudio (Madrid)

Deia (Bilbao)

Dirigido por... (Madrid)

Egin (Hernani)

El Correo (Bilbao)

El Correo Español/El Pueblo Vasco (Bilbao)

El día (San Sebastián)

El Heraldo de Madrid (Madrid)

El Imparcial (Madrid)

El Liberal (Bilbao)

El Nervión (Bilbao)

El Ordaz (La Coruña)

El Pueblo Vasco (Bilbao)

El Pueblo Vasco (San Sebastián)

Euzkadi (Bilbao)

Excelsior (Bilbao)

Film Ideal (Madrid)

Heraldo de Madrid (Madrid)

Hierro (Bilbao)

Hoja del Lunes (Barcelona)

Hoja del Lunes (Bilbao)

Hoja del Lunes (Madrid)
L'Humanité (París)
La Gaceta del Norte (Bilbao)
La Rioja (Logroño)
La Vanguardia / La Vanguardia Española (Barcelona)
La Voz de Asturias (Oviedo)
La voz de España (San Sebastián)
Miqueldi/Mikeldi (Bilbao)
Nuestro Cine (Madrid)
Odiel (Huelva)
Pueblo (Bilbao)
Radiocinema (Madrid)
Revista de España (Madrid)
Rouge-Midi (París)
Tierra vasca (San Sebastián/Bilbao)

FUENTES IMPRESAS: LIBROS Y FOLLETOS

- AREILZA, José María de, “Homenaje al Glorioso Ejército y Milicias Nacionales”, Teatro Coliseo Albia, Bilbao, 8/XII/1937.
- BELOKI, José Ramón, “Ama Lur eta gogoeta bat”, *Jakin*, nº 33, 1968.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VIZCAYA, *Cinco años de nuevo régimen*. Bilbao, Imprenta Provincial, 1929.
- I Congreso de Estudios Vascos*, Bilbao, 1919, p. 861.
- JUNTA DE OBRAS DEL PUERTO DE BILBAO, *Memoria que manifiesta el estado y progreso de las obras de mejora de la ría y puerto de Bilbao y relación de ingresos y gastos durante el año 1925, 1926*.
- LAZURTEGUI, J. de, *Pro patria. Memoria comprensiva de los años 1913-1917, dedicada a sus asociados por el Centro de la Unión Ibero-americana de Vizcaya*, Bilbao, 1917.
- ORGANIZACIÓN SINDICAL, VICESECRETARÍA NACIONAL DE ORDENACIÓN ECONÓMICA, *Certámenes Nacionales de Cine Industrial. Años 1963 al 1969 inclusive (II edición)*, Organización Sindical, Madrid, 1969.

TRABAJADORES DE LAMINACIÓN DE BANDAS, *Nuestra huelga. 30 nov. 1966-15 mayo 1967, 163 días de lucha obrera contra el capitalismo fascista del Estado Español*, Trabajadores de Laminación de Bandas, Echévarri, 1968.

TRUEBA, Antonio de, “Bilbao. Sinopsis histórica de esta noble, invicta y benemérita villa desde su fundación hasta el año 1878”, *Revista de España*, 1878; p. 422.

UNAMUNO, Miguel de, “El espíritu liberal de Bilbao”, en *La Tribuna de "El Sitio": 125 años de expresión libre en Bilbao (1875-2000)*, Sociedad El Sitio, Bilbao, 2001, pp. 85-101.

——— “La casa-torre de los Zurbarán”, en UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas, tomo VI*, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 2004, p. 155.

FUENTES ORALES

Aguirre, Javier. Madrid, 18/VI/2014.

Caro Baroja, Pio. Málaga, 18/VI/2014.

Merikaetxebarria, Antton. Bilbao, 13/V/2013.

Negro, Roberto. Bilbao, 13/V/2013.

Olea, Pedro. Bilbao, 10/XI/2013.

Omeñaca, Jesús. Bilbao, 11/VI/2014.

Peña, Raúl. Madrid, 7/V/2013.

Rebollo, Javier. Bilbao, 19/V/2014.

Río, Ernesto del. Bilbao, 24/III/2015.

Vallejo, Alfonso. Bilbao, 14/VII/2014.

Viloria, José Luis. Madrid, 15/IX/2015.

BIBLIOGRAFÍA

ABAJO DE PABLOS, Juan Julio de, *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*, Fancy, Valladolid, 1999.

AGIRREAZKUENAGA, Joseba (dir.), *Bilbao desde sus alcaldes. Vol. 2 1902-1937. Diccionario bibliográfico de los alcaldes de Bilbao y su gestión municipal, en tiempos de la revolución democrática y social*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2003.

AGIRREAZKUENAGA, Joseba y SERRANO ABAD, Susana, *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udal agintean barrena: 1799-1999*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao 1999.

- AGIRREAZKUENAGA, Joseba y URQUIJO, Mikel (dirs.), *Bilbao desde sus alcaldes. Vol. 3, 1937-1979. Diccionario bibliográfico de los alcaldes de Bilbao y su gestión municipal en la Dictadura*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008.
- AIZPURU MURUA, Mikel Xabier, “Nacionalismo vasco, separatismo y regionalismos en el Consejo Nacional del Movimiento”, *Revista de Estudios Políticos*, nº 164, 2014, pp. 87-113.
- ALLENDE PORTILLO, Fermín, *Los empresarios vizcaínos como grupo de presión: sus logros y fracasos (1886-1975)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Deusto, Bilbao, 1994.
- ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier, “La memoria de la Guerra Civil en el espacio urbano bilbaíno”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 18, 2007, pp. 399-439.
- ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier, “Los ‘niños de la guerra’ o las huellas del exilio infantil en el espacio público”, *Historia social*, nº 76, 2013, pp. 107-124.
- ALONSO OLEA, Eduardo J., “Del yachting a la vela, de los caballitos a la piscina. La sociabilidad de las élites y sus espacios: Club Marítimo del Abra–Real Sporting Club de Bilbao”, *Vasconia*, nº 33, 2003, pp. 159-190.
- ALONSO OLEA, Eduardo J., *El Concierto Económico (1878-1937): orígenes y formación de un derecho histórico*, Instituto Vasco de Administración Pública-Herri Ardulararitzaren Euskal Erakundea, Oñati, 1995.
- “Para repensar el Concierto Económico: de ‘migaja’ a derecho histórico”, *Historia Contemporánea*, nº 13/14, 1996, pp. 431-464.
- ALTUNA, Belén, *El buen vasco. Génesis de la tradición “Euskeldun fededun”*, Hiria, Donostia-San Sebastián, 2012.
- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín, “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Bilbao”, *Ondare*, nº 22, 2003, pp. 5-44.
- ÁLVAREZ LLANO, Roberto G., *Historia económica del País Vasco-Navarro. Desde los orígenes hasta comienzos del siglo XXI*, Berekintza, Bilbao, 2008.
- ÁLVAREZ, Rosa y SALA, Ramón, *El cine en la España Nacional (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao, 2000.
- AMO, Álvaro del (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996.
- ANDRÉS DEL CAMPO, Susana de, “Estudios de publicidad”, *Diccionario del cine iberoamericano. 3, Couto-Fontán*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2011, pp. 622-625.
- ANGULO, Jesús, *Antxon Eceiza. Cine, existencialismo y dialéctica*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2009.

- ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1994.
- *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz, 1993.
- ARANA PÉREZ, Ignacio, *El monarquismo en Vizcaya durante la crisis del reinado de Alfonso XIII (1917-1831)*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1982.
- *La Liga Vizcaína de Productores y la política económica de la Restauración, 1894-1914. Relaciones entre el empresariado y el poder político*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1988.
- (coord.), *Víctor Chávarri: un hombre, una época*, Ayuntamiento de Portugalete, Portugalete, 2004.
- AREILZA, José María, *Crónica de libertad, 1965-1975*, Planeta, Barcelona, 1985.
- ARZAMENA, Jesús María, *Jesús Guridi (inventario de su vida y de su música)*, Editora Nacional, Madrid, 1967.
- ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DE RECALDEBERRI, *El libro negro de Recaldeberri*, Dirosa, Barcelona, 1975.
- AUMESQUET NOSEA, Santiago, *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2004.
- AVILÉS, Juan, *Pasionaria: la mujer y el mito*, Plaza & Janés, Barcelona, 2005.
- AZPIRI ALBÍSTEGUI, Ana, *Urbanismo en Bilbao, 1900-1930*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2000.
- BAKEDANO, José Julián y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Imágenes de un largo viaje. Cincuenta años de cine en Zinebi 1959-2008*, Área de Cultura y Educación. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008.
- BARANDIARÁN, Karmele (coord.), *Burdina: burdingintza eta forjaketa tradizionala/Hierro: herrería Revision of translation y forja tradicional*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1989.
- BARBER, Stephen, RAFAEL, Jackson, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Gustavo Gili, Barcelona, S.L., 2006.
- BARNOUW, Erik, *El documental*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, “La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine”, *Ikusgaiak*, nº 6, 2003, pp. 77-101.
- BARROSO, Anabella, BENGURÍA, Ramón y SANTAMARÍA, Iñaki (eds.), *¿Qué pasó con el Seminario de Derio? De manicomio a Arteaga Centrum: historia de un edificio*, Arteaga Centrum/Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Derio, 2003.
- BARRUTIA ETXEBARRIA, Xabier, *Altos Hornos de Vizcaya. Análisis crítico del cierre y testimonios vitales*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2013.

- BASTERRA, Ramón de, *Bilbao, Hércules niño*, El Tilo, Bilbao, 1998.
- BASURTO FERRO, Nieves, “El primer ensanche de Bilbao: oportunismo y vacío legal”, *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, nº 21, 1993, pp. 229-242.
- BEASCOECHEA GANGOITI, José María, “Jerarquización social del espacio urbano en el Bilbao de la industrialización”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. VII, nº 146, 2003.
- “La urbanización del área de la Ría: Portugalete entre la margen izquierda y el Abra” en ARANA, Ignacio (coord.), *Víctor Chávarri: un hombre, una época*, Portugalete, Ayuntamiento de Portugalete, 2004, pp. 129-152.
- BEASCOECHEA GANGOITI, José María, *Propiedad, burguesía y territorio: la conformación urbana de Getxo en la Ría de Bilbao (1850-1900)*, Universidad del País Vasco, Leioa, 2007.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Federico, *Hacia una lucha verdad pro-euskera*, Bilbao, 1936.
- BIBAO LARRONDO, Luis, *El poblado dirigido de Otxarkoaga: del plan de urgencia social al primer plan de desarrollo (la vivienda en Bilbao 1959-1964)*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008.
- BLASCO IBÁÑEZ, *El intruso*, El Tilo, Bilbao, 1996.
- BLASCO, Rogelio, “Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 3, 1998, pp. 329-345.
- BLOT-WELLEN, Camille y SOTO, Begoña, “El Patronato Nacional de Turismo y su legado cinematográfico”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 56, 2005, pp. 112-113.
- BLOT-WELLENS, Camille, *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érese una vez el cinematógrafo en Bilbao*, Filmoteca Española, Madrid, 2011.
- BOX, Zira, *España año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Alianza, Madrid, 2010.
- CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE BILBAO, *70 años al servicio de Vizcaya: la obra social de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao*, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, 1977, 35-42.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín, “Los inicios del cortometraje español. Época muda (1896-1930)”, en MEDINA, Pedro, GONZÁLEZ, Luis Mariano, VELÁZQUEZ, José Martín, *Historia del cortometraje español*, Festival de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, pp. 13-33.
- CAÑADA ZARRANZ, Alberto, *El cine en Pamplona durante la II República y la Guerra Civil. (1931-1939)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2005.
- *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1980)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1997.

- CAPARRÓS LERA, José María, *Arte y política en el cine de la república (1931-1939)*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1981.
- *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1993.
- *El cine político visto después del franquismo*, Dopesa, Barcelona, 1978.
- *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1999.
- *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., Barcelona, 1992.
- CARO BAROJA, Julio, *Recuerdos de un documentalista. Historias de la vieja querida*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 2001.
- CASERO, Estrella, “Los coros y danza de la Sección Femenina: teoría y práctica”, *Cairon*, nº 1, 1995, pp. 65-72.
- CASQUETE, Jesús y GRANJA, José Luis, “Ikurriña”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 508-521.
- CASTELLS ARTECHE, Luis, “Libertades, fueros e identidades en el País Vasco (1850-1919)”, en CASTELLS, Luis, CAJAL, Arturo, MOLINA, Fernando (coords.), *El País Vasco y España: Identidades, Nacionalismos y Estado (siglos XIX y XX)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 115-161.
- CASTRILLO, Irene, “Bilboko txabolismoa. XX. mendearen erdialdeko auzo autogestionatuak”, *Uztaro*, nº 60, 2007, pp. 37-64.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y NIETO FERRANDO, Jorge, *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2011.
- CASTRO Y CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 1974.
- CATALÁN, Jordi, “La madurez de una economía industrial, 1936-1999”, en GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002), pp. 197-223.
- CAVA MESA, Begoña, *Historia del tranvía urbano en la Villa de Bilbao (1884-1954)*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990.
- *Irala Iralabarri (1857-1917)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1999.
- CAVA MESA, María Jesús, *Bilbao en la “Belle Époque”*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996.
- *Las alcaldías de la democracia, 1979-1999, veinte años de gestión municipal en Bilbao*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1999.

- CERDÁN, Josetxo, “El cine sonoro y la Segunda República”, en PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 87-116.
- CHALLÉAT, Violaine, “Le cinéma au service de la défense, 1915-2008”, *Revue Historique des Armées*, nº 252, 2008, pp. 3-15.
- CRUMBAUGH, Justin, “El turismo como arte de gobernar: Los ‘felices sesenta’ del franquismo”, en REY REGUILLO, Antonia del (ed.), *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción*, Tirant lo Blanc, Valencia, 2007, pp. 145-175.
- DELGADO CENDAGORTAGALARZA, Ander, “El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos”, *Historia y política*, nº 15, pp. 23-44.
- DÍAZ MORLÁN, Pablo, “Capitalismo rentista y decadencia empresarial: la desaparición de la casa Martínez Rivas (1913-1921)”, *Revista de Historia Industrial*, nº 29/3, 2005, pp. 117-139.
- DÍAZ MORLÁN, Pablo, *Los Ybarra. Una dinastía de empresarios (1801-2001)*, Marcial Pons, Madrid, 2002.
- DÍEZ PATON, Eva, “‘Todos llevamos una ciudad dentro’. Espacios perdidos y evocados en el Bilbao finisecular”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 22, 2011, pp. 135-145.
- DOMINGO HERNÁNDEZ, María del Mar, *Vivienda obrera en Bilbao y el Bajo Nervión. Las casas baratas, una nueva forma de alojamiento (1911-1936)*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, 2005.
- EGIDO, Ángeles, “Franco y la Segunda Guerra Mundial. Una neutralidad comprometida”, *Ayer*, nº 57, 2005, pp. 103-124.
- ELENA, Alberto, “Políticas cinematográficas coloniales: España, Francia y el Protectorado de Marruecos”, en RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando, FELIPE RODRÍGUEZ, Helena de Jesús de (eds.), *El Protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades*, CSIC, Madrid, 2002, p. 13-35.
- ELEZCANO ROQUEÑI, Andoni, “El cine y la celebración de la nación vasca. Las filmaciones del *Aberri Eguna* durante la II República”, *Historia Contemporánea*, nº 48, 2014, pp. 283-314.
- “*Sinfonía vasca* (1936), un documental con historia. De película comercial a instrumento político”, *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 36, 2013, pp. 61-93.
- ESTEBAN DE VEGA, Mariano, CALLE VELASCO de la, María Dolores (Eds.), *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2010.
- ESTEBAN, Iñaki, *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- ESTOMBA, Fernando, “El Equipo Euzkadi: del mito político a la realidad histórica (1937-1939)”, *Historia Contemporánea*, nº 35, 2007, pp. 791-816.

- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la Segunda República”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 23, 2001, pp. 125-140.
- “Las exposiciones del imperio”, en CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y medio, Madrid, 2001, pp. 65-74.
- 1997, “Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español (1927-1930)”, en *Tras el sueño. Actas del centenario. IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, AEHC/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 97-110.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España (filmografía y estudio)*, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967.
- *Fructuoso Gelabert: fundador de la cinematografía española*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1957.
- *La Guerra de España y el cine*, Editora Nacional, Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ PENAS, Marta, “La legitimación de la dictadura franquista a través de la divulgación de contenidos geográficos. Ejemplos de la serie documental *Conozca usted España* y del filme *Días de viejo color*”, *Cine documental*, nº 12, 2015, pp. 93-112.
- *Juicio al verdugo: el cine de Pedro Olea*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2014, pp. 55-58.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, “Barro y promesas: el barrio de Recaldeberri y sus asociaciones de familias entre el franquismo y la democracia”, en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo, FANDIÑO PÉREZ, Roberto Germán y PÉREZ SERRANO, Julio (coords.), *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2011, pp. 285-298.
- FERNÁNDEZ, Joxean, *Euskal zinema-Cine vasco-Basque Cinema*, Etxepare Euskal Institutua, Donostia-San Sebastián, 2012.
- FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l’Histoire*, Hachette, París, 1975.
- *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 2000 (1ª ed. 1995).
- FISCHER, Lucy, “Marlene, Mortality and the Bio-pic”, *Biography*, nº 23/1, 2000, pp. 193-211.
- FLORES, Germán, *Breve diccionario de mitología grecolatina*, El Nacional, Caracas, 2005.
- FUSI, Juan Pablo, “Bilbao en la época de Alfonso XIII”, en TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia*, Fundación BBVA, Bilbao, 2004, pp. 121-130.
- *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

- GABANTXO URIGEREKA, Miren, “Cómo ser acusado de esteticista: el cine de Jordi Grau”, en *La ilusión de la belleza: Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica*, Aulas de la Experiencia de la UPV/EHU, Bilbao, 2009, Vol. 1, pp. 229-235 (CD).
- *Jordi Grau. Cine, amor y muerte*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2012.
- GARCÍA CRESPO, Milagros (coord.), *Sarriko: 50 años*, UPV/EHU, Bilbao, 2005.
- GARCÍA DE CORTÁZAR RUÍZ DE AGUIRRE, José Ángel, “Bilbao, 1300-1511: del vado al Consulado”, en TUSELL, *Bilbao a través de su historia*, pp. 15-34.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco y PAVÉS, Gonzalo M., *Ciudades de cine*, Cátedra, Madrid, 2014.
- GARCÍA LUCIO, José M., *Aquel viejo Gallarta*, Centro Trueba Zentroa, Muskiz, 2014.
- GARCÍA MERINO, Luis Vicente, “La consolidación de Bilbao como ciudad industrial”, en GARCÍA DELGADO, José Luis, (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1992, pp. 97-128.
- “Ría, puerto exterior, superpuerto: tres etapas en la proyección de Bilbao hacia el mar”, *Lurralde: investigación y espacio*, nº 4, 1981, pp. 129-165.
- *La formación de una ciudad industrial: el despegue urbano de Bilbao*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1987.
- GARITAONAINDIA, Carmelo, “La escasa producción del cine vasco durante la Guerra Civil”, en AMO, Álvaro del (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996, pp. 95-102.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria 1923-1930*, Alianza, Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ CASTILLEJO, María José, “El escultismo y la socialización de la infancia en el espíritu del régimen primorriverista (Málaga, 1923-1930)”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 23, 2001, pp. 627-658.
- GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel y ORTEGA BERRUGUETE, Arturo (eds.), *Bilbao, Arte e Historia*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1990.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, “Los quince primeros años del cine en Cataluña”, *Artigrama*, nº 16, 2001, pp. 39-74.
- “Pioneros y creadores del cine mudo catalán (1896-1914)”, en MADRID, Juan Carlos de la, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Ediciones Trea, Gijón, 1997 (1ª ed. 1996).
- *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906-1923*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1984.
- *Historia del cinema a Catalunya. I: L'època del cinema mut, 1896-1931*, Llar del Llibre, Barcelona, 1986.

- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *La consolidación de la metrópoli de la ría de Bilbao. Volumen I. Segunda industrialización, inmigración y capital humano*, Fundación BBVA, Bilbao, 2009.
- (ed.), *La consolidación de la metrópoli de la ría de Bilbao. Volumen II. Infraestructura, espacio y recursos*, Fundación BBVA, Bilbao, 2009.
- (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao. Volumen I. Modernización y mestizaje de la ciudad industrial*, Fundación BBVA, Bilbao, 2001.
- (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao. Volumen II. Las nuevas ciudades: territorio e infraestructuras*, Fundación BBVA, Bilbao, 2001.
- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel y GARMENDIA, José María, *La Guerra Civil en el País Vasco: política y economía*, Universidad del País Vasco, Leioa, 1988.
- *La posguerra en el País Vasco: política, acumulación, miseria*, Kriselu, Donostia, 1988.
- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel, *El País Vasco en la República, la Guerra Civil y el franquismo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990.
- GRACIANI GARCÍA, Amparo, *El Pabellón de Brasil en la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.
- GRANJA SAINZ, José Luis de la y FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, “Los nacionalistas heterodoxos en la Euskadi del siglo XX”, *Alcores*, nº 13, 2012, pp. 165-186.
- GRANJA, José Luis de la y CASQUETE, Jesús, “Aberri Eguna”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 33-56.
- GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002).
- GRANJA, José Luís de la, “Bilbao en la II República y la Guerra Civil (1931-1937)”, en TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia* (ed.), Fundación BBVA, Bilbao, 2004, pp. 131-153.
- “El aranismo, ideología dominante del Partido Nacionalista Vasco en los años treinta: Acta de la Asamblea de Bergara”, en *II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Historia de Euskal Herria*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1988, Vol. 5, pp. 459-473.
- “El culto a Sabino Arana: la doble resurrección y el origen histórico del Aberri Eguna en la II República”, *Historia y Política*, nº 15, 2006, pp. 65-116.
- “El nacimiento de Euskadi: el Estatuto de 1936 y el primer Gobierno Vasco”, *Historia Contemporánea*, nº 35, 2007, pp. 427-450.

- “La doctrina fundacional del nacionalismo vasco: el aranismo”, en AVILÉS, Juan (coord.), *Historia, política y cultura. Homenaje a Javier Tusell*, UNED, Madrid, 2009, vol. I, págs. 147-181
- “La II República y la Guerra Civil”, en GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (2ª ed.), pp. 57-115.
- “Sabino Arana”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 118-143.
- *Nacionalismo y Segunda República en el País Vasco*, Siglo XXI, Madrid, 2008.
- GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, Cátedra, Madrid, 2009.
- GRIEVESON y KRÄMER, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge, Londres, 2003.
- GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Lumen, Barcelona, 1977.
- *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Edicions 62, Barcelona, 1981.
- *La Guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.
- GUEZALA AVRIVIER, Antonio de y GUIARD LARRAURI, Teófilo, *Escudo de Bilbao*, Biblioteca Vascongada Villar, Bilbao, 1966.
- GUIARD LARRAURI, Teófilo y BASAS, Manuel, *La industria naval vizcaína: anotaciones históricas y estadísticas desde sus orígenes hasta 1917*, Biblioteca Vascongada Villar, Bilbao, 1968.
- HEININK, Juan Bernardo, *Catálogo de películas estrenadas en Vizcaya 1929-1937*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986.
- HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel, *Estado e información: el NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2003.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia, “Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXIV, nº 2, 2009, pp. 193-218.
- HICKS, Jeremy, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, I. B. Tauris, Londres, 2007.
- HUALDE AMUNARRIZ, Xabier, *El ‘cerco aliado’. Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia frente a la dictadura franquista (1945-1953)*, tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2011.
- HURET, Marcel, *Cine-Actualités. Histoire de la presse filmé (1895-1890)*, Henry Veyrier, París, 1984.

- IBÁÑEZ LÓPEZ, Carlos, *Historia de las bilbainadas*, Asociación Cultural Manantay, Bilbao, 2001.
- IBÁÑEZ, Maite, RUIZ IDARRAGA, Rosa y ZABALA, Marta, *Club Deportivo, cine años de historia (1894-1994)*, Edición de las autoras, Bilbao, 1994.
- IBARLUCEA BUSTAMANTE, Esther, “Cascos históricos: regeneración urbana. El caso de Bilbao”, *Azkoaga*, nº 8, 2001, pp. 253-268.
- IGLESIAS, Jaime, “*Juguetes rotos: un documental de autor en el contexto del nuevo cine español*”, *Secuencias: revista de historia del cine*, nº 14, 2001, pp. 60-75.
- IPÍÑA BIDAURRAZAGA, Aritz, “No quisieron ser Bilbao. Resistencia de la Anteiglesia de Deusto a la anexión de Bilbao, 1924-1925”, *Bidebarrieta: revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 22, 2011, pp. 33-45.
- IZARZELAIA IZAGIRRE, Arturo y URIARTE, Txema, *El barrio de Las Cortes: una historia de La Palanca bilbaína*, GITE-IPES y Aldauri Fundazioa, Bilbao, 2007.
- JAUREGUI, Gurutz, *Ideología y estrategia política de ETA: análisis de su evolución entre 1959 y 1968*, Siglo XXI, Madrid, 1981.
- JÁUREGUI, Gurutz, MARAÑA, Félix y GUTIÉRREZ, Juan Miguel, *Haritzaren Negua. “Ama Lur” y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1993.
- JULIÁ, Santos, “La sociedad”, en GARCÍA DELGADO, José Luis (coord.), *Franquismo: el juicio de la historia*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, pp. 57-114).
- LARRAÑAGA, Koldo y CALVO, Enrique, *Lo vasco en el cine. Las películas*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1997.
- *Lo vasco en el cine. Las personas*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1999.
- LEONARDO AURTENETXE, Jon Joseba, “Segunda Industrialización, urbanismo y crisis. El Bilbao de los años 1960-1980”, en GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel y ORTEGA BERRUGUETE, Arturo (eds.), *Bilbao, Arte e Historia*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1990, pp. 233-254.
- LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean Claude, *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros. Antecedentes precinematográficos en Bilbao. Inicio y consolidación de las proyecciones en Bizkaia*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1998.
- *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros*, Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, Donostia-San Sebastián, 1998.
- LINARES, Andrés, *El cine militante*, Castellote, Madrid, 1976.
- LLERA RAMO, Francisco J., “La transición y la autonomía”, en GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002), pp. 117-144.

- LLOPIS GOIG, Ramón, “Female Football Supporters’ Communities in Spain: A Focus on Women Peñas”, en MAGEE, Jonathan *et al.* (ed.), *Women, Football and Europe: Histories, Equity and Experience*, Meyer & Meyer, Oxford, 2007, pp. 173-188.
- LÓPEZ DE MATURANA, Virginia, “Guerras carlistas”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 468-481.
- “Tomás Zumalacárregui”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 762-775.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, “Bilbao en el cine (1). Años 10, Fructuoso Gelabert rueda en Bilbao”, *Bilbao*, nº 28, oct. 1989, p. 29.
- “Bilbao en el cine (2). El ayuntamiento encarga la realización del corto Bilbao”, *Bilbao*, nº 24, diciembre 1989, p. 28.
- “Bilbao en el cine (123). Se busca el cortometraje ‘Ocharcoaga’”, *Bilbao*, nº 183, febrero 2005, p. 37.
- “Bilbao en el cine (148). Chabolismo en Abandoibarra”, *Bilbao*, nº 220, noviembre 2007, p. 46.
- “Bilbao en el cine (158). La recuperación de ‘Ocharcoaga’”, *Bilbao*, nº 232, diciembre 2008, p. 35.
- “Bilbao en el cine (178). ‘Vivir un sueño’: una recuperación histórica”, nº 251, agosto 2010, p. 35
- “Bilbao en el cine (221). Rapto y destrucción de la bilbaína T.T. Una productora vasca sucumbe en Madrid por culpa de la censura”, *Bilbao*, nº 229, enero 2015, p. 33.
- “Bilbao en el cine (222). Y los obreros se dejaron oír. ‘Más allá de Bilbao’ o como era la Villa hace medio siglo”, *Bilbao*, nº 300, febrero 2015, p. 34.
- *Bilbao, cine y cinematógrafos*, Fundación Bilbao 700-III Milenium Fundazioa, Bilbao, 2000.
- *Bizkaia, plató de cine*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1995.
- *Centenario del puente de Vizcaya*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1993.
- *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda*, Mensajero, Bilbao, 1982.
- *Cine vasco: de ayer a hoy. Época sonora*, Mensajero, Bilbao, 1984.
- *El cine de los hermanos Azkona*, Euskadiko Filmatagia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 1994.
- *El cine de Pedro Olea: making of/así se hizo*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2006.

- *El cine en Vizcaya*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1977.
- *Zinebi 50. Historia del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. 1959-2008*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2008.
- LÓPEZ ROMO, Raúl, *Años en claroscuro: nuevos movimientos sociales y democratización en Euskadi (1975-1980)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.
- *Euskadi en duelo: la central nuclear de Lemóniz como símbolo de la transición vasca*, Fundación 2012 Fundazioa, D.L., Bilbao, 2012.
- LORENTE BILBAO, Eneko, “La ciudad en el cine: Bilbao en la mirada documental”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 16, 2005, pp. 383-403.
- “Representación y memoria de la ciudad. Bilbao en el cine de *Raza a Juguetes Rotos*”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 18, 2007, pp. 339-360.
- LORENTE BILBAO, Eneko, ANTOLÍN IRIA, José Enrique y FERNÁNDEZ SOBRADO, José Manuel, “La imagen cinematográfica de la ciudad en transformación. Bilbao, espacio de comunicación y reconstrucción urbana”, *Ikusgaiak*, nº 8, 2013, pp. 125-150.
- LORENZO ESPINOSA, José María, *Dictadura y dividendo: el discreto negocio de la burguesía vasca, 1937-1950*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.
- LUENGO TEIXIDOR, Félix y DELGADO CENDAGORTAGALARZA, Ander, “El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos”, *Historia y política*, nº 15, pp. 23-44.
- MACALEVEY, W. “Football and Local Identity: The Case of Athletic Club de Bilbao as seen through the Growth of Its Crowds”, en CASPISTEGUI, Francisco Javier y WALTON, John (eds.), *Guerras danzadas. Fútbol e identidad local y regional en España durante el siglo XX*, EUNSA, Pamplona, pp. 87-118.
- MADRID, Juan Carlos de la, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Ediciones Trea, Gijón, 1997 (1ª ed. 1996).
- MARTÍNEZ, Jesús A., “La Segunda República (1931-1936)”, en BAHAMONDE, Ángel (coord.), *Historia de España siglo XX. 1875-1939*, Cátedra, Madrid, 2005 (1ª ed. 2000).
- MARTÍNEZ, Josu, *Gure (zinemaren) sor lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisia*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitarapen Zerbitzua-Servicio de Publicaciones, Bilbao, 2015.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, José Antonio, *La Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Harofarma, Madrid, 1987.
- MARZABAL, Iñigo, “El largo túnel del franquismo (1939-1970)”, en PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio, 1998, pp. 153-180.

- MAS SERRA, Elías, “Soporte territorial e identidad urbana: el caso de la Ría de Bilbao”, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, nº 16, 2012, pp. 387-424.
- MATUD, Álvaro, “La modalidad de representación de los documentales de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1953)”, en *Congreso Internacional Fundación AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y de febrero de 2008*, Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Santiago de Compostela, 2008. (Online: <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/266.pdf>)
- “El cine documental franquista: introducción a la producción de documentales de NO-DO”, en *I Congreso Internacional de Historia y Cine. 5, 6, 7 y 8 de Septiembre de 2007*, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, Getafe, 2008, pp. 516-527.
- MEDINA, Pedro, GONZÁLEZ, Luis Mariano y VELÁZQUEZ, José Martín, *Historia del cortometraje español*, Festival de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997.
- MEDVEDKIN, Alexander, *El cine como propaganda política*, Siglo XXI, México, 1977.
- MEES, Ludger, “Euskadi/Euskal Herria”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 294-319.
- “Gernika”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 407-429.
- “Restauración”, en GRANJA, José Luis de la, PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002), pp. 44-47.
- *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Fundación Sabino Arana-Sabino Arana Kultur Elkargoa, Bilbao, 1992.
- MIRALLES, Ricardo, “El socialismo vasco”, en y GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (2ª ed.), pp. 227-232.
- MOLINA, Fernando, “El intelectual en el laberinto. Julio Caro Baroja y el País Vasco”, *Historia Social*, nº 55, 2006, pp. 153-174.
- “Lies of Our Fathers: Memory and Politics in the Basque Country Under the Franco Dictatorship, 1936–68”, *Journal of Contemporary History*, nº 49, 2014, pp. 296-319.
- MONTERO DÍAZ, Julio, PAZ, María Antonia y SÁNCHEZ ARANDA, José J., *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Ariel, Barcelona, 2001.

- MONTERO, Manuel, “Bilbao en el franquismo y la transición”, en TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia*, Fundación BBVA, Bilbao, 2004, pp. 177-197
- “Bilbao. Estudios e investigaciones sobre el siglo XX: futuras líneas de trabajo”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 1, 1996, pp. 157-170.
- *Crónicas de Bilbao y de Vizcaya. Tomo I, El progreso de Bilbao: los lugares y las fiestas*, Txertoa, San Sebastián, 1997.
- *La california del Hierro. Las minas y la modernización económica y social de Vizcaya*, Beta, Bilbao, 2005 (1ª ed. 1995).
- *La construcción del País Vasco contemporáneo*, Txertoa, San Sebastián 1993.
- *La modernización capitalista: ciclos económicos y desarrollo empresarial de Vizcaya entre 1891 y 1936 a través de la Bolsa de Bilbao*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2006, p. 176.
- MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*, Síntesis, Madrid, 2000.
- NARVÁEZ, Virtudes, “Tradiciones al son de la Falange: los coros y danzas de la Sección Femenina”, *Ubi Sunt?: Revista de historia*, nº 21, 2007, pp. 81-89.
- NAVARRO, Mikel, *Política y reconversión: balance crítico*, Eudema, Madrid, 1990.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paídos, Barcelona, 1991.
- NIEVA GARCÍA, Angel María, “El proceso de revitalización del Casco viejo de Bilbao 1983-2000”, en ENTREMONT, Alban d’, *Homenaje a Manuel Ferrer Regales*, EUNSA, Pamplona, 2002, pp. 571-586.
- NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Sol y sangre: la imagen de España en el mundo*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé M. (ed.), “La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)”, *Ayer*, nº 64, 2006.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé M. y HUMBACH, Maichen, “Hijacked Heimats: National Appropriations of Local and Regional Identities in Germany and Spain, 1930-1945”, *European Review of History*, Vol. 15, nº 3, 2008, pp. 295-316.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé M., *¡Fuera el invasor!: nacionalismos y movilización bélica durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006.
- OLÁBARRI, Ignacio, *Relaciones laborales en Vizcaya (1890-1936)*, Leopoldo Zugaza, Durango, 1978.

- OLÁBARRI, Ignacio y ARANA Ignacio, "Bilbao, 1839-1936: estado de la cuestión y perspectivas de investigación", *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 13, 2003, pp. 11-147.
- ORTEGA GALLARZAGOITIA, Elene, "Ramón de Bastera y su imagen de Bilbao", *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 8, 2000, pp. 397-408.
- ORTZI, *Historia de Euskadi. El nacionalismo vasco y ETA*, Ruedo Ibérico, París, 1975.
- OSSA ECHABURU, Rafael, "Bilbao, un puerto en órbita: refinería-superpuerto", *Vizcaya. Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya*, nº 32, 1971, pp. 8-62.
- PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998.
- PABLO, Santiago de y BARRENETXEA, Igor, "Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 15, 2006, pp. 171-190.
- PABLO, Santiago de y MEES, Ludger, *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, 1895-2005*, Crítica, Barcelona, 2005.
- PABLO, Santiago de y SANDOVAL, "Im Lande der Basken (1944). El País Vasco visto por el cine nazi", *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 29, 2008, pp. 157-200.
- PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012.
- PABLO, Santiago de, "La dictadura franquista y el exilio", en GRANJA, José Luis de la, PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002), pp. 89-115.
- "Lauburu", en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 579-592.
- "Roble", en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 648-663.
- "Zazpiak bat/Laurak bat", en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 746-761.
- *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1996.
- *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Center for Basque Studies, Reno, 2012.

- *Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- *La invasión pacífica: Los turistas y la España de Franco*, Turner, Madrid, 2009.
- PAGOLA, Manu, *Bilbao y el cine*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990.
- PAZ REBOLLO, María Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio, *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, Ariel, Barcelona, 2002.
- PAZ, María Antonia y SÁNCHEZ, Inmaculada, “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Film-Historia*, Vol. IX, nº 1, 1999, pp. 17-33.
- PENCHE, Jon, *Republicanos en Bilbao (1868-1937)*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, 2010.
- PEÑALBA, Mercedes, *Entre la boina roja y la camisa azul: la integración del carlismo en Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1936-1942)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2013.
- PÉREZ CASTROVIEJO, Pedro, *Clase obrera y niveles de vida en las primeras fases de la industrialización vizcaína*, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1992.
- PÉREZ PÉREZ, José Antonio, “La huelga de Bandas: del conflicto laboral y el nacimiento de un símbolo”, *Cuadernos de Alzate: revista de la cultura y las ideas*, nº 18, 1998, pp. 57-88.
- *años del acero. La transformación del mundo laboral en el área industrial de Bilbao (1958-1977). Trabajadores, convenios y conflictos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, “La crisis de los Festivales Cinematográficos Españoles”, *Contracampo*, nº 6, octubre-noviembre 1979, pp. 15-24.
- “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en GUBERN, Román, *et al.*, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 19-121.
- PLANTINGA, Carl Rendit, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- PUERTA RUEDA, Natividad de la, *El puerto de Bilbao como reflejo del desarrollo industrial de Vizcaya (1857-1913)*, Puerto Autónomo de Bilbao, Bilbao, 1994.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2008.
- RAMOS, Alfredo, “Aproximación histórica al tratamiento de la huelga en la España preconstitucional”, *Saberes*, nº 4, 2009.
- REY, Laura del, *Bilbao y los toros: cinco siglos de historia (1518-2000)*, Junta administrativa de la Plaza de Toros de Vista Alegre, Bilbao, 2000.

- *Club Cocherito: 100 años de historia*, Club Cocherito de Bilbao, Bilbao, 2010.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra, Madrid, 2008.
- RIVERA, Antonio y PABLO, Santiago de, *Profetas del pasado. Las derechas en Álava*, Ikusager, Vitoria-Gasteiz, 2014.
- RIVERA, Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo, *La exposición ibero-americana de Sevilla*, Instituto de la Cultura y las Artes, Sevilla, 2006
- RODRÍGUEZ, José Luis, “El mensaje obrerista de Falange durante la guerra”, en GÓMEZ OLIVER, Miguel y RUIZ-MANJÓN, Octavio, *Los nuevos historiadores ante la Guerra Civil española*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1990, Vol. 1, 1990, pp. 405-418.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos, “Cine vasco y etnografía, un camino abandonado”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, año 29, nº 70, 1997, pp. 329-342.
- “Entre la ilusión y el desencanto. Los Baroja y el cine”, *Bidasoako Ikaskuntzen Aldizkaria-Boletín de Estudios del Bidasoa*, nº 20, 2000, pp. 15-30.
- “Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo”, *Ikusgaiak*, nº 6, 2003, pp. 61-75.
- *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 1999.
- *Los vascos y el séptimo arte. Diccionario enciclopédico de cineastas vascos*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 2003.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1991.
- *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*, Certamen Internacional de Cine Documental, Bilbao, 1988.
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- RUBIO POBES, Coro y PABLO, Santiago de, *Los liberales: fuerismo y liberalismo en el País Vasco (1808-1876)*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 2002.
- RUBIO, Coro, *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- RUIZ DE AZUA, Estíbaliz, *El sitio de Bilbao en 1874. Estudio del comportamiento de una sociedad en guerra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.
- SÁENZ DE SANTAMARÍA, Carmelo, *Historia de la Universidad de Deusto*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

- SALA, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero/Filmoteca Española, Bilbao, 1993.
- SALABERRI, Sabin, *Jesús Guridi (1886-1961)*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2005.
- SALAZAR ARECHALDE, José Ignacio, “Dos de mayo en Bilbao. Entre la historia y la política”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 25, 2014, pp. 128-136.
- SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (ed.), “El primer franquismo (1936-1959)”, *Ayer*, nº 33, 1999.
- SEBASTIÁN GARCÍA, Lorenzo, “Bilbao, capital de Euzkadi (1936-1937). Memoria histórica, arquitectónica y simbólica”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 18, 2007, pp. 151-167.
- SIERRA VIGIL, José Miguel, *La culta y simpática fiesta. La Fiesta del Árbol en la Política Forestal y la Historia de España*, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, Madrid, 2011.
- SOJO GIL, Kepa, “Acerca de la existencia de un cine vasco actual”, *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 7, 1997, pp. 131-140.
- SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.
- SORLIN, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980.
- SOTO CARMONA, Álvaro, *La transición a la democracia: España, 1975-1982*, Alianza, Madrid, 1998.
- SOTO VÁZQUEZ, Begoña, “Imagen/es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas”, en DEL REY-REGUILLO, Antonia (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007, pp. 101-115.
- SOUTHWORTH, Herbert R., *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, Comares, Granada, 2013 (1ª ed. 1977)
- *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, Ruedo Ibérico, París, 1977.
- STONE, Rob y RODRÍGUEZ, María Pilar, *Cine vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social, Salamanca, 2015.
- TÁPIZ, José María, “San Ignacio de Loyola”, en PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, pp. 696-706.
- *El PNV durante la II República: organización interna, implantación territorial y bases sociales*, Fundación Sabino Arana-Sabino Arana Kultur Elkargoa, Bilbao, 2001.

- THOMPSON, Nigel (ed.), *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- TOMLINSON, John, "Introduction: The Cultural Significance of Speed", en TOMLINSON, John (ed.): *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, SAGE, Londres, 2007, pp. 1-14.
- TORÁN, Luís Enrique, "El cortometraje industrial", en MEDINA, Pedro, GONZÁLEZ, Luis Mariano, VELÁZQUEZ, José Martín, *Historia del cortometraje español*, Festival de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, pp. 473-475.
- TORRADO, Susana, "'Ni tiranos ni esclavos'. *Ama Lur* (1968-2008)", *Revista Internacional de Estudios Vascos, RIEV*, Vol. 54, nº 1, 2009, pp. 117-145.
- TORRADO, Susana, "La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía", *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 21, 2004, pp. 183-210.
- TORRES VILLANUEVA, Eugenio, *Ramón de la Sota 1857-1936. Un empresario vasco*, LID, Madrid, 1998.
- TORTELLA CASARES, Gabriel, *Del monopolio al libre mercado: la historia de la industria petrolera española*, LID, Madrid, 2003.
- TRANCHE, Rafael R., "El cortometraje durante el franquismo", en MEDINA, Pedro, GONZÁLEZ, Luis Mariano y VELÁZQUEZ, José Martín (coords.), *Historia del cortometraje español*, Festival de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, pp. 78-99.
- TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.), *Bilbao a través de su historia*, Fundación BBVA, Bilbao, 2004.
- TUSELL, Javier y AVILÉS FARRÉ, Juan, *La Derecha española contemporánea. Sus orígenes: el Maurismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005.
- *La transición a la democracia. España, 1975-1982*, Espasa-Calpe, Madrid, 2007.
- UGARTE, Javier, *La nueva Covadonga insurgente. Orígenes sociales y culturales de la sublevación de 1936 en Navarra y el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- UGARTE, Pedro, *Historia de Bilbao: de los orígenes a nuestros días*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1999.
- UNSAIN, José María, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1985.
- *Hacia un cine vasco*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1985.
- UNZUETA, Patxo, "Fútbol y nacionalismo vasco", en SEGUROLA, Santiago y AUGÉ, Marc, *Fútbol y pasiones políticas*, Debate, Madrid, 1999.
- URIARTE AYO, Rafael, "La conservación del patrimonio minero y metalúrgico a través del Museo de la Minería del País Vasco", en *Minería y metalurgia*

históricas en el sudoeste europeo, Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero, Madrid, 2005, pp. 691-697.

VACZI, Mariann, *Soccer, Culture and Society in Spain: An Ethnography of Basque Fandom*, Routledge, Abingdon/Nueva York, 2015.

VALDALISO, Jesús María, “La industrialización en el primer tercio del siglo XX y sus protagonistas”, en GRANJA, José Luis de la y PABLO, Santiago de (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (1ª de 2002), pp. 171-196.

VAQUERIZO GARCÍA, Luis, *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L. San Vicente del Raspeig, 2014.

VARELA, Joseba Gotzon, *Euskadiko Futbol Selekzioaren Historia. 1915-1997. Historia de la Selección de Fútbol de Euskadi*, Beitia, Bilbao, 1998.

VÉLEZ DE MENDIZABAL, Josemari, “Bertolt Brecht y Bilbao”, *Euskonews & Media*, nº 228, 2003.

VÉLEZ, Eloína, *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*, Universidad Complutense de Madrid, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, D.L., Madrid, 2001 (recurso electrónico)

VÉRAY, Laurent, *Les films d'actualités français de la Grande Guerre*, SIRPA/AFRHC, París, 1995.

VIAR, Javier, “Visiones plásticas del Bilbao de los viajeros. Siglos XVI-XX”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 14, 2003, pp. 13-37

— *Bilbao en el arte. Volumen 1: del siglo XVI a 1875*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2000.

VILLA, Imanol, *Bilbao. Crónicas de una ciudad inmortal. Historias dentro de la historia*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 2007.

— *Historia del País Vasco durante el franquismo*, Sílex, Madrid, 2009.

VILLANUEVA EDO, Antonio, *75 aniversario del dispensario Ledo-Arteche*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1990.

— *Historia social de la tuberculosis en Bizkaia (1882-1958)*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1989.

VV.AA., *Cien años del Puente de Vizcaya*, Bilbao, 1993.

WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B, Madrid, 2004.

YBARRA BERGÉ, Javier, *Política nacional en Vizcaya: de la Restauración a la República*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1947.

- ZAFRILLA, Ricardo, *Universidades laborales, un proyecto educativo falangista para el mundo obrero (1955-1978): aproximación histórica*, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 1998.
- ZULAIKA, Joseba y GUASCH, Anna Maria, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid, 2007.
- ZULAIKA, Joseba, “La Palanca como transgresión y memoria: sexo y religión e ironía en el Bilbao postfranquista”, en *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 131-155.
- *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997.
- *Vieja luna de Bilbao. Crónicas de mi generación*, Nerea, San Sebastián, 2014.
- ZUNZUNEGUI, Santos, “En torno al concepto de cine vasco”, en PABLO, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 277-302.
- *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.
- *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena 1933-1983*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1983.

RELACIÓN DE PELÍCULAS ANALIZADAS

CAPÍTULO 1: 1897-1923

RODAJE	ESTRENO	TÍTULO ⁹¹⁶	PRODUCCIÓN / DIRECCIÓN
¿31/07/1897?	27/09/1897	<i>Gigantes y cabezudos de Bilbao</i>	José María Obregón
¿31/07/1897?	27/09/1897	<i>Puente del Arenal de Bilbao</i>	José María Obregón
1902-1906		"Regatas en Bilbao"	¿Inglaterra?
	14/09/1905	<i>La Sociedad Atlética en el campo de Lamiaco</i>	¿Pathé? / ¿?
¿20-27/08/1905?	19/09/1905	<i>Paseo de coches en la Gran Vía</i>	¿Pathé? / ¿?
¿20-27/08/1905?	23/09/1905	<i>Entrada y salida de los toros en Bilbao</i>	¿Pathé? / ¿?
¿10-14/08/1905?	28/09/1905	<i>Regatas en el Abra de Bilbao</i>	¿Pathé? / ¿?
14 y 26/09/1905	11/10/1905	<i>Baile de niños en el Club Marítimo del Abra</i>	¿Pathé? / ¿?
1906		<i>Bilbao, Portugaleta y los Altos Hornos</i>	Diorama / Fructuoso Gelabert
02/05/1911		<i>Fiestas del Sitio en Bilbao</i>	Diorama / Fructuoso Gelabert
	24/06/1912	<i>Bilbao pintoresco</i>	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
22/08/1912		"Recibimiento del Rey en Bermeo"	Pathé Frères / Julián López Oliva
23/08/1912	12/10/1912	<i>Un paseo en tranvía por Bilbao</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
¿24-30/08/1912?	06/12/1912	<i>Un viaje por tren de Bilbao a San Sebastián</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
09/11/1912		"Pruebas de un aparato salvavidas para tranvías en Amorebieta"	Gaumont / ¿?
15/12/1912		"La Copa Pagasarri organizada por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
02-05/02/1913?	13/02/1913	<i>El carnaval en Bilbao</i>	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
16/02/1913	23/02/1913	<i>Fiesta del árbol y del pájaro</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
28/03/1913	05/04/1913	<i>Descarrilamiento de Orduña</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
28/03/1913	05/04/1913	<i>Manifestación del comercio de Orduña</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
07/04/1913		"Carrera infantil organizada por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
11/06/1913	25/06/1913	<i>El Sr. Maura en Neguri</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
15/06/1913		"Concurso de natación en El Abra organizada por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
21/06/1913		"Excursión al Gorbea organizada por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
06/07/1913		"Excursión a Zaldivar organizada por el Automóvil Club"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
25/07/1913		"Campeonato ciclista de Vizcaya organizado por la Sociedad Ciclista Bilbaína"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
31/07/1913	01/09/1913	<i>Fiesta vasca</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?

⁹¹⁶ Títulos originales en cursiva y títulos atribuidos entre comillas.

21/08/1913	02/09/1913	<i>Inauguración del campo del Athletic</i>	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
23/08/1913	02/09/1913	<i>La reina en Basurto al paso de sus augustos hijos</i>	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
23/08/1913	02/09/1913	<i>La visita al campo de San Mamés de los Reyes</i>	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
20/07/1913	02/09/1913	<i>Carrera internacional de motocicletas</i>	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
10/09/1913		"Concurso agro-pecuario en Bilbao"	¿Pathé Frères? / ¿Julián López Oliva?
19/10/1913	28/10/1913	<i>Excursión del Club Deportivo al Pagasarri</i>	Pathé Frères / Julián López Oliva
30/11/1913		"Asamblea maurista en Bilbao"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
12/01/1914		"Manifestación en Bilbao contra el impuesto de utilidades"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
30/04/1914		"Ejercicios de los pequeños gimnastas organizado por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
17/01/1915	02/02/1915	<i>La bendición de la bandera de los exploradores bilbaínos</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
07/02/1915		"Concurso de skies organizado por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
18/04/1915	18/05/1915	<i>Los exploradores en la plaza de toros en la función benéfica organizada por el Club Cocherito</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
17/05/1915		"Inauguración del dispensario Ledo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
27-29/08/1915	09/09/1915	<i>La visita de los reyes a Bilbao</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
02/04/1916		"Pruebas del salvavidas para tranvías en Alameda Recalde"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
28/04/1916	¿1916-05-09?	"Inauguración de los astilleros de Sestao"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
02/05/1916	16/05/1916	<i>La procesión cívica del 2 de mayo</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
15/06/1916		"Festival gimnástico organizado por el Club Deportivo"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
29/05/1916	20/06/1916	<i>La fiesta de la flor</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
28-30/08/1916	13/09/1916	<i>Visita del Rey a Bilbao (agrupada en dos noticias diferentes en la Revista Pathé: Bilbao. Llegada del yate real 'Giralda' y Bilbao. Alfonso XIII visita la Constructora Naval)</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
05/11/1916		"Inauguración del barrio de Iralabari y misa de campaña"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
21/05/1917		"Botadura del Martínez Rivas"	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
16/10/1917		<i>Botadura del Galea</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
	18/11/1917	<i>"Aires regionales [interpretados por la banda municipal]"</i>	Pathé Frères / ¿Julián López Oliva?
1917-1919	29/04/1919	"Costumbres vascas"	Pathé Frères (Madrid) / ¿?

CAPÍTULO 2. 1923-1929

RODAJE	ESTRENO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1923-1928		<i>Eusko Ikusgayak</i>	Sociedad de Estudios Vascos/ Manuel de Inchausti
30/09/1923 y 02/09/1923	06/10/1923	"Durango. Salida de misa mayor y de los obreros del trabajo"	<i>Arafel</i>
23/03/1924	30/03/1924	<i>La jura de la bandera en Bilbao</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
06/04/1924	23/04/1924	<i>Semifinal: Real Madrid-Athletic de Bilbao</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
02/05/1924	09/05/1924	<i>La Procesión Cívica del 2 de mayo (o Cincuentenario del levantamiento del sitio de Bilbao y viaje a Vizcaya del presidente del Directorio Militar)</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
04/05/1924	09/05/1924	<i>La entrega de la Bandera a Garellano</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
7-10/08/1924	03/04/1924	<i>La Vuelta Ciclista al País Vasco</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
	03/04/1924	<i>Bailes regionales</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
	03/04/1924	<i>Vistas de Guernica: Casa de Juntas, árbol viejo, prueba de bueyes</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
	03/04/1924	<i>Partido de tenis en Jolaseta</i>	Hispania Films / Aureliano González y Telesforo Gil del Espinár
1925		<i>Vizcaya pintoresca</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
1925		<i>Puerto de Bilbao</i>	JOPB / ¿Pedro González Blanco y Joaquín Soler?
	10/03/1925	<i>Fiesta de los remeros de Santurce</i>	¿?
1925		<i>Caja de Ahorros Municipal de Bilbao</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
1925		<i>Ciclón en el rompeolas</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
22/04/1925	22/04/1925	<i>Semifinal del partido Celta Arenas</i>	¿?
	08/07/1926	<i>Cómo se hace 'El Liberal'</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
24/08/1926	02/10/1926	<i>La entrega de la Oreja de Oro a Martín Agüero</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
¿02/09/1926?		<i>Bilbao. S.S.M.M. Los Reyes de España en las regatas de el Abra / Regatas de balandros en El Abra</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
26/06/1927	20/07/1927	<i>Inauguración del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona
20-28/08/1927	02/10/1927	<i>Bilbao</i>	Ayuntamiento de Bilbao / ¿Armando Pou?
1926-1927	19/12/1928	<i>De Bilbao al Abra en fiestas</i>	Estudios Azcona / Mauro Azcona

CAPÍTULO 3. 1930-1936

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1930	<i>Au Pays des Basques</i>	Gaumont / Maurice Champreux (Francia)
1932	<i>Aberrri Eguna en Bilbao</i>	PNV / ¿?
1933	<i>Euzkadi</i>	Teodoro Hernandorena / Teodoro Hernandorena
1936	<i>Sinfonía vasca</i>	Producciones Hispánicas / Adolf Trotz

CAPÍTULO 4: 1936-1939

Los documentales del Gobierno Vasco

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1937	<i>El Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias</i>	Gobierno Vasco / ¿Leopoldo del Cerro?
1937	<i>Semana Santa en Bilbao</i>	Gobierno Vasco / ¿Leopoldo del Cerro?
1937	<i>Guernika</i>	Gobierno Vasco / Nemesio Sobrevila
1938	<i>Elai-Alai</i>	Gobierno Vasco / Nemesio Sobrevila
1938	<i>Euzko Deya</i>	Gobierno Vasco / Nemesio Sobrevila

Los documentales del bando franquista

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1937	<i>Frente de Vizcaya y 18 de julio</i>	Sección Cinematográfica de FET y de las JONS / ¿Miguel Pereyra?
1937	<i>Bilbao para España</i>	CIFESA / Alfredo Fraile
1937	<i>Liberación del Norte de España</i>	Reportajes Mezquíriz / Miguel Mezquíriz
1938	<i>Los conquistadores del Norte (Homenaje a las Brigadas Navarras)</i>	Sección Cinematográfica de FET y de las JONS / Ricardo Torres y Miguel Mezquíriz
1938	<i>Marcha triunfal</i>	Producciones Hispánicas / Antonio Obregón y Joaquín Goyanes

CAPÍTULO 5: 1939-1959

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1939	<i>Bilbao en el segundo aniversario de su liberación / “Franco en Bilbao”</i>	Jefatura de Propaganda de Vizcaya / ¿Miguel Mezquíriz?
1940	<i>Costa vasca</i>	CIFESA / Sabino A. Micón
1940	<i>Hierro en Vizcaya</i>	D.N.P. / José Luis Sáenz de Heredia
1944	<i>Entidades benéficas españolas. Caja de Ahorros Municipal y Monte de Piedad de Bilbao</i>	Caja de Ahorros Municipal de Bilbao / Enrique Azcona
1944	<i>Desde Bermeo a El Abra</i>	NO-DO / Joaquín Hualde
1945	<i>Un aeropuerto en Bilbao</i>	Ministerio del aire / Leopoldo Alonso
1947	<i>Gallarta</i>	Gobierno Civil de Bilbao / Santos Núñez Gómez

CAPÍTULO 6: 1959-1975

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1960	<i>Costumbres vascas</i>	Julián de la Flor S.A. / Julián de la Flor
1962	<i>Más allá de Bilbao</i>	Documento Films / Raúl Peña
1962	<i>Vizcaya cuatro</i>	Cinecorto / Javier Aguirre
1966	<i>El País Vasco</i>	X Films / Pio Caro Baroja
1966	<i>La ría de Bilbao</i>	TVE, serie “Conozca usted España” / Pedro Olea
1966	<i>Juguetes rotos</i>	Paraguas Films / Manuel Summers
1968	<i>Ama lur</i>	Frontera Films Irún Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert

CAPÍTULO 7: 1958-1975

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1958	<i>En el Ebro y en el Duero</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1961	<i>Ocharcoaga</i>	PROCUSA para el Instituto Nacional de la Vivienda / Jorge Grau
1964	<i>Hacia Dios</i>	Walkiria / José Castanyer
1964	<i>Vizcaya hoy. Una extensa y eficaz obra social</i>	Tecni Films / Rafael Ballarín
1965	<i>Alas españolas</i>	Indu Films / José Rivas Rubio
1965	<i>El Gran Bilbao</i>	Tecni Films / Rafael Ballarín
1966	<i>Creando electricidad</i>	Iberduero / Fernando López Heptener

1966	<i>Fraguas de cristal</i>	Movirama / José Luis Viloría
1966	<i>Vivir un sueño</i>	Movirama / José Luis Viloría
1967	<i>Noticario 1967</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1968	<i>Noticario 1968</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1968	<i>Firestone Hispania 67</i>	Telecine S.A. / José Luis Viloría
1968	<i>Tren de laminación de banda en caliente de Altos Hornos de Vizcaya</i>	Studio Films / José López Clemente
1969	<i>Sol, playa y toros II. Bilbao-San Sebastián</i>	NO-DO / Rafael Campos de España
1969	<i>Autopistas del Cantábrico</i>	CIDASA / Manuel de la Pedrosa Valle
1969	<i>Documento 1969</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1969	<i>Gallarta minera</i>	Ismael González P.C. para la Obra Sindical del Hogar / Miguel Ángel Olea
1970	<i>Cornisa Cantábrica</i>	NO-DO / Horacio Valcárcel
1970	<i>Historial 70</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1971	<i>Noticario 1971</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1971	<i>Altos hornos de Vizcaya</i>	CIDASA / Manuel de la Pedrosa
1971	<i>Nuevos caminos para el País Vasco / Europistas 70: La autopista Bilbao-Behobia</i>	CIDASA / Manuel de la Pedrosa
1972	<i>Historial 72</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1972	<i>Una central nuclear. 'Santa María de Garoña'</i>	Nuclenor / Fernando López Heptener
1973	<i>Historial 73</i>	Iberduero / Fernando López Heptener
1973	<i>La hojalata</i>	Indu Films / Enrique Llopis
1973	<i>Ría de Bilbao, forja de Vizcaya</i>	PROCIESA / Manuel Solorzano
1973	<i>Un museo ejemplar</i>	NO-DO / Luis Figuerola
1973	<i>Vizcaya, progreso y realidad</i>	Indu Films / José Ángel Ajuria
1975	<i>Babcock, sus procesos de fabricación y sus productos</i>	Indu Films / José Ángel Ajuria
1975	<i>Nuevos horizontes para Vizcaya</i>	NO-DO / Miguel Ángel Olea
1975	<i>Historial 75</i>	Moro Creativos / Fernando López Heptener
1975	<i>Transporte de la vasija del reactor de la Central Nuclear de Lemóniz</i>	Zoom Cinematográfica / Javier Rebollo
1975	<i>Transporte de un generador a vapor para la Central Nuclear de Lemóniz</i>	Zoom Cinematográfica / Javier Rebollo

CAPÍTULO 8: 1975-1997

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN
1978	<i>Ez</i>	Zeppo Films / Imanol Uribe
1978	<i>Aberri Eguna 78</i>	Juan Antonio Bazo / José María Zabalza, Juan Antonio Bazo, Mikel Aldalur, Iñaki Aizpuru, Rafael Eguiguren
1979	<i>El proceso de Burgos</i>	Cobra Films e Irrintzi Zinema / Imanol Uribe
1979	<i>Ikuska 3</i>	Bertan Filmeak, serie "Ikuska" / Antton Merikaetxebarria
1980	"Sabotaje"	Moro Creativos / Fernando López Heptener
1980	"Central Nuclear de Lemóniz"	Moro Creativos / Fernando López Heptener
1980	<i>Como un latido</i>	Tre's Films / José Luis Egea
1981	<i>Bilbao, Feria Internacional de Muestras</i>	¿? / Javier Aguirre
1981	<i>Dolores</i>	Alea Films / J.L. García Sánchez y Andrés Linares
1984	<i>Camino de hierro y agua</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo
1985	<i>Bihotzez</i>	Durango Film / Pedro Olea
1987	<i>Bilbao, como un mosaico</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo
1987	<i>Bilbao, en la memoria</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo
1987	<i>Bilbao, mientras tanto</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo
1987	<i>Bilbao transfer</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo
1988	<i>A buen puerto</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo
1991	<i>Biografía del Teatro Arriaga en su primer centenario</i>	Xabier Quintana Producciones / Xabier Quintana
1993	<i>Abordando el futuro</i>	Lan Zinema / Juan Ortuoste y Javier Rebollo