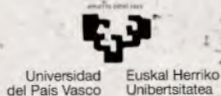


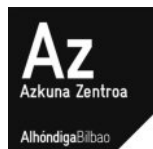
JOSÉ JULIÁN BAKEDANO

SIN PAUSA

Editores **Jorge Oter**
Santos Zunzunegui



JOSÉ JULIÁN BAKEDANO SIN PAUSA



Este volumen ha sido publicado por Azkuna Zentroa y por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), con motivo del ciclo de Zinemateka sobre la obra de José Julián Bakedano organizado por Azkuna Zentroa en mayo de 2016.

AZKUNA ZENTROA

CENTRO AZKUNA DE OCIO Y CULTURA S.A.

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN: **Juan Mari Aburto**, Presidente de Honor y Excmo. Alcalde de Bilbao; **Mikel Álvarez**, Presidente; **Nekane Alonso**, Vicepresidente; **Ricardo Barkala**, **Alba Fatuarte**, **Alfonso Gil**, **Beatriz Marcos**, **Amaia Arenal**, **María Concepción García**, **Asier López**, **Txabi Egurrola**, **Miren Itxaso Erroteta**, **José Lorenzo Delgado**, **Borja Vázquez**, Consejeros. DIRECCIÓN: **Lourdes Fernández**, Directora; **Jon Etxebarria**, Responsable de Operaciones; **Estibaliz Aldana**, Asistente de Dirección. GESTIÓN CORPORATIVA: **Bárbara Epalza**, Responsable de Marketing; **Jol Guisasola**, Responsable de Atención al Público; **Iñaki Ayala**, Responsable de Mantenimiento y Logística. EXPOSICIÓN Y PROGRAMA CULTURAL: **Rakel Esparza**, Coordinadora de Programación Cultural; **Ainara Bilbao**, Gestión Cultural; **Iraia Olea**, Gestión del Proyecto; **Olaia Ibarzabal**, Producción. COMUNICACIÓN: **Itziar Ijalba**, Responsable de Comunicación; **Maite Arberas**, Gestión de Soportes; **Irene Lazkano**, Gestión de Contenidos; **Sonia Gorostizaga**, Gestión de Contenidos; **Itziar Etxeandia (Lin3s)**, Web y Redes Sociales; **VK Comunicación**, Gabinete de Prensa.

mac

IKUS-ENTZUNEZKO GARAIKIDEEN MUTAZIOAK / MUTACIONES DEL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO
(MAC, UPV/EHU)

La edición y publicación de este volumen forman parte de las actividades del Grupo de Investigación GIU 13/21 (2013-2016) MAC (Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo) de la UPV/EHU. Coordinación entre Azkuna Zentroa y el Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU): **Ainhoa Fernández de Arroyabe**.



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

mac

Ikus-entzunezko Garaiakideen Mutazioak
Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo

EDITORES

Jorge Oter, Santos Zunzunegui

TEXTOS

Santos Zunzunegui, Luis Eguiraun, Joseba Sarrionandia, José Antonio Sistiaga, Leopoldo Zugaza, Germán Rodríguez, Jorge Oter, Endika Rey, Félix García de Villegas, Iñigo Larrauri, Maialen Beloki, Rubén Corral, Nekane E. Zubiaur, Marta Fernández Penas, José Julián Bakedano, Víctor Iriarte

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Germán Rodríguez (fotografías de portada y pág. 6 del autor)

TRADUCCIÓN

Irene Hurtado (traducción castellano-euskera, salvo el texto de J. Sarrionandia, euskera-castellano)

ISBN Azkuna Zentroa 978-84-608-7648-9

ISBN UPV/EHU 978-84-9082-408-5

DEPÓSITO LEGAL BI-553-2016

Bilbao. Mayo de 2016

Los contenidos de *José Julián Bakedano: Sin pausa* están publicados bajo una licencia:



Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original



Primeras versiones de los textos de S. Zunzunegui, L. Eguiraun, J. Oter y G. Rodríguez (entrevista), F. García de Villegas, M. Beloki, I. Larrauri (*Filmando el tiempo detenido*), R. Corral (*Tiempos nuevos, tiempos salvajes*), N. E. Zubiaur, M. Fernández Penas y V. Iriarte aparecieron en el número 10 de la *Revista de Análisis Fílmico PAUSA* (mayo de 2009), con ISSN: 1988-8872, y se presentan aquí en una versión revisada.

ÍNDICE

11	<u>PRESENTACIÓN</u>
13	Perseverancia Santos Zunzunegui
15	José Julián Bakedano. Algunos rasgos de un cineasta singular Luis Eguiraun
17	José Julián como personaje Joseba Sarrionandia
19	Carta José Antonio Sistiaga
21	En ruta Leopoldo Zugaza
23	<u>ENTREVISTA</u>
24	Entrevista a José Julián Bakedano Jorge Oter // Germán Rodríguez
41	<u>LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JOSÉ JULIÁN BAKEDANO</u>
	EXPERIMENTACIÓN
43	She's alive! <i>The Bride of Frankenstein</i> Endika Rey
45	<i>Bi</i> Félix García de Villegas
49	Imágenes movidas a resplandor. <i>Bost</i> (José Julián Bakedano & José Enrique Urrutia Capeau, 1973) Iñigo Larrauri

DOCUMENTALES SOBRE ARTE

- 53 El sueño de Ucelay
Germán Rodríguez
- 55 *Ikuska 9*
Maialen Beloki
- 61 Filmando el tiempo detenido. *chillida retrato en casa*, de José Julián Bakedano
Iñigo Larrauri
- 67 Tiempos nuevos, tiempos salvajes
Rubén Corral
- 71 Retrato de Basterretxea en casa
Rubén Corral

FICCIONES

- 75 El hermano amado: *Oraingoz izen gabe*
Nekane E. Zubiaur
- 83 *La carta del amigo*, de Bakedano
Marta Fernández Penas

87 JOSÉ JULIÁN BAKEDANO CRÍTICO DE CINE

- 89 Puntualizaciones sobre Francesco Rosi (1966)
- 93 ... ere erera baleibu icik subua aruaren... (1970)

95 FILMOGRAFÍA

99 BIBLIOGRAFÍA

- 103 PLUS: *Hamaika*, historia de una historia
Victor Iriarte

José Julián Bakedano: Sin pausa

Cineasta, escritor cinematográfico, programador incansable de todo tipo de eventos relacionados con los tres campos de su predilección, el cine, el arte en general y la cultura vasca, definir como polifacético a José Julián Bakedano no sería sino recurrir a un tópico. Durante muchos años desde cualquier tipo de instancias, oficiales o no, JJB ha desarrollado una impagable tarea de animación cultural (paciente, insistente, como la gota de agua que poco a poco busca abrirse camino en la roca de la indiferencia) sin la cual nuestra vida cotidiana hubiera sido mucho más pobre. Y de paso haciendo visible que en el campo de la cultura los distintos territorios (de la creación a la difusión) están profundamente interconectados y que tender puentes entre ellos es una tarea fundamental.

Por eso la definición que mejor cuadra a JJB es la de *hombre de cine* que, trascendiendo los límites de una profesionalidad restrictiva, ha convertido la relación con el arte en una pasión vital. Es a esta pasión a la que ahora se quiere rendir homenaje.

CARNET DE PERIODISTA

Núm. 16

FILM
IDEAL

FILM
IDEAL

Administración
D. JOSE JULIAN BAQUEDANO

Edad 18 Nacido en DURANGO (Vizcaya)

Categoría Colaborador fij
Madrid, 25 de Noviembre de 1966

El Director,

El titular,

Felipe Astiala





PRESENTACIÓN



Páginas anteriores:

Superior izq.: carnet *Film Ideal* // Superior dcha.: (de izq. a dcha.) José Julián Bakedano, Francisco Regueiro y Santos Zunzunegui // Inferior izq.: José Julián Bakedano y José Antonio Sistiaga. Festival de San Sebastián (1980) // Inferior dcha.: Rodaje de *Miradas*, de Jesús Almedros (1970). De izq. a dcha.: Ángel López Echarri, Ramón Saldías, José Julián Bakedano, Vicente Ameztoy, Jesús Almedros, José Luis Goenaga.

Santos Zunzunegui

Perseverancia

La cinefilia es una pasión que puede producir efectos perversos. Convertida en una enfermedad infantil transmuta a sus presas en obedientes adoradores de falsos cultos al fijarlas en una actitud reverencial ante unos objetos que se toman por sagrados. Como corolario suele producir una inundación de textos anegados por huecas retóricas que solo conducen a la hipertrofia de una palabrería que en nada ayuda al conocimiento de esos objetos que llamamos películas.

Pero, qué duda cabe, existe otra cinefilia. La que es capaz de cambiar una pasión en forma de conocimiento, hacer del interés por un objeto cultural no sólo una forma de vida sino un territorio de encuentro con los otros. Por eso, la cinefilia, si es verdadera, no puede ser sino multiforme sin hacer distingos entre las diversas maneras de entrar en relación con el cine. Desde este punto de vista que es, me parece, el único que merece la pena sostener pese a quien pese, podemos tener una buena atalaya para entender el trabajo desarrollado a lo largo ya de cuatro décadas por José Julián Bakedano, un trabajo en el que la escritura crítica (¡qué lejos nos queda aquel *Film Ideal* que alimentaba, a su manera, nuestros sueños!) ha acabado desembocando en una impagable tarea de animación cultural (paciente, insistente, como la gota de agua que poco a poco busca abrirse camino en la roca de la indiferencia) de la que es buena muestra su gestión al frente de la cinemateca del Museo de BB. AA. de este Bilbao de nuestros amores siempre tan reticente con el séptimo arte.

Por supuesto, José Julián es un cineasta. Es alguien que no le ha hecho ascos ni al documental, ni al film de arte (nos ha dejado un bloque más que notable de películas dedicadas al arte vasco), ni al cine de vanguardia (me atrevo a considerar su *Bi* -1972- un clásico), ni, por supuesto al cine de ficción. En este campo es imposible dejar de señalar su colaboración con un Bernardo Atxaga (cuando éste no era aún Bernardo Atxaga) en una historia en la que los ecos de Borges resonaban sobre paisajes inequívocamente vascos (*Oraingoiz izen gabe*, 1986) o su reciente *La carta del amigo* (2007), film que aborda, en un único movimiento estilístico atento al cine que hoy se hace por el mundo, dos temáticas complejas que son tratadas desde una mirada moderna y comprometida.

Pero quiero volver sobre el hecho de que, en el caso concreto de Bakedano, cometeríamos un error si no viésemos la manera coherente mediante la que las muy diversas facetas de su trabajo se combinan de manera armoniosa. José Julián no es, en el sentido convencional, un cineasta. Creo que es algo mejor que eso: un *hombre de cine*, en el sentido cabal de la expresión.

Decía Godard hablando de Welles que todos los cineastas posteriores al maestro de Kenosha le deberían siempre todo. Seamos un poco más modestos pero no perdamos de vista que muchos de nosotros debemos mucho a José Julián Bakedano.

Luis Eguiraun

José Julián Bakedano. Algunos rasgos de un cineasta singular

La singularidad no es algo que se aprende, o yo por lo menos no conozco escuelas cuyo objetivo pedagógico sea conseguir ciudadanos singulares. Yo creo que la singularidad, el no parecerse demasiado a los otros, es una cuestión de carácter y los caracteres se forman de una manera en cada caso peculiar, sin reglas ni lugares comunes, de un modo cuyas pautas profundas resultan casi siempre inaprehensibles para la mayoría. Luego, cada tipo singular acaba a su vez convirtiendo en singular su manera de desempeñar la actividad que ha elegido como profesión o como quehacer artístico.

Por eso a José Julián Bakedano, a quien el cine le ha ocupado y felizmente le sigue ocupando muchas horas al día, podemos considerarle, desde el punto de vista que acabo señalar, como un cineasta singular, un hombre de cine que ha sabido proyectar su curiosidad intelectual, que es mucha, a aspectos muy distintos de la cultura en general y de la cultura vasca en particular, una voluntad y una actitud que, secundadas por la esmerada atención al dato erudito que le permite su prodigiosa memoria, le han convertido en un observador y un crítico cultural imprescindible.

La filmografía de José Julián Bakedano no es demasiado amplia y tampoco ha tenido una gran repercusión en eso que solemos llamar *gran público*. Como es también el caso de muchos cineastas singulares, su obra ha tenido un cierto carácter *secreto*, lo que ha conferido al visionado de cada una de sus películas un aspecto vagamente *iniciático*, un momento para el *suspense* y la sorpresa propios de los descubrimientos que no se olvidan fácilmente.

Ya desde *Bi* (1972), en la que formas en movimiento se asemejan reiterativamente a un episodio de *slapstick*, y *Bost* (1973), en la que una sinfonía de masas de color avanza y se despliega ante la mirada del espectador con firme determinación, José Julián Bakedano quiso dejar claras algunas cosas importantes acerca de la verdadera naturaleza de su relación con el cine, la principal de ellas su temprana y radical impugnación de los modos de representación naturalista dominantes en el relato cinematográfico, su convicción de que lo fundamental en el cine, como en cualquier otra disciplina artística, es entender la imagen como una forma consciente de sí misma antes que como vehículo de cualquier otro tipo de sentido, sea éste el que sea. Con esta manera de ver las cosas, José Julián Bakedano sólo

podrá reconocerse a sí mismo en el cine que a partir de la *Nouvelle Vague* francesa, en los años sesenta del pasado siglo, empezará a llamarse *cinéma d'auteur*, lo que en su caso nunca ha resultado incompatible, sino todo lo contrario, con su proclamada y pertinaz admiración por el llamado cine clásico y sus maestros más reconocidos.

Un cineasta *autor* se distingue de un cineasta que no lo es (aunque este último pueda ser un consumado profesional del *oficio*) porque posee dos cosas importantes: una mirada personal sobre la realidad que le rodea y una forma de trasladarla a las imágenes también personal, eso que con ciertas cautelas terminológicas podemos llamar *estilo*, esa manera de construir la escena que constituye la *marca*, el auténtico DNI del cineasta, mucho más en un momento en el que la sobresaturación de imágenes en movimiento exhibidas a través de todo tipo de plataformas y soportes está convirtiendo el cine y lo audiovisual en un campo demasiado trillado, a punto de agostarse, en el interior de una industria cultural que se confunde cada vez más con la llamada *industria del ocio*.

Yo creo que José Julián Bakedano siempre ha sabido mirar a su alrededor y que esa mirada peculiar, una mezcla, en proporciones variables en cada caso, de cercanía y distancia, es ya uno de los rasgos de estilo de su trabajo cinematográfico. Pero creo que acaso su cualidad más destacada como cineasta, la más definitoria de la dialéctica que se establece entre los propósitos y los logros de cada una de sus obras, es la sensación de inacabamiento formal, de provisionalidad, que desprenden las imágenes de las que, a mi juicio, son sus tres películas más significativas: *Sabino Arana* (1980), codirigida con Pedro de la Sota, *Oraingo izen gabe* (1986) y *La carta del amigo* (2007). Rodadas en momentos distintos y con inquietudes cinematográficas muy diferentes, estas tres películas tienen en común esa suerte de abocetamiento temático y formal al que acabo de referirme, un tono fragmentario, de obra inconclusa, que parece aludir a una realidad subyacente no fácil de captar a primera vista, un fondo de *verdad* que se muestra esquivo a los ojos y la conciencia del espectador. Este estilo, lacónico y conscientemente austero, persigue unas veces la esforzada e incierta puesta en escena de una ausencia irremediable, la del propio fundador del nacionalismo vasco en la primera de las obras citadas o la del amante en la tercera, y otras, como en la segunda, la revelación, a través de un crimen, de los arcanos que sustentan la compleja relación entre dos hermanos.

De lo que no hay duda es de que José Julián Bakedano y sus películas ocupan un lugar importante en el cine y la cultura del País Vasco.

Joseba Sarrionandia

José Julián como personaje

El personaje cinematográfico suele tener un objetivo y durante toda la película se esmera en intentar conseguirlo. Arriesga su seguridad, y a veces incluso su propia vida, en pos de lograr su objetivo. El delincuente que ha optado por delinquir, el inocente que pretende salvar a sus amigos o el enamorado que ansía amar. A la hora de contar la verdadera historia, hay que aclarar quién hace qué y por qué lo hace. Conviene recordar los personajes de *Casablanca* o *El graduado*. La gente que tiene un objetivo suele ser interesante, sobre todo cuando ese objetivo se complica.

Si el personaje lograra conseguir su objetivo fácil y rápidamente, la película resultaría aburrida. Al igual que sucede con las películas interesantes, la vida de José Julián y su obra cinematográfica no han resultado nada fáciles ni aburridas: han recorrido un sendero surcado por pequeñas catástrofes. En su caminar ha tenido un objetivo principal, así como objetivos secundarios y personajes antagónicos, y ha contado con amigos. Y, superando un obstáculo tras otro, valiéndose de su valentía, su creatividad y su esfuerzo, y avalado por sus logros, tentativas y frustraciones, José Julián ha llegado hasta este punto, a semejanza del personaje que en cada caso se juega hasta su vida en el intento.

Como el protagonista de la película *Otto e mezzo* de Federico Fellini, el objetivo de José Julián siempre ha sido hacer una película, y buscando esa meta se ha enredado en todos los problemas del mundo. Pensemos en Guido, sumido en una grave crisis existencial, sin la tranquilidad necesaria para rodar su próxima película, rememorando sus recuerdos mediante visiones fantásticas. Claudia y Carla tampoco le ofrecen sosiego y, en la merienda organizada por el productor de la película, se atemoriza y se esconde debajo de la mesa. Pero, cuando parece que todo está perdido, sus terribles visiones empiezan a cobrar sentido, se convierten en visiones verdaderas y bellas, capaces de explicar el placer de vivir.

En el cine existen, por un lado, los personajes redondos y, por otro, los personajes lineales. Los redondos pueden ser personajes complejos, llenos de matices y contradictorios, como la gente real. Los personajes lineales suelen ser simples y unidimensionales. José Julián es un personaje completamente redondo. Sus obras también le salen así, bien redondas: enrevesadas, complicadas. Tanto que algunas veces no han podido ni filmarse...

En las películas, en cada escena, el recorrido de los personajes se observa desde diferentes puntos de vista. En cada parte de este libro, de un guión a otro, se observarán multitud de temas, medidas y formas de José Julián Bakedano. Al igual que Guido Anselmi en el film de Federico Fellini, el principal objetivo de José Julián ha sido hacer un film, y al final, sin facilidades, sin aburrir a nadie, ha realizado no *Ocho y medio*, sino infinidad de ellos.

José Antonio Sistiaga

Carta

ZIBURU

le 08-04-2016

Querido amigo José Julián,

Recuerdos Breves y con ERRORES,

OBERHAUSEN 1970, se proyecta en el festival de cine mi film «ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN...», allí nos encontramos, tú venías con un amigo, BORJA ESCAURIÁZA. Preguntó ¿quién llevó el film de Balerdi «La cazadora inconsciente» tú o yo? al festival. Tengo esta foto con el director del festival HILMAR HOFFMANN. ¿de qué hablamos? Solo recuerdo al joven drogado que saliendo de ver mi film, me dijo, usted ha hecho esta película con LSD. Yo le respondí: la he hecho comiendo y bebiendo yogures. Era cierto, tú estabas presente. Al día siguiente una ambulancia se llevaba a aquel joven, que como los políticos actuales entre nosotros, creen que las «nuevas tecnologías» solucionan la creatividad...

Recuerdo que el aire que respirábamos en OBERHAUSEN era mucho peor que el que te recibía en BILBAO. Se masticaba, menos mal que salimos en el coche de Borja Escauriáza y paramos en París en la oficina del festival paralelo de Cannes.

Yo recuerdo al creador? de la «QUINCENA de Realizadores», PIERRE-HENRI DELEAU que nos recibió con un cognac magnífico y aceptó el film de Balerdi 7 minutos para incluirlo en Cannes, mientras que el mío 75 minutos no tenía hueco –también estaba JACQUES DONIOL-VALCROZE–. El festival empezaba casi seguido del de Alemania. Guardé durante años una buena relación con Deleau. Pero sin consecuencias.

¿Cuántas veces nos hemos visto tú y yo? Recuerdo una foto en HONDARRIBIA con Pedro de la Sota, con Mendiburu, con ISASA, con ORTIZ de ELGUEA, con más personas del mundo del arte, tengo esta foto, ¿dónde está?

Tu film «Bl». Pintado. Otro film con ideas de BORGES, que realizaste...

José Julián mi memoria se pierde.

Ten un recibimiento en BILBAO. Cálido.

Un abrazo y saludos. Siempre he querido que tú hubieras sido el Director del Museo de Bellas artes. Ten cuidado en esta vida dirigida por ramplones sin cerebro ni respeto a los creadores que saben hacer uso de sus manos (28.000) movimientos diferentes.

Hasta pronto.

J. A. Sistiaga



Leopoldo Zugaza

En ruta

Quien tenga que hacer una síntesis de la carrera cinematográfica de José Julián Bakedano va a tener que recorrer todo el catálogo de los géneros sin dejar ninguno.

Desde aquella primitiva incursión en las sugerencias del mundo vanguardista de Marcel Duchamp. No fue otra cosa *Bi*.

Por cierto que este film puede representar en resumen de lo que luego ha sido su caminar filmico: la búsqueda de nuevas y sucesivas alternativas.

Su trayectoria le ha permitido acercarse a Jorge Luis Borges en aquel drama rural que llamó *Oraingozen gabe*. Hasta alcanzar, con la biografía del lehendakari José Antonio Aguirre y Lekube, la sobriedad que requería el tratamiento que definía a aquel notable personaje.

Se puede decir que este es el caso de cualquier cineasta, esa variación temática.

Pero, no es este el caso. Lo normal es que varíe el asunto. En el caso de José Julián lógicamente varía en el tema pero también el tratamiento, el estilo.

Puede clasificársele como un todoterreno.

Es el espíritu innovador su característica más acusada.

L. Z.

ENTREVISTA

Fotografía: Gabriel Beristain





Jorge Oter
Germán Rodríguez

Entrevista a José Julián Bakedano

Esta entrevista se realizó en 2009. Salvo algunas correcciones, se presenta sin alterar el contenido y la estructura originales. Además, se ha ampliado para dar cuenta del periplo artístico y profesional de José Julián Bakedano en estos últimos siete años.

1. El cine como espectador y la praxis cinematográfica – Pinceladas biográficas – Cinemateca.

PREGUNTA: Su ligadura al cine se remonta años atrás, y no sólo a través de la realización cinematográfica.

JOSÉ JULIÁN BAKEDANO: Echando la vista atrás puedo hacer una clara dicotomía en lo que a mi relación con el cine se refiere. Por un lado, estaría el cine como espectador y, por otro, la praxis cinematográfica que son mis películas. Mi relación comienza en los cineclubs y cineforos de Durango. Posteriormente me fui a Madrid para estudiar Arquitectura, dejándolo un año después para continuar con Derecho. Es en esta época cuando empiezo a escribir en la revista *Film Ideal*.

En el año 1968, con veinte años de edad, comencé mi relación con el Festival de Documentales y Cortometrajes de Bilbao realizando labores de programación y organización. Esta relación se ha mantenido de forma intermitente hasta hoy día. Es en el año 1982 y a través de Leopoldo Zugaza (subdirector adjunto del Museo de Bellas Artes de Bilbao) cuando comienzo mi andadura en la cinemateca del museo. Los primeros ciclos rescatan películas de John Ford y Alain Resnais (1983). A pesar de los pocos medios iniciales, la cinemateca no ha parado y hoy es un claro referente en el País Vasco en la exhibición de películas.

2. The Bride of Frankenstein – Bi (A Man Ray to Marcel Duchamp) – Bost – Otras películas experimentales.

P.: Acerquémonos a la praxis cinematográfica, ya en sus inicios se atisba una clara vocación experimental.

J.J.B.: Mi comienzo en la praxis cinematográfica se remonta a las películas familiares que realicé de niño con una máquina de 8 mm que me regaló mi madre. Todas mis películas deberían estar dedicadas a su memoria. Tener la posibilidad desde los medios más baratos de la época me dio la opción de probar, de realizar películas. Además, por aquel entonces veía Franju, Resnais así como el cine *underground* de [Paul] Sharits, Warhol, etc.

Ahora bien, mi primera película en sentido estricto fue *The Bride of Frankenstein* (1968), un antecedente de *Bi* (1972), ya que algunas secuencias de la película de James Whale (1935) son rescatadas para completarse con otras realizadas por mí y algunos amigos emulando lo que hacía el monstruo en la susodicha película. Es un intento por descodificar la película

a base de añadir escenas supletorias. El audio hoy día está perdido. La utilización de *Frankenstein* se adelanta cinco años a *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

P.: En *Bi* (*A Man Ray to Marcel Duchamp*), ya el título es toda una declaración de intenciones.

J.J.B.: Yo tengo una gran admiración por los directores de cine experimental, desde Man Ray hasta Hans Richter, o todo el *underground* que ha compaginado otras artes con el cine experimental. En el año 1968 Pere Portabella me habló de Marcel Duchamp. Duchamp y Man Ray nos dan la clave de muchas cosas en esta película y, en entre otras cosas, su interés por el número 2 [*bi* significa dos en euskera]. Se trata de un homenaje a la segunda película de Man Ray y que, a su vez, es la primera película cuyo título está en euskera: *Emak Bakia* (1922), nombre de una villa de Biarritz que frecuentaba el artista estadounidense. La película se compone de una secuencia de *Our Gang*, una serie cómica de películas americanas de los años 20, que encontré gracias a que la Caja de Ahorros Municipal repartía películas cómicas mudas por los caseríos. Elegí la secuencia en cuestión y la mandé replicar veintidós veces en el laboratorio.

P.: ¿Por qué el desenfoque?

J.J.B.: La parte que parece desenfocada no es tal, sino que se trata de una vibración producida por un mal engranaje de la película en la cámara. El resultado es que el fotograma se superpone al siguiente, y así sucesivamente. Esto fue producto del azar ya que no fue un efecto premeditado, pero sin duda funcionaba mejor. Estos planos presentan a José Miguel de Barandiarán en las cuevas del barrio de Oma en blanco y negro, así como la fundición Onena de Tavira realizando una escultura de Vicente Larrea, imágenes ligadas a una película encargada por Zugaza sobre el escultor, pero que nunca se terminó por problemas de financiación.

P.: ¿Y en cuanto al carácter experimental de la banda sonora?

J.J.B.: La película se pasó en la sesión de clausura de ZINEBI en el año 1972, año en el que los premios estaban abolidos como consecuencia del mismo acto en otros festivales tras mayo del 68. El copión proyectado fue sin sonido. Sin embargo, posteriormente se introdujo la banda sonora: una pieza musical de John Cage, pieza que dura exactamente la mitad y que por tanto se repite dos veces. Como veis, el número 2 es la clave.

Durante la Transición, desde 1975 hasta 1980, esta película se pasó por distintos encuentros culturales como las Jornadas de Cine Vasco. Siempre se exhibía entre otras películas: *Nortasuna* (1976), de Pedro de la Sota; *Brindis en la huerta* (1978), de Juan Ortuoste y Javier Rebollo; *Axut* (1976), de José María Zabala; y *Homenaje a Tarzán* (1969), de Rafael Ruiz Balerdi. Se trataba de un cine totalmente *underground*. *Bi* no existe como película oficial, no está inscrita en el Ministerio.

P.: Su siguiente película, *Bost* (1973), podríamos considerarla como una animación experimental que recuerda a las grandes obras del género, como por ejemplo *Begone Dull Care* (1949), de Evelyn Lambart y Norman McLaren, cineasta al que tanto admira.

J.J.B.: Yo tengo una gran admiración por todos estos directores de cine experimental, desde Man Ray hasta Hans Richter, o todo el *underground*, que han compaginado otras artes con el cine experimental.

Bost es una película que no considero mía. Desde el punto de vista técnico, el celuloide (16

mm) es sumergido en lejía para quitar la emulsión y pintarlo. José Enrique Urrutia Capeau hizo los dibujos, mientras que yo realicé y monté la película. *Bost* también tiene antecedentes en forma de ejercicios previos completados en 1968. Trabajaba el celuloide de 8 mm pintado y dispuesto en bucle. Lo deterioraba y arañaba con punzones, hacía bucles sin fin, imágenes estilo McLaren.

Bi y *Bost* forman parte de un proyecto inconcluso de diez películas. Mi película posterior *La carta del amigo* (2007) la considero como la pieza número 10. Julio Pérez Perucha introdujo *Bi* y *Bost* en un ciclo de una retrospectiva del Festival de Bilbao; después fue llevada al MACBA de Barcelona.

En esta etapa inicial también realicé *Txarriboda* (1973), película que presenta el proceso que parte desde el cerdo vivo hasta que es comido. Se rodó en dos días y en color. Toda mi filmografía es en color.

3. Uzelai – Guiard – Three Basque Sculptors – Nagel – Ikuska 9 – chillida retrato en casa – Cine y otras artes.

P.: *Uzelai* (1981) abre un conjunto de obras que tienen como *leitmotiv* el estudio de otros artistas relacionados con otras artes como la pintura y la escultura.

J.J.B.: La idea en *Uzelai* es que los cuadros son un único cuadro: dicho de otra forma, todos los cuadros se hacen uno (idea de Borges). Por ejemplo, la obra de Picasso se puede reducir a cuatro cuadros; con Goya lo puedes hacer con cinco cuadros. Esta idea está en Resnais.

La película fue un encargo de la Caja de Ahorros Vizcaína, rodado en formato Umatic ¾. El original se perdió y sólo conservo una mala copia en VHS. La dirigí con Pedro de la Sota.

P.: ¿Por qué la voz en *off* en inglés?

J.J.B.: Al ser anglófilo, ya que vivió en Inglaterra en el exilio, se introdujo un texto de T. S. Eliot. La música es de Erik Satie. El mundo de José María Ucelay posterior al año 1940 es un mundo que tiene mucho que ver con la pintura inglesa contemporánea. A Pedro de la Sota y a mí se nos ocurrió que la sensación que da la voz de Alec Guinness recitando *Burnt Norton*, recogido en los *Cuatro cuartetos* (1935-42) de T. S. Eliot, le iba muy bien al campo de ensoñación de *Uzelai*; había una correspondencia.

P.: Posteriormente realizó *Three Basque Sculptors* (1984), *Guiard* (1985) y *Asociación de Artistas Vascos* (1986).

J.J.B.: *Guiard*, *Asociación de Artistas Vascos* y *Platería antigua en Bizkaia* (1986) son meros documentales, pero éstos no tienen el mismo valor que *Uzelai*. *Three Basque Sculptors* fue un documental para la feria de Chicago de 1984. *Nagel* (1985) lo iba a ser para la del año siguiente, pero no gustó al Gobierno Vasco por despegarse del típico documental, cosa que no hizo *Three Basque Sculptors*. Ésta es un encargo correcto: cinco minutos de cada escultor (Néstor Basterretxea, Vicente Larrea y Remigio Mendiburu) mostrando su obra y sus ideas.

P.: A propósito de *Nagel*, es una película que nos gusta mucho por varios motivos, pero principalmente creemos que es un claro ejemplo de libertad creativa en su obra.

J.J.B.: *Nagel* fue mi primera experiencia en el formato *high band* ¾. Se trata de un artista que

me hubiese gustado introducir posteriormente en el *Ikuska 9* (1980), como me hubiese gustado meter a Mari Puri Herrero y otros más.

Esta película la hice con él, rodada en un día. El Gobierno Vasco quería mandarlo a la Feria de Chicago para un *stand*, pero querían algo más academicista. Yo lo hice como creí conveniente, como he hecho todo en mi trabajo: hice lo que quise. Así, fui a la casa de Andrés [Nagel] y los dos movíamos las esculturas para la realización de las secuencias de *stop motion*. También se introdujeron imágenes de los archivos de Itesa. El montaje se realizó según la música de los grupos Ilegales y Gabinete Caligari.

Uzelai tiene un problema: es un lenguaje plano, los cuadros son planos. *Nagel*, por el contrario, se compone de esculturas. Uno te permite movimientos, mientras que *Uzelai* sólo te permite la fragmentación y el paneo. De todas formas, si Ucelay hubiese estado vivo creo que la película habría sido diferente.

P.: Otro claro exponente en esa relación que vemos entre el cine y otras artes es precisamente *Ikuska 9*, película que retrata a varios artistas de forma diferente e inmersa en una extensa serie de *ikuskas*.

J.J.B.: Fue una película realizada bajo el amparo de la Fundación Faustino Orbeagozo y en la cual también participaba la Caja Laboral Popular. Ésta debía ser sobre arte. Antton Ezeiza estaba receloso porque era la primera vez que le imponían un director. Pío Caro Baroja dijo que no, creo que Pedro de la Sota también dijo que no. Ezeiza no acudió a mí para realizar la película, sino que le convencí yo con mis propios argumentos.

Se trata de una película sobre el arte vasco: mostrar este arte en la actualidad del momento, tarea extremadamente compleja por el gran número de artistas, haciéndose necesaria una selección. Los escultores elegidos fueron Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu y Vicente Larrea. Los pintores: Agustín Ibarrola, Rafael Balerdi, [Carmelo] Ortiz de Elguea, José Luis Zumeta y Xavier Morrás. La película se grabó en dos fines de semana.

Yo quería experimentar pidiendo a cada autor una obra *ad hoc* para el documental al estilo *Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956). Sin embargo, uno de los pintores, Balerdi, me propuso filmar el trabajo que cada uno estaba haciendo en ese mismo momento. Oteiza me aconsejó que cada uno hiciese lo que le diese la gana. En consecuencia, no realicé ninguna entrevista y cada uno dijo lo que quería (audio en postproducción ya que se grabó en mudo). La filmación de cada artista se realizó de forma diferente.

P.: Por ejemplo...

J.J.B.: Ibarrola desde un punto de vista solemne a través del ideario político. O en Zumeta, quien abandonó la pintura abstracta y pasó a la pintura cómica, se incide en esa comicidad mediante la música del concurso televisivo *1, 2, 3, responde otra vez*. Xavier Morrás es filmado en un *happening*: la secuencia de las banderillas insertadas en el lienzo mientras suena Mikel Laboa.

P.: Es significativo el niño dibujando el símbolo de la Amnistía.

J.J.B.: El primer niño dibuja el anagrama de Chillida (Amnistía). La cámara en un movimiento de 360° da a entender que cada niño dibuja lo que le da la gana para acabar encuadrando un caserío: símbolo de la raíz, el origen. Este símbolo también aparece al principio.

Gocé de libertad total. Ezeiza sólo fue un par de veces. La única norma era la duración, así que la traba que tuve fue hacer una elipsis en el puño de Chillida –aún conservo el puño–.

P.: Háblenos del *ikuska* que no pudo hacer...

J.J.B.: *Ikuska 9* fue al festival de Bilbao en el año 1980. Se montó en Madrid en una semana, junto con el *Ikuska 8* (documental sobre Álava). El jurado, entre otros Imanol Uribe, otorgó el segundo premio internacional al *Ikuska 8* y al *Ikuska 9* el primer premio vasco.

La Caja Laboral y la Fundación Orbeagoz participan hasta el *Ikuska 9*. Posteriormente fue la Caja Laboral y Cegasa quienes se encargaron del 10 al 18 mediante financiación.

Yo debí hacer otro *ikuska* donde el punto de partida era una teoría sobre el crecimiento de los niños en relación con las teorías de Piaget, proyecto que acordé con Ezeiza. Sin embargo, no pude hacerlo porque tuve un accidente.

P.: *chillida retrato en casa* (1983) es un filme en el que vuelve a un solo autor, pero, a diferencia de *Uzelai*, la película no sólo se compone de la obra filmada.

J.J.B.: De nuevo trabajé con [Javier] Aguirresarobe y con Pedro de la Sota como codirector, pero este último se desentendió. La película tiene dos partes diferenciadas: las obras en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (retrospectiva realizada en el año 1981), lo que fue rodado en 35 mm, y, por otra parte, la entrevista rodada en 16 mm, así como los dibujos hechos a mano para darles un toque de ensoñación. La idea de que el propio Balerdi entrevistara a Chillida fue mía con el fin de evitar la convencionalidad, el academicismo. Entre los trozos de entrevista incluía imágenes de la trayectoria de Chillida.

Aquí nuevamente tuve libertad total al ser una película que yo mismo financié. Sin embargo, en este caso no perdí dinero porque me la compraron las diputaciones de Vizcaya y Guipúzcoa. Además, Pilar Miró otorgó a esta película un premio de especial calidad en el año 1983.

Yo quería que Chillida explicase desde un ejemplo los móviles que él tiene para crear una obra, así que cogió una escultura concreta y la explicó. Puse de interlocutor al pintor Balerdi, que era muy amigo suyo y mío, como acicate para que hablara, porque Chillida era muy parco en palabras. Además, estábamos en confianza, con un equipo mínimo: Aguirresarobe, Sota y yo. Chillida habló improvisadamente. De cada uno de ellos rodé media hora simultáneamente con dos cámaras. Extracté lo más significativo para los 22 minutos que dura la película.

P.: Nos gustaría insistir en la relación que guardan todas estas películas con el arte. ¿Por qué ese mínimo común denominador en todas ellas?

J.J.B.: Tengo tres áreas de conocimiento: cine, artes plásticas y literatura. De pequeño veía Disney, y me atrajo la idea de realizar dibujos animados. El libro de McLaren viene de esta inquietud.¹ Las artes plásticas me han fascinado, tanto pintura como escultura. Por otro lado, existiendo la posibilidad de tener artistas vascos importantes, es un aliciente, además de las relaciones que he tenido en las salas municipales de cultura de Durango. En el año 1985 intervine en la creación del Museo de Arte e Historia de Durango con Leopoldo Zugaza. La posibilidad de hacer el *Ikuska 9* para la fundación Orbeagoz hizo coincidir mi vocación de cineasta con el arte, con el más cercano, con el arte vasco.

P.: Sin embargo, esta relación se percibe bastante antes de *Ikuska 9*.

J.J.B.: La relación con las artes coincide cuando en 1963 leo el libro de Jorge Oteiza *Quous-que tandem...!*, libro que me permite establecer vínculos entre el arte, la antropología, el cine y la música, pero también con el sentimiento vasco. El libro de Oteiza me abrió a leer otros libros. Especialmente me descubrió el campo del arte y leí sobre todo el manifiesto surrealista de Breton. Estudié todas las vanguardias del siglo XX, de las que yo no sabía nada porque en bachiller sólo se daba hasta el Romanticismo...

Por otro lado, Leopoldo Zugaza hizo exposiciones en los años 60 de arte contemporáneo. Alquilaba lonjas en la calle Ezkurdi de Durango antes de que existieran las salas municipales de cultura, u otra cerca de donde estaba la librería Urtiaga. Hicieron exposiciones de arte moderno; ahí descubrí el arte contemporáneo en vivo. Es diferente verlas en libro que al natural; te da una dimensión y una calidad visual que no te da ninguna reproducción. Esto generó esa segunda vocación por esos terrenos.

El arte me da la posibilidad de hacer un *continuum*. En vez de ser la típica obra que te da una imagen muy encuadrada de una obra de arte y muy individualizada, hacía recorridos o relaciones de montaje que hacen ver que una obra es toda la obra, que todas las obras forman una obra, muy evidente en *Uzelai*: parece un universo en *continuum* en el que no hay cuadros; simplemente estamos navegando por un mundo de sueños de Ucelay. Es una pena que esté tan deteriorado; habría que restaurarlo.

Las biografías tipo *born in 1916* son morralla. Una película no puede sustituir a un ensayo. Una película es una recreación de un universo, explicar un artista a través de su obra. El caso más extremo es el de *Nagel*. Aunque la hice yo, prácticamente está codirigida por el artista, quien me ayudó a mover las esculturas. Se trata de una correspondencia entre lo que se quiere decir con la obra artística y la película. La película es una obra más de Andrés Nagel. En este sentido, entre el cine y las otras artes emerge un estatus de igualdad, todo está a la misma altura. Me pongo al servicio de la obra y yo desaparezco; el autor de esas obras es el artista. Es la misma consideración de Resnais en *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) o *Toda la memoria del mundo* (*Toute la mémoire du monde*, 1956). No se considera un autor: la obra de arte es la biblioteca nacional y la recrea; el cineasta está al servicio de la obra que trata. En sus largos siempre pone escrito por Jorge Semprún, realizado por Resnais. Pone al mismo nivel el guión y la película. En *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), otro tanto de lo mismo.

P.: Este conjunto de obras además guardan un gran valor documental.

J.J.B.: Sí, pero no me gusta llamarlas documentales. Creo que en este conjunto de películas del que estamos hablando predomina más la veta artística que la documental. *Uzelai*, más que un documento sobre su obra, es un sueño generado por su obra, una recreación. Son más documentales otras películas mías como *Lendakari* (2004).

4. Oraingoiz izen gabe – Ficción – Cine en euskera.

P.: Antes de llegar al documental, pasemos por la ficción. *Oraingoiz izen gabe* (*Todavía sin nombre*, 1986) es su primera experiencia en este terreno. ¿Quizás su película más convencional?

J.J.B.: No, es más experimental de lo que parece a primera vista. El punto de partida es que Antton Ezeiza y el escritor Koldo Izaguirre decían que el euskera no servía para dramatizar en el cine ya que el resultado era muy teatral. Esto era porque pensaban en

batúa. Yo, como reto personal, me propuse rebatir este aserto, pero no en un euskera normalizado, sino original, en este caso vizcaíno. Cogí a dos personas sin experiencia que hablaban un euskera natural. Esta película es experimental en ese sentido, probar que el euskera es válido como idioma dramático.

La película es una versión de *La intrusa* (1970) de Borges. Al leerlo, a mí y a Bernardo Atxaga, guionista de la película, nos parecieron personajes vascos y no holandeses. El guión se alejó bastante de la obra original.

Ke arteko egunak (*Días de humo*, Antton Ezeiza, 1989) fue otro drama en euskera de la época, pero no funcionó igual al hacerse en euskera batúa. No tuvo la gracia de *Oraingo*. Existen tres películas en euskera coetáneas a *Oraingo* pero no tuvieron esa repercusión: *Amaseigarranean aidanez* (Anjel Lertxundi, 1985); *Ehun metro* (*Cien metros*, Alfonso Ungría, 1985); *Zergatik panpox* (*Por qué panpox?*, Xabier Elorriaga, 1985). El euskera de estas películas está menos conseguido. La causa fue la política lingüística oficial. Sin embargo, paradójicamente mi película no se editó en DVD por no estar en batúa.

Creo que la repercusión de *Oraingo* derivó en la posibilidad de crear series de ficción en euskera.

P.: Sin embargo, la prostituta habla en español.

J.J.B.: No era creíble una prostituta en euskera. Al hablar en español le daba un toque exótico. Ella encarna la idealización de una mujer a pesar de ser prostituta: guapa, habla bien. Sin embargo, considero que no hay política en el hecho de que la mujer prostituta sea española. La dignidad de la prostituta es como la de ellos en la película.

P.: ¿Por qué el título?

J.J.B.: Constata la existencia de un delito sin nombre.

P.: A pesar de probar su tesis sobre la posibilidad de dramatizar, se aprecia cierto clasicismo, un estilo cine de *qualité*.

J.J.B.: El método de dirección es similar al *actors studio*, consistente en identificar el guión con elementos reales de los actores. Grababan, revisaban y corregían. Así 6 semanas. Ensayábamos en la *ikastola*.

El Ministerio le otorgó la máxima puntuación técnica de ese año: 37/40 (largos incluidos).

P.: Atendiendo a los títulos de crédito, el equipo técnico es muy completo.

J.J.B.: J. A. Ruiz Anchía no pudo encargarse de la dirección de fotografía porque estaba en otro proyecto. Es como llegó Gabriel Beristain (hijo de Luis Beristáin, actor de Luis Buñuel). Había trabajado, por ejemplo, en *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986). Ahora sigue haciendo cosas en Gran Bretaña y EE. UU. En *Oraingo* existe un homenaje a Buñuel: la secuencia inversa del Julepe. Hacer *Viridiana* (1961) al revés...

El ambiente en el rodaje fue magnífico. El único actor profesional era el que hacía de juez: Luis Iriondo. Rodamos en diez días, de seis de la mañana a tres de la tarde. El último día dormí 48 horas seguidas.

De todas formas me gustaría insistir en las implicaciones de esta película, que, adelanto desde ya, es mi película favorita; creo que es mi mejor película. Han existido algunas lecturas sobre la homosexualidad de los hermanos. No existe nada de eso. Esto no quita la

existencia de un binomio: brutalidad (los dos hombres) y refinamiento (cuidan flores). Se trata un juego de contrastes que me parece muy interesante.

El caserío no tiene nada de idílico ni maravilloso. Otra idea es la muerte de la madre, fantasma de la madre que no aparece y que planea sobre los hermanos por su ausencia, lectura que acertadamente hacen las mujeres y las personas de ambiente rural. Los aldeanos, para mí, son edípicos, se protegen porque la madre se ha muerto. La escena de la madre no estaba en el guión. Yo la ideé.

Considero que esta película no está tan alejada de las otras que hemos comentado. Todas persiguen dos cosas muy importantes: por un lado la fascinación, muy importante en el cine, bien por la imagen, tempo... Otra es la atmósfera, mal llamada ambientación. La atmósfera es el aire que tiene la película, evidente en Hitchcock. El que haya atmósfera me parece esencial en el arte, pero es indefinible. Un elogio de [Pedro] Olea al ver por segunda vez la película fue que le pareció buena porque tenía atmósfera. *Oraingo* fue mi primera incursión en la ficción; me hicieron ese elogio y ha sido el más bonito de mi vida.

P.: ¿Por qué el plano del protagonista hablando a cámara?

J.J.B.: Se debe a la estructura del filme. El presente diegético es el juicio que lleva al *flash-back*. La mirada a cámara tiene como objeto crear un gran salto en el tiempo.

Un plano que no se pudo hacer por falta de tiempo fue un *zoom* combinado con *travelling* de ellos andando hacia la cárcel. La cárcel se aleja, pero están en la cárcel. Hubiese sido una forma de decir que están en la cárcel pero cuanto más lejos mejor, una forma de decir que no saben lo que les espera. Esto hubiese evitado la forma tosca en la que acaba.

Mucha gente (Atxaga, Izaguirre, Luis Iriondo, Ezeiza) vio la posibilidad de convertir esta película en un largometraje. Sin embargo, por cuestiones monetarias abandoné la idea.

5. Sabino Arana – Lendakari. La lucha del Pueblo Vasco por su libertad – Cine vasco.

P.: ¿Por qué en *Sabino Arana* (1980) se mezcla el discurso mítico con la ficción?

J.J.B.: En *Contracampo* hay una crítica que pone *Sabino Arana* a caldo. Yo tampoco la defiendo. Trabajé en la producción y en el guión. Son dos películas en una: por un lado, las ideas de Sabino y su hermano Luis contando la vida de Sabino y las cosas que decía (esa parte de guión digamos que es mía) y, por otro, cinco escenas de ficción que elaboró Pedro de la Sota. A mí no me gustan las escenas de ficción, y como en el rodaje y en el montaje se impuso Pedro, además de ser más o menos el promotor de la película, yo se la cedí. En los títulos de crédito pone que yo también soy el director, pero no es así. La película se rodó con muy pocos medios económicos y sin que los actores, que eran *amateurs*, hubiesen ensayado lo suficiente. Tal y como está montada, con 75 minutos, ha quedado una película *amateur*, parece de Super 8. Pedro y yo estamos de acuerdo en que se puede hacer un remontaje de 25 minutos y que quede una película buena sobre quién era Sabino Arana. Yo abandoné la película en 1979.

Considero que codirigir es un acto imposible. Siempre me ha maravillado que haya parejas como los hermanos Taviani, los Coen, etc., directores que codirigen y que en muchos casos son hermanos, y que les funcione. En la primera película de Berlanga y Bardem, en la

que Berlanga dirigía la parte técnica y Bardem a los actores –y parece que sea a la inversa–, se enfadaron: para tomar una decisión no puedes estar constantemente haciendo una asamblea.

Sabino Arana fue la primera experiencia de Aguirresarobe en 35 mm. De fotografía, la película es muy bonita.

P.: Anteriormente, en relación con la vinculación del cine con las otras artes señaló el libro de Oteiza. ¿Cree en la existencia de un cine vasco?

J.J.B.: No se trata de una sensación nacionalista, en el sentido de que haya que hacer un cine nacional vasco, sino en el sentido de que se puede hacer cine en el País Vasco. Antes no existía el vídeo, DVD, filmotecas; sólo los cineclubs. Creo en un cine autóctono pero no en el sentido nacionalista, sino en la posibilidad de que se pueda desarrollar en el País Vasco, tema que aún no se ha solucionado.

P.: Viendo sus películas, nosotros vemos una vocación por querer hacer un cine vasco.

J.J.B.: Yo considero que, de mis películas, las más representativas en este sentido son *Oraingoz izen gabe* y *Lendakari*. Es vasco no porque esté rodado aquí o por el equipo (equipo técnico extranjero), sino por la lengua. El euskera puede ser también un idioma dramático, igual que el castellano o el inglés. En este sentido sí es una reivindicación vasca. Otro tanto por la temática, la atmósfera del caserío, siniestra, con la madre muerta... Eso es muy vasco, así como la relación de los hermanos, dos chicos viejos [solterones].

No me situaba, ni me situó en un cine diferente como vasco, sino en uno diferente desde mí, diferente en sí mismo, pero no por hacer lo contrario que Querejeta, por poner un ejemplo. Es muy difícil. Cuando se habla de lo vasco parece que se habla de lo antiespañol. Otra cosa es la utilización política. El euskera no es antiespañol.

Por ejemplo, Chillida es vasco, porque él decía que era vasco. Pero es universal. Su obra en sí es muy fascinante, por eso hice la película. Pero si a mí me viene alguien para hacer un documental sobre Murakami, yo lo haría. A Víctor Erice, le metería como vasco, pero de cultura vasca no tiene nada, como Eloy de la Iglesia.

Para mí, no hay una forma de hacer cine español o vasco. Hay un corpus que tiene unas constantes, pero no hay una voluntad. Yo quiero hacer películas, no una película vasca. Cine euskaldún sí, pero no cine vasco. Las esculturas de Oteiza son universales.

Juan Miguel Gutiérrez Márquez apuntaba en su *Tempo Vasco en el Cine*² que hay un tempo diferente en el cine americano, japonés, etc., y continúa diciendo que en el País Vasco se ha desarrollado un tempo específico y lo ejemplifica con *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984). *Oraingoz* es una respuesta a *Tasio*, respuesta a esa cosa idílica de lo vasco. Para mí, lo del tempo es una memez. Por ejemplo, en John Ford existe un tempo que se desarrolla en función de la puesta en escena y el montaje. Pero otros americanos tienen un tempo diferente.

P.: *Lendakari* es otro largometraje documental...

J.J.B.: K2000 y Trauko tenían un compromiso para hacer una película sobre José Antonio Aguirre que celebrarían en 2004 el centenario de su nacimiento. Acudieron primero a Ezeiza, pero con él no se arreglaron. El proyecto rebotó a mí, aunque buscaban a alguien de más prestigio que yo.

Aguirre fue un presidente muy importante y muy abierto a todas las ideologías y yo me dije:

voy a decir el mérito que tiene Aguirre al hacer eso. Pero tampoco quise hacer un panegírico.

6. La carta del amigo – Simetría – Proyectos inacabados.

P.: ¿Cómo surge la idea de *La carta del amigo*?

J.J.B.: Está desgajada de un largo que no se hizo: *Bakea*. Se trataba de un encargo de la asociación de productores vascos (IBAIA). Tomando como modelo la película *Hay motivo* (2004), en la que hicieron un *sketch* Portabella, Uribe, Olea, [José Ángel] Rebolledo y muchos directores sobre lo que el PP había hecho mal, IBAIA quiso hacer un documental, cuando la tregua, sobre los problemas del País Vasco y sobre la necesidad de la pacificación. Yo preparé mi proyecto para *Bakea*, pero, como finalmente no se hizo, cogí y me lo hice yo solo. De todas maneras, a mí me gusta *La carta del amigo*.

P.: Se trata de su primera incursión en el digital.

J.J.B.: Cámara digital, actores noveles... Sí, había un interés especial en hacerla. Para mí, el primero que lee, Ander Pardo, lo hace como en Gus Van Sant. Las imágenes neutras del preso, Txarlie [Azkune], y la forma de leer de Julen [Orbegozo] son como de Straub. Todos los que la han visto me han dicho que el que está mejor es el segundo actor, porque es como de Straub. Pero yo no quería hacer eso, yo quería que el real fuese muy real y el otro, el imaginado por el preso, fuese como de Straub. Para mí, está conseguido; otra cosa es que despista. Además, es *minimal*; está hecha con los mínimos elementos. Esto genera como una especie de contención que tiene que ver con la carencia de medios, pero creo que funciona.

P.: ¿Por qué la división en dos partes (la película parecería repetir con variaciones una misma situación, la lectura de una carta)?

J.J.B.: Es muy simétrica. La simetría está en muchas cosas mías: en *Bi*, en cosas de los hermanos de *Oraingoz izen gabe...*, que en realidad no es simetría, sino asimetría, porque parecen simétricos y no lo son. En *La carta del amigo*, lo que dice el segundo no es lo que dice el primero; está hecho con mucha sutileza: el segundo está a favor del preso y el primero no. El primero le quiere, le dice que él tiene que tomar una actitud para que cambien las cosas, no sólo el Estado... Si se ve dos veces, esto sale.

La película no se basa en ningún texto conocido; el guión es mío. Para hacer el guión me puse tres veces seguidas una película muy literaria, *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948), de Max Ophüls, de la que me gustaba mucho el tono, y luego me salió de un tirón.

P.: ¿La relación homosexual es un mero pretexto narrativo?

J.J.B.: Yo no quería que fuese una película para darse en festivales gays. Se pasó en Zinegoak porque me la pidió Roberto Gastón [entonces director del festival]. A él le gusta mucho esa película. Que la relación sea homosexual es para quitarle lo que tiene de puritano el mundo vasco.

P.: Háblenos de sus proyectos inacabados.

J.J.B.: Yo considero que he hecho muy pocas cosas. Si hubiese hecho los tres largos que

me han fallado, me consideraría un autor. Se trata de tres proyectos posteriores a *Oraingozen gabe*.

El primero, *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín*, se basa en el libro homónimo de José Antonio de Aguirre [de 1943]. Es un filme que relataría cómo se escapa el lehendakari Aguirre y a la vez enlaza la Guerra Civil con la Segunda Guerra Mundial. El segundo es *Noche en Reno*, película que versa sobre un hombre que va a Reno (EE. UU.) y se percata de que ya no hay pastores. El tercero, *Ana y Martín gemelos*, transcurre en Madrid y Barcelona. Todos ellos consiguieron subvenciones parciales, pero no completas, por lo que me vi obligado a renunciar.

7. Néstor Basterretxea. Una declaración – Gerediaga – Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot – Trayectoria personal. (Adenda de 2016)

P.: ¿Cómo surge el proyecto de *Néstor Basterretxea. Una declaración* (2012)?

J.J.B.: El Museo de Bellas Artes de Bilbao iba a hacer una exposición sobre Basterretxea. Le dije a Néstor si quería que hiciéramos una entrevista sobre su obra y sobre él, y sobre todo sobre su vida. Nos desplazamos a su casa Ramón Ganuza, Sergio Ballester y yo. La entrevista consistió en las preguntas que yo mismo le realicé, y Basterretxea se manifestó durante más de dos horas. En el montaje eliminamos las preguntas, y parece todo ello una declaración. Añadimos imágenes de su obra o de aquello a lo que aludía, también para aligerar la aridez de lo visual. Para mí, queda como un testimonio bastante sincero de lo que es un artista, porque no tiene el sentido periodístico que suelen tener las otras entrevistas.

P.: Por un lado, la película es convencional en la forma tan inmediata en que se ofrece la declaración (se trata de variaciones de encuadre sobre un mismo punto de vista, con las mencionadas imágenes que se intercalan), pero al mismo tiempo es exigente para el espectador por la constancia de la propuesta formal a lo largo del metraje.

J.J.B.: Sí, es un poco dura de ver porque es prácticamente la cara de Néstor hablando e imágenes ilustrativas de lo que dice. Pero, para mí, no se parece a un producto de televisión; es mucho más dura. En televisión adornan con efectos de montaje y con efectos visuales que no he querido usar. Yo he querido hacer una película desnuda y, en ese sentido, es fiel a lo que Néstor era, no como artista, porque era más barroco, sino a lo que era como persona.

P.: Hay un ánimo estructural; la película no ofrece facilidades.

J.J.B.: No tiene concesiones. Es como si escuchases a Néstor en la intimidad, que es de lo que se trataba.

P.: ¿Podría ser más breve, más condensada?

J.J.B.: Pero entonces se le restaría verdad a la declaración. La película es dispersa porque la obra de Néstor es dispersa. No es una obra como la de Chillida: aunque sea muy prolífica, en la obra de Chillida hay cierta unidad. En cambio, en la obra de Néstor no hay esa unidad; hay una dispersión de los elementos formales.

P.: ¿Sería una película sobre la vida de Néstor para hablar de la obra de Néstor?

J.J.B.: Un poco eso, sí.

P.: ¿Cómo surgió el proyecto de *Gerediaga* (2014)?

J.J.B.: Gerediaga es una asociación civil que se creó en el Duranguésado en el año 1965 con la finalidad de promover la comarca en todos los sentidos: cultural, económico, social, etc. Desde la asociación se hicieron bastantes cosas, pero la más importante ha sido la Feria del Libro de Durango. Con motivo del cincuenta aniversario, que fue el año pasado, me encargaron hacer un documental partiendo de una banda sonora ya dada: una cantata compuesta por el músico durangués Jesús Eguiguren con letra de Antton Mari Aldekoa-Otalora e interpretada por Amaia Urzainki. Así, el proceder en la realización de este cortometraje es al revés: no se parte de imágenes en movimiento a las que posteriormente se agrega la música, sino que, partiendo de esta pieza musical, mi papel consistió en ilustrarla.

Para ello, yo quería huir de la cosa esa que tienen los documentales turísticos o sobre naturaleza, en los cuales se erige la figura de un narrador omnisciente que explica las imágenes y en los que éstas, a su vez, ilustran lo narrado. Lo que quise hacer fue un documental geográfico sobre los pueblos del Duranguésado. Durante bastantes días estuvimos por los pueblos de la comarca rodando con un dron. David Maeztu fue el responsable de este ardid técnico, y prestó inestimable ayuda con la fotografía, montaje y realización.

Este documental, no sé si por la música en sí o por mi película, no entusiasmó demasiado en la asociación Gerediaga. Sinceramente, creo que funciona mejor con otra pieza musical. David y yo probamos con un fragmento de Shostakóvich en una copia como prueba, y el resultado era mucho mejor. No obstante, partíamos de una premisa que había que respetar.

P.: Los planos de los distintos pueblos del Duranguésado conforman el grueso del cortometraje. Sin embargo, los enmarca con imágenes de los montes de la zona al alba y en el ocaso del día, comienzo y final del filme, además de la secuencia del *dantzari* que abre la película.

J.J.B.: La secuencia del *dantzari* es un saludo al público. Por otro lado, las distintas secuencias de los montes sirven para enmarcar el recorrido geográfico por los pueblos, como si fuese la visión de la comarca a lo largo de un día. Luego, hay un plano fijo desde el suelo que aparece precisamente en la mitad del metraje: se trata de la sede de Gerediaga en San Salvador (Abadiño). La ermita de Gerediaga con los mojones. Allí es donde, teóricamente, se producían las asambleas de las juntas generales del Duranguésado, antes de que el Duranguésado perteneciera a Vizcaya.

P.: Cuando retratan los pueblos ¿Por qué optan por el uso del dron? ¿Qué buscaban con esos *travellings* verticales?

J.J.B.: Buscábamos que la gente fuera consciente de dónde vivía. Para ello, optamos por no hacer planos desde la calle, planos al uso, que emularan la mirada humana. Se abría la posibilidad de ver tu pueblo desde otro punto de vista. Es significativo que apenas aparezca gente en el cortometraje. Y también lo es que no exista ninguna intervención hablada, con el fin de evitar sesgos de tipo político. Se trata de un documental geográfico. *Territorial*: me gusta más esta palabra.

P.: Su último trabajo como realizador es *Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot* (2015).

J.J.B.: Fue un encargo para un curso de verano organizado por la Universidad del País

Vasco sobre cine y poesía. Nos encargaron a Germán Rodríguez y a mí una pieza que diera cuenta de la poesía de Cirlot en cine. Como Bronwyn está también en la película de Schaffner *El señor de la guerra* (*The War Lord*, 1965), nosotros, en vez de rodar algo, lo que hicimos fue una deconstrucción de la película para reconstruirla de otra manera y recrear, así, el paraíso del poema. También añadimos algunas secuencias de otros filmes que consideramos se adecuaban al imaginario de Cirlot.

Yo creo que el montaje del cortometraje está bien, pero lo que sí nos critican un poco es el sonido, la voz en *off*, que es la mía. Se ve que no soy un gran declamador. Sin embargo, considero que le va bien ya que esta manera deslavazada se adhiere al lado oscuro de Cirlot.

P.: ¿La película se ha visto en algún otro lugar?

J.J.B.: No, sólo la han visto algunos amigos a los que les he pasado una copia.

P.: Por otra parte —si bien, por su carácter experimental, *Bronwyn* podría ponerse en relación con ello—, en su trayectoria hay un momento en que deja de hacer cine experimental. ¿Por qué es así?

J.J.B.: Sobre todo porque las películas experimentales en 16 mm y en 35 mm son inabarcables económicamente. *Bi* y *Bost* me costaron, para la época, mucho dinero. El *master* es barato, pero el proceso de internegativo, copias, sonido... es caro. Me las pagué de mi bolsillo.

P.: ¿Lo retoma en *La carta del amigo*?

J.J.B.: Para mí, es la que más se parece a *Bi*, por el tema del dos, el doble.

P.: Comparativamente con los largometrajes que no pudo hacer, estas películas sí parecerían más asequibles.

J.J.B.: Para mí no. Cuando empezó a existir el vídeo, podía ser. Pero hay una película que sí es experimental: *Letrakit* (1990). Consiste en cuatro monitores, con declaraciones de Arantxa Urretabizkaia, Joseba Sarrionandia, Bernardo Atxaga y Andu Lertxundi, que hablan sobre ellos, y se exhiben en *loop* al mismo tiempo. Se hizo para una instalación sobre literatura que circulaba por toda Euskadi. Pero el motivo por el que no he hecho más experimental es el dinero. Otras películas tienen más salida comercial; permiten recuperar más dinero.

P.: En sus múltiples facetas, de cineasta, animador socio-cultural, escritor, comisario de exposiciones, programador de cine... ¿dónde se ha sentido más cómodo? Todas parecerían formar parte de un mismo todo: la cultura en un sentido amplio.

J.J.B.: La palabra *cultura* no me gusta porque todo es cultural; por ejemplo, la forma en que cualquier grupo se relaciona en la calle es cultura. Yo con cultura me refiero al resultado de una acción creativa que se cristaliza en una serie de hechos. A gusto he estado en todos los sitios. Pero me habría gustado haber hecho mucho más cine y menos programación. Me gustaría haber hecho los cuatro proyectos de largos no realizados.

P.: ¿Y estos proyectos aparte?

J.J.B.: Me gustaría haber adaptado *Su único hijo* (1890), la novela de Clarín, que está sin hacer. Y *San Manuel Bueno, mártir* (1930), de Unamuno, ese tipo de cosas, adaptaciones. En ese

sentido soy un poco como Alain Resnais, porque no soy guionista –aunque en *La carta del amigo* el guión es mío–, soy más adaptador, como Kubrick, que inventor de historias. Porque hay muchos directores que no tienen nada que ver con el guión, por ejemplo Orson Welles en un gran sentido adapta, pero el director de cine que menos es guionista y que ha hecho películas siempre adaptando es Hitchcock. Pero para mí eso no es un desdoro, porque hay mucha gente que dice, como Gore Vidal, que los directores de cine no tienen historias propias. Pero eso es falso porque al adaptar ya conviertes en propia una idea.

P.: Finalmente, ¿qué faceta cree que es la que es la que más le define?

J.J.B.: No sé; eso lo tenéis que decidir vosotros... ¡Dispersión!

De las películas que he hecho, de las que más contento estoy es de *Oraingoz izen gabe* y de *La carta del amigo*. La mitad de mi filmografía son encargos. Por ejemplo, *Basterretxea* es un encargo del Museo, *Ikuska 9* es un encargo de Ezeiza...

P.: En cualquier caso, la relación con las artes estaba ya presente antes de estos títulos.

J.J.B.: Sí, desde Marcel Duchamp [en alusión a *Bi*].

P.: Y desde antes, desde *Frankenstein*.

J.J.B.: Sí. A mí siempre me ha dado mucho morbo hacer –como hemos hecho en *Bronwyn*, sólo que en *Bronwyn* no hay la referencia a lo real– una deconstrucción de algo que existe, por ejemplo como en *Frankenstein*, destruir la película de James Whale y hacer otra que sea paralela a ella. Pero yo no supe o no tenía medios para hacer eso, y salió una cosa híbrida.

P.: En *Bost* también: la relación con el pintor.

J.J.B.: Sí. Por otro lado, lo que más me atrae del cine aparte de contar una historia es dirigir actores.

P.: Tiene un punto ecléctico que le lleva de la experimentación más fuerte a lo clásico, de hablar del *actor's studio* a tratar el celuloide con lejía. Habría una puesta al mismo nivel de todas las posibilidades.

J.J.B.: Eso lo tenía Hitchcock. *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) es una película experimental, para mí, muy experimental.

P.: ¿Por qué dejó de escribir ficciones?

J.J.B.: Porque me dediqué a escribir guiones. Creo que es por eso.

P.: ¿Y cómo empezó a escribir como crítico, tan joven?

J.J.B.: En *Film Ideal* con 18 años. Me escribía con ellos desde Durango. Un día se me ocurrió escribir una crítica, la mandé y me la publicaron. Con el carnet iba a festivales. A San Sebastián he ido desde los 15 años. He fallado sólo una vez, el año pasado.

P.: En sus escritos se aprecia lo que comentábamos sobre las películas: los hay más convencionales, otros que son más experimentales, ficciones más o menos convencionales que citan el arte, la política, hay entrevistas a artistas al igual que en las películas...

J.J.B.: A mí me da la sensación de que lo que hago no tiene rumbo. Nunca he hecho una cosa para luego hacer otra, hacer *La carta del amigo* para que luego me encarguen otra cosa, por ejemplo sobre la reinsertión. No he tenido una visión práctica, en ese sentido.

Bakedano se despide citando a Borges. «El otro, el otro es el que hace, el otro es el que inventa los poemas..., pero yo no soy él, yo soy Borges. A mí me pasa un poco eso: el otro, el otro es el que hace las películas y los escritos y las exposiciones. Pero yo no soy ése.»

1 BAKEDANO, J. J. *Norman McLaren. Obra Completa 1932-1985*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987.

2 GUTIÉRREZ, J. M. *Tempo Vasco en el Cine. Revista Internacional de estudios Vascos*, 1997, nº 42, vol. 2, pp. 379-401.





LA OBRA CINEMATOGRAFICA
DE JOSÉ JULIÁN BAKEDANO



CASTLE FILMS
presents

BRIDE OF FRANKENSTEIN

EXCERPTS FROM THE ORIGINAL

bi

EXPERIMENTACIÓN

BOST

Endika Rey

She's alive! *The Bride of Frankenstein*

La pantalla de cine es, en cierto modo, similar a la de un espejo. El proyector nos muestra aquello registrado en otro espacio; luces y sombras que son, a su vez, el reflejo de ese otro tiempo vivido por el creador. Las coordenadas espacio-temporales han quedado congeladas, pero, en cualquier caso, el mapa también incluye una narración que mira directamente a los ojos del espectador.

Una mirada en el espejo requiere una confrontación con la cara de uno mismo, pero en el caso de *The Bride of Frankenstein* (1968) de José Julián Bakedano esa mirada implica un reflejo y un cotejo *a priori* externo: la *Bride of Frankenstein* de James Whale. Así, aquí se mezclan el doble y el original usando tanto planos de la película de 1935 como recreaciones y sumas realizadas por el cineasta vasco. Es decir, que el nuevo cine pasa a identificarse con su propia imagen, reconociendo y celebrando su aparición.

Frankenstein fue consciente de su monstruosidad una vez observó su reflejo en el estanque. Bakedano, al crear un juego de espejos, introduce la figura del doble para reafirmarse en su propia individualidad. Tal como dice Umberto Eco, aquí el espejo acaba convirtiéndose en un fenómeno-umbral que marca las fronteras entre el imaginario y el lenguaje. Tal y como asegura Francesco Casetti, la representación se sobrepone a otra representación, el cuadro enmarca otro cuadro y el discurso se insinúa en otro discurso.

Al igual que el doctor, el director vasco usa las facilidades del cine para reproducir la vida humana («*Here it is waiting for life to begin*») y opta por repetir el argumento de la película («*The brain is ready*») para terminar alejándose del reflejo a Whale («*Shall we begin with the heart?*») e invadir la pantalla con una recreación que tiene tanto de creación como de recreo.

Al igual que el monstruo, la pieza de Bakedano parte del montaje para reafirmarse. Uno donde los materiales provienen de diferentes fuentes y formatos y, en consecuencia, se crea una nueva figura ajena a las convenciones. Un monstruo mudo e irregular donde el contraste más que ser la anomalía es la propia esencia.

Así, *The Bride of Frankenstein* termina siendo un juego de extensiones donde, al igual que en el *Cuadecuc, vampir* (1970), de Pere Portabella, se depende tanto de los mundos paralelos como del propio porque el espejo ya no implica un otro en el que mirarnos sino un otro yo en el que adentrarnos. Si Portabella utilizaría, dos años después de Bakedano, el *making-of* para

vampirizar a Drácula –tanto al de Bram Stoker como al de Christopher Lee–, el director vasco plantea un *making-on*, uno que sabe que el monstruo pasa tanto por el artificio como por el creador pero que, sobre todo, pasa por el proceso.

La *The Bride of Frankenstein* de Bakedano emplea, pues, el lenguaje como tormenta de unificación entre el monstruo y el doctor, pero si funciona como algo es, ante todo, como la novia, como una nueva criatura ajena que aprovecha esa condición externa para realizar una relectura a través de la reescritura. En la película de 1935 Elsa Lanchester también jugaría a ese rol dual y encarnaría tanto a la resucitada como a la propia Mary Shelley. Lo que en *Whale* es un juego de reflejos en Bakedano es uno de reversos. Ver el espejo por detrás y la imagen desde dentro. Es decir: constituir la pantalla de cine como una acumulación de cristales rotos.

Félix García de Villegas

Bi

Eugeni Bonet habló hace tiempo del «fin y fracaso» del cine experimental en España. (Según sus palabras: «Fracaso estructural, precisaría, a no confundir con el estético. Y fin, porque se ha ido de manera creciente a otra cosa, a otras historias.») Y proponía sustituir el término de Cine Ex-perimental por el de Cine Ex-cepcional.

Esta distinción (sustitución) que hace Bonet es muy interesante, ya que es cierto que en España no se puede hablar de una tradición de cine experimental como tal. Más bien, nos encontramos con casos aislados, excepcionales y únicos en sí mismos.

Es precisamente en este cine excepcional, o quizás sería más preciso decir OCNI: Objetos Cinematográficos No Identificados (citando a Santos Zunzunegui), donde se ubica la obra de José Julián Bakedano. Concretamente *Bi* (1972), su primer filme, encajaría perfectamente dentro de esta última definición, ya que se trata de una obra que ni siquiera está registrada (identificada).

Pero hay un filme clave que inicia la década de los 70 sobre el que es necesario que nos detengamos: *Cuadecuc-Vampir* (1970), de Pere Portabella, justamente un año anterior a *Bi* y con el que no sólo comparte las inquietudes artísticas-*underground* de la España de ese momento, sino que además son filmes que se nutren de otros filmes, de otras historias. En el caso de *Vampir*, hay que recordar que Portabella lo realiza (vampiriza) paralelamente al rodaje de *El conde Drácula* (1970), de Jess Franco, mientras que *Bi* utiliza unos fragmentos de una serie cómica americana de los años 20: *Our Gang*.¹

Pero me gustaría sobre todo señalar un punto de encuentro entre ambos filmes, menos obvio, pero mucho más intenso e importante: la tendencia de ambos filmes hacia la forma abstracta. Pero entendamos aquí el concepto «abstracto» no sólo como un alejamiento de las formas figurativas (del referente), sino también como un acercamiento mucho más complejo al hecho filmico, a su propia densidad conceptual. En este aspecto, *Bi* lo llevará hasta sus últimas consecuencias, nos enfrentará directamente a la «forma-opaca» (Fig. 1-4), es decir, hará que nos enfrentemos a los límites de lo visible, o más claramente, hará visible lo que generalmente pasa desapercibido para el espectador. Y es que, en el fondo, el cine no es otra cosa que luces y sombras –más o menos definidas– evolucionando sobre una pantalla. (Es interesante subrayar que pocos cineastas españoles en esos momentos tuvieron

el valor de seguir caminos tan radicales, con las excepciones de algunos, entre los que podríamos destacar a José Antonio Sistiaga, Javier Aguirre o Paulino Viota.)

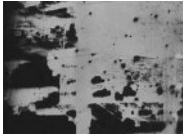


Figura 1



Figura 2

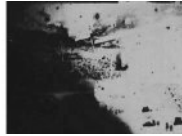


Figura 3



Figura 4

Bi, por lo tanto, se enmarca dentro del terreno de las formas no-figurativas, pero esto no es del todo correcto: el filme presenta escenas figurativas, en concreto 2. Unas de ellas se repetirá 22 veces a lo largo del metraje. Fragmentos que funcionan como contrapunto visual a las «secuencias» no-figurativas. Es importante resaltar el número 2-2, ya que no se trata de un número aleatorio; en palabras del autor «el 2 es la clave».²

Bi encuentra sus raíces, más que en la tradición cinematográfica, en la práctica artística. De ahí que, precisamente, al principio del filme un cartel nos anuncie que está dedicado a 2 de los más importantes artistas del siglo XX, Marcel Duchamp y Man Ray, artistas que, por otra parte, habían estado muy interesados en el cine y lo cinético (Fig. 5).

Recordemos que Man Ray es autor de algunas de las primeras películas de cine abstracto (y de los primeros en interesarse en un cine sin cámara –que no animación–, manipulando directamente sobre el celuloide). *Bi*, que significa 2 en euskera, es además un homenaje a la 2ª película de Man Ray, cuyo título es, curiosamente, también en euskera: *Emak Bakia* (1922) (el nombre de una villa de Biarritz que solía frecuentar Man Ray).

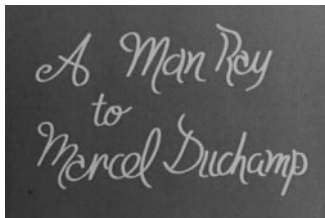


Figura 5

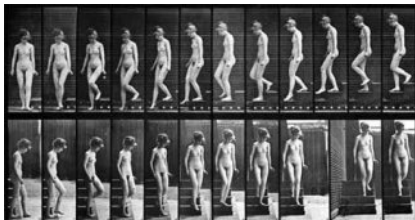


Figura 7



Figura 6

Las relaciones de *Bi* con Duchamp son más fructíferas y variadas (incluso musicales), pero destacaré en principio dos de ellas. La primera, el hecho de trabajar con material de apropiación, que nos aproxima a las fórmulas del *ready-made*, de lo cual R. Mutt es el autor más representativo. Y la segunda es la relación que surge con su obra *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) (Fig. 6). (Una vez más todo parece girar en torno al número 2.)

Resta apuntar el interés de Duchamp por el dinamismo de lo estático (idea que se encuentra tanto en sus cuadros –*Jeune homme triste dans un train*, 1911– como en sus *ready-made* –*Roue de bicyclette*, 1913–). Es sabido, además, su interés por la cronofotografía y los trabajos de Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge) (Fig. 7).

Pero, ¿dónde radica el verdadero interés de *Bi* en relación a *Nu descendant un escalier n° 2*? Pues de nuevo 2 cuestiones. La primera y más evidente es la escena en la que un personaje desciende por una escalera (escena que se repetirá, como ya hemos dicho, 22 veces), pero aquí convertido irónicamente en un número cómico (potenciado por la repetición) ya que el personaje desciende por la escalera a modo de tobogán (Fig. 8-10).



Figura 8



Figura 9



Figura 10

La segunda cuestión se centra precisamente en el proceso de elaboración de ambas obras. Duchamp en *Nu descendant un escalier n° 2* irá fijando sobre el lienzo los diferentes instantes del movimiento de un cuerpo (desnudo) descendiendo por una escalera, a modo de fotografías superpuestas. Esto crea en el conjunto formas imprecisas, con una tendencia hacia la abstracción. *Bi*, por su parte, es producto de un «error» que tiene un resultado muy similar al que se experimenta en la obra de Duchamp. Bakedano ha revelado que todas las escenas no-figurativas (escenas de un filme inacabado sobre el escultor Vicente Larrea) son el resultado de un mal engranaje de la película dentro de la cámara, que provoca que cada fotograma se superponga sobre el siguiente, y así sucesivamente.³ (Todo ello producto del azar, que nos devuelve una vez más al espíritu Dada y más concretamente a la ruptura accidental de *The Large Glass*, 1915-23.) El resultado es una imagen en la que sólo podemos detectar formas –masas– que cambian como si nos encontráramos delante un cristal traslúcido (Fig. 11-12).



Figura 11



Figura 12

Esta forma traslúcida nos revela la opacidad del objeto cinematográfico, la propia física del material.

Pero aún queda otra cuestión: la duración. ¿Por qué dura lo que dura? Pues la respuesta se encuentra directamente relacionada con la banda sonora y de nuevo con el número 2. John Cage realiza en 1945 *Music for Marcel Duchamp* para uno de los episodios del filme *Dreams That Money Can Buy* (1947), de Hans Richter. *Bi* utiliza esta música, pero repite 2 veces (consecutivas) el fragmento de la obra de Cage, haciendo que *Bi* dure exactamente 2 veces la duración de *Music for Marcel Duchamp*.

Bi se inscribe, por todo esto, no sólo como un claro ejemplo dentro del cine abstracto, no-figurativo, sino que también de un cine autorreflexivo y conceptual, cercano incluso a los planteamientos *estructuralistas* y *materialistas* (de P. Adams Sitney y Peter Gidal), terrenos muy poco transitados —y menos conocidos— dentro del panorama nacional. *Bi* se nos revela como un filme clave de este «Otro-Cine», de esta Otra Historia del Cine Español que hasta hoy parece permanecer totalmente desconocida, invisible, tapada, a la espera de ser descubierta, de ocupar el verdadero puesto que merece.

¹ Véase la entrevista a José Julián Bakedano incluida en este volumen, p. 26.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Iñigo Larrauri

Imágenes movidas a resplandor. *Bost* (José Julián Bakedano & José Enrique Urrutia Capeau, 1973)

Sostiene Bakedano que *La carta del amigo* (2007) es la última película de una serie de diez, de la que solo concluyó tres: la citada, *Bi* (1972) y *Bost*. Estas últimas son, a diferencia de aquella, abstractas. Entre *Bi* y *La carta del amigo* existe una relación de simetría; un sutil juego de repeticiones se da, aunque de manera distinta, en ambas. El parentesco de *Bost* con sus compañeras de serie, sin embargo, es más opaco. Nos inquieta especialmente la relación con su *doble*, «*hamar*» (*La carta del amigo*); quizá, una relación especular.

Recordemos que gran parte del sentido de *La carta del amigo* descansa en la redacción, primero, y lectura, después, de dos cartas similares, pero no idénticas. *Bost*, por su parte, se compone enteramente de fotogramas pintados por José Enrique Urrutia Capeau y posteriormente puestos en relación en la fase de montaje por José Julián Bakedano.¹ Así, si el filme figurativo se basa en variaciones sobre una repetición (pues no hay una sin la otra: las diferencias se establecen sobre un parecido), el filme abstracto propone un continuo discorrir de formas que van en un constante y medido *crescendo* guiado, en este caso, por la banda sonora. Asimismo, si la primera obedece a una concepción narrativa del cine que se basa en la unidad espacio temporal a la que llamamos «plano», la segunda entiende las relaciones entre imágenes de una forma más abierta, forma que se fundamenta en la unidad matérica que conocemos como «fotograma». Por último, la quietud impuesta a la movilidad de los actores en algunos momentos de la primera (esos planos fijos de las lecturas de las respectivas cartas del amigo) se contrapone al movimiento que se imprime a las formas y manchas quietas que componen la segunda.

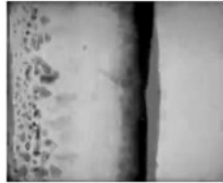
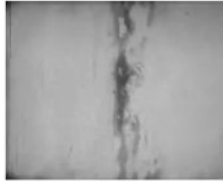
Si así puede decirse, la primera es una película en su acepción habitual (*motion picture*)², mientras que la segunda bien podría ir acompañada del rótulo «diversos materiales sobre película», entendido este en el mismo sentido en que decimos que un cuadro es un «óleo sobre lienzo». Pero, obviamente, el soporte es aquí algo más, pues para que la obra se vea completa debe moverse, avanzar; el lienzo es aquí tiempo, duración (tal vez podríamos considerar *Bost*, en contraste a la expresión antedicha entre paréntesis, como una *picture in movement*). En cualquier caso, esta contraposición entre lo figurativo y lo abstracto excede la película de Bakedano que aquí nos ocupa; sin embargo, es la serie inconclusa de la que

forma parte la que permite y convoca esta oposición que resume en cierta forma una seña común en la obra del autor: el constante diálogo entre el cine y las demás artes. Y en *Bost* esto es aún más evidente debido a que las formas son del pintor, y el tiempo es del cineasta.

Así, lo que en *Bost* corresponde a Bakedano es la organización de las imágenes pintadas por Capeau, una organización que lleva de un inicio en el que formas dispersas se relacionan por semejanza en la disposición, a otra de composiciones más densas y cuya relación es de continuidad en el trazo. Dos diálogos, por tanto: uno por similitud en la diferencia; otro por diferencia en la similitud. Dos diálogos que permiten calificar la pieza como poema, porque son este tipo de relaciones las que constituyen (o mejor, construyen) realmente lo poético: la pensada disposición de rimas, ausencias, ecos, repeticiones y semejanzas. Por decirlo con Juan Larrea, a quien Bakedano y Capeau dedican el filme: «Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema».

1 En concreto, como señala Bakedano en la entrevista incluida en este volumen: «Desde el punto de vista técnico, el celuloide (16 mm) es sumergido en lejía para quitar la emulsión y pintarlo». (Véase pp. 26-27.)

2 Una película sin película, además, pues está rodada en digital.



Bost. Fotogramas



UZELAI

chillida
retrato en casa

hagei

**DOCUMENTALES
SOBRE ARTE**

IKUSKA

9



Germán Rodríguez

El sueño de Ucelay

Uzelai (1981) es la primera de una serie de películas que el realizador durangués José Julián Bakedano dedicó a la obra de artistas vascos. El cortometraje nace de un encargo de la Caja de Ahorros Vizcaína y, en él, Bakedano junto a Pedro de la Sota hace un recorrido por los lienzos del pintor José María Ucelay. Mientras, se escucha una sucinta biografía en euskera, además de un fragmento del *Burnt Norton* (1935) de T. S. Eliot en inglés. Todo este conjunto está aderezado con la música de Erik Satie.

Más allá de esta suma de elementos, que homenajean al artista fallecido dos años atrás, el filme es un ejemplo privilegiado del gran potencial reservado a aquellas prácticas cinematográficas que se relacionan con otras artes. Son disciplinas artísticas, como la Pintura, que entran en conflicto con el principio cinemático intrínseco al cine. Esta interesante dialéctica, que ejercita la aproximación de lo «móvil» a lo «inmóvil», traba una fértil veta creativa por la cual transitan algunos de los hitos más importantes del cine y a la que, sin duda, las películas sobre arte de Bakedano pertenecen.

Esto viene corroborado por cómo este concepto binario, Cine-Pintura, se ha resuelto de diferentes maneras. Una posible clasificación colocaría en un primer grupo aquellos títulos que activan todos sus mecanismos filmicos para mimetizarse con la experiencia visual de la obra de arte original. La manera más extrema sería aquella que tuviera como fin provocar en el espectador un efecto de distanciamiento, el cual le recuerde que aquello que ve es una película que muestra un cuadro. Quizá, uno de los ejemplos más reseñables sea *Une visite au Louvre* (2003), de Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. El filme respeta una retahíla de condiciones tales como la iluminación neutra y homogénea, el encuadre milimétrico, el uso del plano general que incluye el marco y parte de la pared, etc. Esta puesta en escena permite al espectador visualizar los cuadros con la distancia suficiente como para ocupar una posición crítica, tanto respecto a la obra de arte como a la voz femenina (elemento distanciador) que da vida a Cézanne.

Por otra parte, estarían las películas que, partiendo de la obra pictórica, la trascienden convirtiéndola en otra cosa: un cuadro deja de ser estrictamente un cuadro. De esta manera, la Pintura pasaría a conformar la materia prima susceptible de ser fragmentada, editada, descontextualizada o manipulada en cuanto que «mundo sensible» (Cuadro) para la proyección de un «mundo posible» (Película). *Uzelai* se mueve por estas lindes de la reelabora-

ción formal y narrativa. Para ello, será el encuadre el dispositivo predilecto que Bakedano y de la Sota utilicen para eliminar la frontera natural del lienzo: el marco. Es así que, conforme el metraje avanza, se va perdiendo gradualmente la noción individualizada de la obra de arte para dejar paso a savia nueva que brota del choque entre imágenes. En este sentido, *Uzelai* hila los cuadros del artista uno tras otro evitando cualquier signo de ruptura (de costura). De forma que, sin solución de continuidad, se pasa de los murales a los óleos animalísticos, de las escenas portuarias a plumilla al clasicismo de sus retratos. *Uzelai* transmuta una antología en un imaginario que el propio Bakedano conviene en llamar «el sueño de José María Ucelay». Es como si a través del cine (panorámica, *zoom*, montaje...) todos los cuadros fuesen uno.

La cuestión de fondo radica, independientemente de la manera en que el Cine se acerca a la Pintura, en el interés que esta última suscita en el cinematógrafo. Este interés no viene sino a contradecir a cierta cinefilia empeñada en perpetuar una actitud solipsista, tanto en la reflexión teórica como en la praxis cinematográfica. Bakedano, como los Straub y tantos otros (no tantos), ha sabido dirigir la mirada más allá del cine y sus mitos. Por ello, y como ya se ha dicho en algún lugar de este libro, José Julián Bakedano, más que nunca, es un Hombre de Cine.

Maialen Beloki

Ikuska 9

El *Ikuska 9* (1980) dirigido por José Julián Bakedano forma parte de la primera serie de cortometrajes documentales en euskara que se rueda durante la Transición Democrática Española bajo la responsabilidad de Antton Ezeiza. Hay que recordar que el proyecto *Ikuska* surge con un doble objetivo. Por un lado, pretende imitar a los *noticiari* catalanes en informar a los ciudadanos vascos sobre la realidad de su propio pueblo al estilo de los NO-DO. Por otro, el proyecto se plantea como una especie de plataforma de aprendizaje para los jóvenes directores y técnicos vascos.

Para poder llevar a cabo la serie de los *Ikuska*, Ezeiza, a través de su productora Bertan Filmeak S.L., consigue la financiación de dos empresas. La primera de ellas es Caja Laboral Popular, con la que ya ha colaborado en 1978 en la realización de un mediodocumental llamado *Herrigintzan*. Caja Laboral Popular impondrá a su hombre de su confianza para la supervisión de la serie, el Director de Publicidad y Marketing, Luis Iriondo. El segundo apoyo económico lo consigue en el Instituto de Arte y Humanidades de la Fundación Faustino Orbeagozo y, más tarde, a partir del décimo *Ikuska*, en Cegasa.

En cualquier caso, se realizan veinte *ikuskas*, más *Erreferenduma* (1979). Si el tema elegido para el piloto es el referéndum de la Constitución española, en los siguientes *Ikuska* se intenta seleccionar temas de actualidad más permanente como: las ikastolas (*Ikuska 1*, de José Luis Egea), el bombardeo de Gernika (*Ikuska 2*, Pedro Olea), Bilbao (*Ikuska 3*, Anton Merikaetxeberria), la televisión pública vasca (*Ikuska 4*, Xabier Elorriaga), el bilingüismo (*Ikuska 5*, Koldo Izagirre), el euskara que se ha perdido en Navarra (*Ikuska 6*, J. B. Berasategi), José Miguel Barandiaran (*Ikuska 7*, colectivo), los pueblos de Álava (*Ikuska 8*, Koldo Larrañaga), el arte contemporáneo vasco (*Ikuska 9*, J. J. Bakedano), el pueblo y la ciudad (*Ikuska 10*, Iñaki Eizmendi), la Ribera Navarra (*Ikuska 11*, Montxo Armendáriz), la mujer vasca (*Ikuska 12*, Mirentxu Loyarte), la nueva canción vasca (*Ikuska 13*, Imanol Uribe), los pastores de Zuberoa (*Ikuska 14*, Antton Ezeiza), los nuevos vasco parlantes (*Ikuska 15*, J. M. Gutiérrez), los pescadores de Iparralde (*Ikuska 16*, Antton Ezeiza), la batalla de Matxitxako (*Ikuska 17*, Pedro Sota), el bersolarismo (*Ikuska 18*, Antton Ezeiza), el euskara a través de la figura de Bernart Dechepare (*Ikuska 19*, Pedro Sota) y el resumen de la serie (*Ikuska 20*, Antton Ezeiza).

El balance respecto a su recepción resulta bastante positivo. Los *Ikuska* se estrenan en salas de cine, pero, también en asambleas de Caja Laboral, fiestas de pueblo, reuniones

de asociaciones, cineclubs parroquiales y un largo etcétera casi innumerable. Varios *ikuskas* se estrenaron asimismo en Madrid –durante el *Erakusketa '79* organizado por la Fundación Faustino Orbeago en 1979– y Barcelona –*Erakusketa '80*–. En su vertiente más artística, el resultado es muy irregular. Si cabe encontrar un rasgo en común a la mayoría de ellos es que ofrecen una visión distorsionada, limitada del País Vasco debido a su apego a ciertos tópicos. «Una visión del País Vasco que guarda estrecha relación con "el realismo costumbrista" del que hablamos al referirnos a la pintura vasca. (...) Otro tanto sucede con la temática, que se centra en aspectos muy localistas, como expresaba gráficamente Montxo Armendáriz juzgando globalmente el cine vasco realizado entre 1975 y 1981, en "tópicos folklórico-culturales".»¹

En cualquier caso, un análisis justo de la serie exige el visionado individual de cada *Ikuska* como obra particular ya que existen excepciones a la regla general y quizás la más llamativa de todas ellas la constituye el *Ikuska 9*, dirigido por José Julián Bakedano. No se trata, como es tendencia en otros *ikuskas*, de un típico caso de documental-denuncia, sino de una obra consciente de su medio cinematográfico, que trabaja la imagen y el sonido, y cuyo planteamiento se encuentra lejos de los «tópicos folklórico-culturales».

A través del *Ikuska 9*, dedicado al arte contemporáneo vasco, el espectador accede a ocho creadores que trabajan en sus respectivas obras y que cuentan parte de sus motivaciones artísticas. Asimismo, el *Ikuska 9* posee una sorprendente construcción sonora, a cargo de Iñaki González Bilbao y del propio Bakedano, en la que se asocia una música particular a cada artista. Los títulos de crédito están destinados a los cuadros de un noveno artista, Aureliano Arteta, pintor que «une el arte vasco antiguo con el arte vasco moderno»², mientras suenan los acordes clásicos de la música del compositor bilbaíno Juan Crisóstomo de Arriaga. Aunque, para ser precisos, habría que hablar de uno más, de diez artistas, ya que Bakedano concede a ese décimo artista «invisible», aquél que no ha abierto las puertas de su estudio a la cámara de cine, el lugar privilegiado y determinante de la apertura, de la introducción, a modo de «reconocimiento porque él había sido realmente el introductor del arte contemporáneo a través de sus escritos y su obra en el País Vasco». Por si cabe alguna duda, es Jorge Oteiza el artista al que se le concede la introducción. El espectador puede observar los 14 apóstoles situados en el Santuario de Arantzazu y *Arri ernai zaitzalea*, obra realizada en piedra gris de Markina, en 1974, para la sede de la Caja Laboral en Mondragón.

Y es que, tras mostrar una clase de niños dibujando, uno de los cuales dibuja el símbolo de la Amnistía de Chillida, reina el silencio, con la exclusiva interrupción del sonido ambiente del viento. Comienza una voz en *off* leyendo un pasaje de *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963):

«Para describir las características del vasco original en el neolítico nos basta con unas palabras resumir lo que el cromlech representa en la evolución prehistórica del arte. En dos fases se completa toda evolución en el mundo simbólico del lenguaje. En la primera, el arte busca la explicación del mundo exterior, la expresión artística va creciendo y luego, en su segunda fase, comienza a decrecer, viene de regreso al hombre, buscando su propio conocimiento hasta que entra en un silencio, que si es absoluto como este del cromlech nuestro, significa la toma de conciencia de su propia intimidad. Significa, puede decirse con gran aproximación, que el hombre anterior al cromlech, oprimido por la confusión del mundo exterior, descubre su espíritu y se ampara en esa confianza, transforma sus ideas religiosas, enriquece su idioma y entra en un comportamiento de su vida, natural. Insisto en estos dos comportamientos que este hombre del cromlech neolítico tiene, el suyo que acaba de inaugurar, que entra en formación y el anterior.»³

El silencio se rompe con una música atonal. Comienza el recorrido artístico. El primero que abre las puertas de su estudio es el escultor Eduardo Chillida. Un rotulador traza el dibujo de un puño. Un boceto de los peines del viento. En *off* se oye: «A mi viejo pueblo, a mi joven nación, le entrego todo mi trabajo de todo corazón.»⁴

El jazz de John Coltrane acompaña al *travelling* sobre el taller de Remigio Mendiburu. En la planta baja, el artista trabaja sobre un tronco mientras su *off*, poético, describe su trabajo: «El arte es primero por el camino, después por un sendero estrecho y ahora por la senda más difícil. He llegado, artista, al bosque en busca de un haya y me he encontrado con muchas palomas volando de regreso. Hoy, la sociedad, enciendo el fuego y me voy con las llamas convertido también en fuego.»⁵ El fuego ilumina una escultura del artista adquiriendo ésta un tono rojizo.

El canto de una soprano muestra al espectador una escultura de bronce. Vicente Larrea trabaja en una de sus obras escultóricas, pintándola de rojo. Son trabajos que bien se insertan en varias ciudades convirtiéndose en esculturas urbanas o bien se muestran en salas de exposiciones. «Cuando estoy trabajando trato de expresarme en un lenguaje suficientemente válido por sí mismo como para no necesitar defenderlo con otros medios. En mi trabajo creo que existe una constante que es una impotencia frente a la obra que va saliendo de mis manos. Esto me obliga a una lucha y un diálogo con la escultura cuando se va formando y adquiriendo vida propia; el resultado es siempre imprevisible.»

El saxofón se apaga y da pie a una música tenebrosa interpretada por una orquesta. Agustín Ibarrola entra en su taller. Se agacha en el suelo y comienza a trabajar. Pinta con furia sobre una cartulina blanca con ceras. Se suceden detalles de varias obras suyas. Hombre siempre masificado. El negro, el gris y el rojo, dominando. Los obreros se suceden cobrando vitalidad, movilidad, convirtiéndose en dibujos animados y el almacén del artista se convierte en una «especie de estudio ensamblario».⁶ «Pinto viviendo la vida de mi pueblo, principalmente, el mundo del trabajo. Yo he sufrido en una familia de trabajadores y en ella me he impregnado del contenido de la clase obrera y naturalmente es, a través del pensamiento de la clase obrera, de las vicisitudes de la clase obrera, como yo veo el conjunto de las realidades de todas las clases sociales de todo el conjunto de Euskadi. Naturalmente, mi compromiso creo que lo voy adquiriendo a través de ser fiel reflejo de esas vicisitudes de mi pueblo.»

La música lírica de varios instrumentos de cuerda introduce a Rafael Ruiz Balerdi. Sentado en el suelo, trabaja con la moderna filosofía estética del *action painting* sobre un cuadro colorista de estilo neoimpresionista, puntillista. El espectador observa diversos cuadros suyos. «Generalmente mi problema cuando estoy pintando es no tener ni imágenes ni ideas ni nada. O sea que el trabajo mío suele ser procurar no ser cogido de... porque una imagen que ahora estoy trabajando, una imagen, una palabra es una imagen, ¿no? Pues ya te lleva a otra cosa que no es lo que te va a salir de la mano, porque ya ves, está trabajando y la mano va a sacar la imagen; es procurar que no haya ninguna imagen, nada más que la acción que genera la imagen. Estamos trabajando en la pared, en una pared y es una pared desconocida.»

Juan Luis Zumeta sube unas escaleras y entra en su taller. «Jugar a las mamás, jugar a las mamás; a los mentirosos, a los mentirosos; a hacer comillitas, a hacer com...» Suena una sirena. Es un fragmento del programa televisivo *Un, dos, tres* el seleccionado como banda sonora para este artista. Este audio se entremezcla con la voz de un niño cantando los números.

ros premiados de la lotería. Los dos canales de sonido se van confundiendo hasta convertirse en un murmullo casi incomprensible. El espectador observa los rostros de las pinturas de Zumeta, rostros deformes, huecos, de monigotes; gestos exagerados, bocas chillonas, ojos muy abiertos. Entre esos rostros de seres humanos alienados se incluye el inserto del propio rostro del artista. Al final, sale por la puerta y desciende las escaleras.

Comienza la melodía de una guitarra acompañada de una flauta travesera. En *off*, la voz de Carmelo Ortiz de Elgea: «El paisaje ha sido hasta ahora el motor fundamental de toda mi pintura. Cuando vine al campo a pintar tenía pocos años. Después pintaba un paisaje inventado en el taller. Ahora voy como de chaval al campo, con el lienzo. Incluso a los mismos sitios que antes iba. Después en el taller transformo lo que he pintado. Siempre con un sentido grande de la libertad.» Son pinturas de paisajes que rozan la abstracción, muy coloristas. El pintor trabaja indistintamente en el exterior o en su taller.

Todavía suena una última canción en el *Ikuska 9, Haika mutil* de Mikel Laboa (1974). Y todavía queda un último artista vasco que reflejar: Morrás, quien realiza un *happening* trabajando con fotografía, pintura y todo tipo de materiales. Pincha con dos banderillas de torero la figura fotográfica de una persona. Dos ancianos en un cuadro. Primer plano del rostro de uno de ellos. Pinta con rojo sangre el lienzo del suelo. Es la sangre que mana del hombre al que han estacado como si fuera un toro. El dibujo de un cuerpo humano atado de manos y con el rostro cubierto por un capuchón negro. «Hago mi trabajo en la actualidad de mi pueblo. Con esto quiero decir que provengo de una tradición cultural y social que se renueva. Con mi trabajo y con el modo de expresión formal que me corresponde, trato de mostrar los problemas específicos del pueblo que está haciendo la revolución. Quisiera criticar la realidad en un nivel plástico. Así pues, [mi trabajo] tiene las características que, consciente e inconscientemente, me unen a mi pueblo.»⁷

Un niño dibuja en su clase de plástica el símbolo de la Amnistía. La cámara enfoca a los demás niños mientras trabajan en sus particulares obras; unos dibujan con lápiz, otros colorean, otros realizan figuras con plastilina. Son los artistas del futuro. Tal y como hemos visto en sus homólogos adultos, los hay de todo tipo, que trabajan con materiales muy diversos e inspirados por conceptos artísticos diferentes. «La libertad da camino a que cada uno ejerza su creatividad.»⁸

Sobre la imagen de un caserío en el monte se sobreimpresiona: «El artista plástico también trabaja a favor de la identidad nacional. En este caso, han sido nueve los artistas que nos han mostrado sus trabajos.»⁹ Una conclusión que se desprende, *ipso facto*, es que se trabaja para la recuperación de la identidad nacional desde múltiples perspectivas; es una oda a la pluralidad, a afirmar que en Euskadi caben todos y que, todos ellos, artistas muy diversos, forman parte de lo que es el pueblo vasco.

¹ Recogido en: ZUNZUNEGUI, S. *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985, p. 390.

² Entrevista personal a José Julián Bakedano (20 febrero 2009).

³ OTEIZA, J. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián: Auñamendi, 1963, sección 113.

⁴ «Nere herri zaharrari, nere aberri gazteari. Nere lan osoa, bihotz-bihotzez opa diot.»

⁵ «Esate baterako artea lehenbizi bide batetik, gero bide zidorretik, eta orain kaminu zailenetik. Beste aldetik, artista, iritxi naiz basora, bilatu nahian pago eder bat eta aurkitu ditut uso mordo bat hegaz itzuliz. Orain sozietatea, sua pizten det eta bere sugarrakin juten naiz bat eginda su osoarekin.»

⁶ Entrevista personal a J. J. Bakedano (20 febrero 2009).

⁷ «Nire herriaren oraintasunean egiten dut lana. Honenbestez, zaharberitu egiten den tradizio kultural eta sozial batetik natorrela esan nahi dut. Nire lanarekin, eta neuri dagokidan adierazpide formalarekin, iraultza egiten ari den herriaren arazo bereziak adierazten saiatzen naiz. Errealitatearen kritika egin nahi nuke maila plastikoan. Neure herriarekin ohartuan eta oharkabean lotzen nauten ezaugarriak ditu beraz.»

⁸ Entrevista personal a J. J. Bakedano (20 febrero 2009).

⁹ «Nortasun nazionalaren alde ari ohi da artista plastikoa ere. Oraingo honetan, bederatzioak izan dira beren lanak erakutsi dizkiguten artistak, besteak beste.»



José Julián Bakedano junto a Eduardo Chillida y Pili Belzunce (1996)

Iñigo Larrauri

Filmando el tiempo detenido. *chillida retrato en casa*, de José Julián Bakedano¹

Imaginar no es acordarse.
Henri Bergson

En la retrospectiva que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó al artista lituano Deimantas Narkevicius (*La vida unánime*, del 14 de noviembre de 2008 al 16 de febrero de 2009) podía verse una obra, titulada *Una vez en el siglo XX (Kartą XX amžiuje*, 2004), en la que un grupo de ciudadanos aplaude eufórico mientras una estatua de Lenin es montada a piezas sobre un pedestal en Vilna, Lituania. La obra produce una alteración de la Historia y suscita una duda en el espectador, que se pregunta extrañado cuándo sucedió eso que ve. Sin embargo, eso no ocurrió jamás. Aun así, durante un instante, el espectador se cuestiona sobre si el acontecimiento tuvo lugar realmente.² El procedimiento del que Narkevicius se sirve para generar esta sensación es una ligera intervención en el tiempo. En realidad, lo que en esa avenida celebraba la animosa muchedumbre reunida era el desmontaje de un símbolo soviético que, en palabras del propio Narkevicius, era interpretado por el pueblo lituano «como una señal de dominación del estado ocupante».³ Obviamente, lo que el autor hace es contar el episodio hacia atrás, alterando por medio de una inversión temporal el significado de las imágenes y, con ello, el sentido de un hecho histórico. Así, la destrucción y caída de un monumento, pero también de una etapa histórica, se convierten en *Una vez en el siglo XX*, mediante una manipulación de montaje, en la construcción de una historia paralela y en el sabotaje de la historia oficial.⁴

Curiosamente, esta obra de Narkevicius guarda relación con la concepción de la obra artística de un autor aparentemente lejano a su poética: Eduardo Chillida. Decía éste en entrevista con Santiago Amón: «Una vez consumada la escultura, el tiempo es algo en función del espectador. La escultura, una vez concluida, "muere", y así aparece a los ojos del contemplador, que es quien realmente "está vivo". En ese instante, de tener sentido la obra, se produce una suerte de intercambio temporal. Ella está muerta, pero la hace viva y móvil el que ante ella se detiene, el que la contempla».⁵ Sólo que en la obra de Narkevicius el espectador encargado de dotar de significado a la obra, de devolver a la vida la creación muerta (desde un ángulo no previsto por ésta, en su caso), es el propio autor, sumando así un estrato más a esa línea de contemplación.

¿QUÉ MIRAR?

¿No será el límite una frontera, no sólo entre densidades, sino también entre velocidades?
Eduardo Chillida

En *chillida retrato en casa* encontramos ciertas similitudes con la aludida obra de Narkevicius. También Bakedano confronta el tiempo móvil del arte cinematográfico con el tiempo detenido en la materia escultórica. Sin embargo, la obra de Chillida no puede equipararse al ejemplo filmado por Narkevicius en un aspecto: el tiempo histórico que la estatua de Lenin lleva inscrito en su imagen no es en absoluto el tiempo que las obras de Chillida encierran en su forma misma: un tiempo primigenio, de una temporalidad inherente a la materia, que cristaliza en la pieza final. Porque Chillida trabaja desde el entendimiento de esa temporalidad, provocando en la materia variaciones que se plasmarán en el resultado último. La pieza resultante, por tanto, será una confluencia de materia, espacio y tiempo: la ocupación del espacio se dará en función del tiempo necesario del material mismo para formarse bajo las dificultades que Chillida le plantea y, al mismo tiempo, se presta a resolver. En este sentido interpretamos a Chillida cuando dice que «de lo que sí estoy seguro es de que la escultura se desarrolla empíricamente en la confluencia de la terna materia-espacio-tiempo».⁶

A primera vista podría relacionarse la importancia que el escultor otorga al material con ciertas tendencias como el arte procesual, que dentro de la etapa posterior al minimalismo y queriendo romper con el carácter aséptico de éste, incidió en la importancia de la materia. Sin embargo, la propuesta de Chillida es otra. El arte procesual trataba sobre todo de romper con la frialdad que el minimalismo utilizaba para plasmar ideas lo más neutralmente posible utilizando para ello materiales de, digamos, *sensualidad cero*; así, la apuesta por la importancia de la materia era un gesto a la contra. La relación de Chillida con la materia es distinta. Es en cierta forma similar a la que une al matador con el toro: él se propone acompañar al material, forzarlo y conocer sus reacciones para anticiparse a lo que sucederá. Como señala en la conversación que mantiene con Ruiz Balerdi en la película explicando una de sus piezas: «en función de los cortes de estas chapas, que eran planas primero, completamente planas, donde he hecho todo el corte, incluso todos estos huecos, todo esto, en el momento en que yo la he calentado y la he empezado a doblar, yo sabía lo que iba a pasar (...) La intención mía ha sido hacer una curva regular. Yo no he tratado de hacer esto, esto lo ha hecho el acero, yo ya sabía que lo iba a hacer, pero yo no lo he hecho, lo ha hecho él porque en función del esfuerzo que estaba haciendo yo en caliente, al estar esto cortado en la forma en que está cortado, tenía que producir ese saliente». En definitiva, y como dirá más adelante en su diálogo con Balerdi: «lo difícil al planear estas obras es saber conocer todos los peligros que vas a encontrar en el camino y cómo los vas a poder resolver sobre la marcha».

¿CÓMO MIRAR?

*...corredores sin fin de la memoria
puertas abiertas a un salón vacío*
Octavio Paz, *Piedra de sol*

El segundo estrato de la mirada, aquél del que Chillida hablaba más arriba y que corresponde al espectador que dota de vida a la pieza final, lo ocupa aquí Rafael Ruiz Balerdi. No se trata en este caso de un espectador al uso en cuanto que amigo del artista y artista él

mismo, pero su figura nos sirve para explicar la dotación de vida a la obra, tarea que, en el esquema de Chillida, compete al espectador.

Reunidos ambos en el estudio de Chillida, Balerdi mira y comenta una de las piezas de su amigo: «fíjate que son tres curvas rotundamente puestas, ¿no? Pues yo, mira, ahora viéndola de aquí, más me da la sensación de verticalidad (...) Esa vertical que hace allí, en el encuentro, tiene una fuerza increíble, parece que es vertical esto, ¿no?» O, más adelante: «y esto por ejemplo podía estar muy bien como una especie de frontón o raro lugar... Es como una casa». Por tanto, nos encontramos con dos reflexiones que parecen apoyar la idea de la resurrección de la obra en la interpretación del espectador a la que hacíamos referencia, ya que esa vertical que observa Balerdi en una pieza formada por tres elementos curvos es una especie de construcción retrospectiva de la obra, una reconstrucción que lleva a recordar el material con que ésta está realizada, la chapa, y su verticalidad originaria. Así, cobran sentido las siguientes palabras de Chillida: «dentro de todos los movimientos que se han hecho con el material, el movimiento de la obra guarda la rigidez del origen que es la chapa. Hay un rigor de medidas en toda la obra, en todas sus formas; a pesar de toda la variación, hay un recuerdo del origen en estas obras (...) El origen, el arranque, está perfectamente explicado aquí». Entendemos mejor ahora el segundo comentario de Balerdi citado («es como una casa»), con el que el propio Chillida parece mostrarse de acuerdo («sí, es como una casa, sí: yo como casas las veo»). Casas habitadas por el recuerdo de su gestación, memoria del material sobre los cambios que se mantienen vivos en sus marcas: habitaciones de un espacio creado por el continente que le da cobijo y, por tanto, casas a medida para ese espacio.

¿CÓMO FILMAR?

El arte no ha de representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas.
Georges Didi-Huberman

Bakedano afronta la filmación de la obra de Chillida en el tercer estrato de la contemplación, creando una obra nueva. Dos elementos son los que conforman el núcleo de esta mirada-obra: la filmación de las piezas del escultor y la ya mencionada conversación entre Chillida y Balerdi. A esta parte central hay que sumar un prólogo y un epílogo. El prólogo, formado por la filmación de la exposición retrospectiva del artista donostiarra con la que se abre el filme, está dividido en dos partes. Por un lado, vemos los carteles de las numerosas exposiciones individuales dedicadas a Chillida por todo el mundo, imágenes que se van alternado con las de la cara social de la exposición, es decir, la de los asistentes a la misma y el propio artista reunidos en el museo en un ambiente de celebración cultural. De estas imágenes, acompañadas de una música⁷ *tranquila* (A), pasamos a la filmación de las piezas del artista en las salas del museo, fragmento acompañado por una música amenazante que encierra cierto misterio (B). La cámara recorre las salas como si estuviese buscando una pieza clave, búsqueda que la música se encarga de dotar de intriga (más bien la interacción entre el movimiento de la cámara y la propia música). La tensión crece hasta el instante en que confluyen el clímax musical y la manera en la que se filma una pieza concreta (significativamente se trata de *Homenaje a Juan Sebastián Bach*, 1979) acercando la cámara hacia ella, moviéndola alrededor: subrayándola, en definitiva.⁸ En este prólogo parece que Bakedano adopta estrategias del cine de suspense para focalizar la atención sobre esta

pieza. Es como si, mientras la fiesta sucede en el piso de abajo entre copas de champán, el misterio se estuviese resolviendo arriba, entre chapas y alabastros.

Por tanto, Bakedano realiza una obra sobre la obra de Chillida siendo consciente del medio del que se está valiendo para ello. Parece tener presente la siguiente reflexión del escultor: «La obra es producto y función de muchas cosas, entre otras, y con carácter definitivo, de la materia en que va a nacer. La obra se plantea (y no a un nivel propiamente mental) en contacto inseparable con su materia definitiva». Y como la obra naciente va a ser cinematográfica, Bakedano no pierde de vista las herramientas que el cine ofrece (imágenes, sonidos, montaje, estrategias narrativas) para mostrar otro arte, otro lenguaje. El misterio que encierra el espacio interior de las obras de Chillida es perseguido por una tensión generada fuera de ellas por medios cinematográficos.⁹

De este prólogo pasamos de inmediato a la conversación entre Ruiz Balerdi y Chillida, conversación que gira en torno a una pieza (que finalmente llevará por título aquél que Chillida baraja como posible en el filme, *La casa de Hokusai*), pero deriva en diferentes temas como la forma de trabajar de Chillida, su manera de afrontar la obra en función del material que utiliza o incluso una reflexión de Ruiz Balerdi sobre la importancia del arte como catalizador de angustia existencial. Esta conversación se va alternado con la filmación, acompañada de música, de distintas obras de Chillida, obras que en todo momento son filmadas en interiores y a las que se da paso en la conversación entre ambos de manera que el tema tratado en un fragmento de conversación toma la forma, en las imágenes que a continuación se nos muestran, de determinadas piezas del escultor. Así, por ejemplo, tras escuchar a Balerdi decir sobre la escultura que «tiene un... Es ese mundo curvo, bueno, en la pintura japonesa, en la pintura china, ese mundo así de *txak, txak*... Se encuentran, se engarzan...», vemos algunas piezas pertenecientes a la obra gráfica de Chillida relacionadas con las formas descritas.

Finalmente pasamos al epílogo donde por primera vez en el documental vemos una pieza en exteriores; se trata del *Peine del viento* (1977) y es mostrada entre las olas que rompen sobre ella, en un espacio salvaje, como si fuera ése y no otro su espacio natural. La siguiente imagen, encargada de cerrar el filme, es la de la maqueta de la obra en un interior, y sobre ella se sobreimpresiona la palabra *fin*. Toda esta secuencia dedicada al *Peine del viento* es acompañada por una música que genera tensión, y que recuerda a aquella que escuchábamos al inicio junto a las esculturas en el museo. El clímax musical, en este caso, se produce con un plano congelado de la escultura coincidiendo con la aparición de la palabra *fin* sobre ella. Este final cobra significado si atendemos al último fragmento de la conversación entre Balerdi y Chillida que escuchábamos en la secuencia inmediatamente anterior en la que, tras una observación de Balerdi sobre la angustia del hombre y la herramienta (el arte) que la naturaleza le ofrece para dar salida a ésta, Chillida señalaba: «y además [el niño] tiene que encontrar su propia manera de resolver esos problemas, es decir, que no se los tienen que dar resueltos porque entonces no vale para nada». Podemos leer en este epílogo que esa pieza, esa materia ha encontrado por sí misma su lugar, que esa casa ha decidido ser habitada por el mar, introduciendo el tiempo salvaje de las olas y el viento en su interior.

¿CÓMO LEER?

Convencer es estéril.
Walter Benjamin

El texto que aquí concluye es únicamente un estrato más en la cadena de lectura que sugeríamos más arriba. Interpretación de una obra que filma otra y que muestra, además, una conversación donde una determinada lectura de ésta se discute con el artista. Última muñeca rusa de la interpretación, primera para quien desconoce el tema del que trata, no pretende más que propiciar que alguien la abra y vea en su interior a Bakedano, Balerdi y Chillida. Figuras no rusas, sino vascas, y bien interesantes las tres.

¹ Antes de nada quiero agradecer al Museo Chillida-Leku y, en especial, a Estela Solana, responsable del Departamento de Exposiciones, la excelente atención y la ayuda prestada.

² Es como si la imagen nos hablara, *por debajo* de los manuales de Historia, de hechos que no tienen cabida en éstos.

³ En el folleto de la exposición, que puede consultarse íntegro en línea: MUSEO REINA SOFÍA. *Deimantas Narkevicius. La vida unánime*, 2008 [consulta: 29 marzo 2016] Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2008018-foj_es-001-Deimantas%20Narkevicius.pdf

⁴ Nos viene a la memoria, con respecto a la operación que se lleva a cabo en esta obra, una de las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin (la sexta): «Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "tal y como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro».

⁵ AMÓN, S. Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida, mantenida y transcrita por Santiago Amón. *Revista de Occidente*, enero de 1976, nº 3, tercera temporada, pp. 44-57. También en línea en: *Santiago Amón* [consulta: 29 marzo 2016] Disponible en: <http://www.santiagoamon.net/contenido.htm>

⁶ *Ibidem*.

⁷ Se utilizan a lo largo del cortometraje diferentes piezas de Juan Sebastián Bach, músico admirado por Eduardo Chillida.

⁸ El clímax musical y el visual confluyen de manera que se hace un homenaje a Bach haciendo coincidir la marcada filmación de la obra dedicada al músico (*Homenaje a Juan Sebastián Bach*) con el punto álgido de la pieza musical. La unificación de escultura, música e imagen se da, por tanto, en este instante en el que finaliza el prólogo y tras el cual comienza la narración.

⁹ No estamos lejos de la idea que Santos Zunzunegui apuntaba al referirse al filme *Siete vigías y una torre* (2004), de Manuel Asín: «Que nadie se llame a engaño: no se trata de filmar esculturas. Lo que está en juego es la búsqueda de equivalencias estéticas entre dos artes en principio refractarios». (ZUNZUNEGUI, S. Del mármol al celuloide. En: ZUNZUNEGUI, S. *Lo viejo y lo nuevo*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 97. Aparecido inicialmente en: *Cahiers du Cinéma. España* (sección Lo viejo y lo nuevo), marzo de 2009, nº 21, p. 79)



Nagel. Fotogramas

Rubén Corral

Tiempos nuevos, tiempos salvajes

Chicago, Basilea, Friedrikstad, Bilbao. Salas de arte en ciudades de todo el mundo jalonan el currículum del guipuzcoano Andrés Nagel cuando en 1985 José Julián Bakedano dedica a su obra este provocativo homenaje videográfico de poco más de nueve minutos. De las múltiples opciones que tenía sobre la mesa (entre ellas su ponderable experiencia en documentales sobre artistas), Bakedano elige aquélla que parece ser más coherente y sincera con la obra de Andrés Nagel, pero también con las pretensiones de puesta en escena y montaje planteadas por el realizador de un trabajo que algunos inscribirán en los imprecisos límites del videoarte.

Al aspecto eternamente inacabado de las esculturas de Nagel Bakedano responde con un elaborado montaje-*collage* de apariencia descuidada que sorprende al espectador ya desde el inicio con la secuencia inicial de créditos, superpuestos sobre una panorámica de un cuadro del artista y todo un éxito de Ilegales, la canción *Tiempos nuevos, tiempos salvajes*, grabada por el grupo liderado por Jorge Martínez en 1982. No cabe duda de que, después de haber rodado otros dos documentales cortos sobre artistas vascos como *chillida retrato en casa* (con el escultor conversando con Rafael Ruiz Balerdi, 1983) o *Three Basque Sculptors* (sobre una muestra conjunta de Néstor Basterretxea, Vicente Larrea y Remigio Mendiburu, 1984), Bakedano pretende imprimir a este *Nagel* un marchamo frontalmente opuesto al de sus trabajos anteriores.

Para empezar, fuera las palabras. Ni del artista cuyas obras protagonizan el vídeo ni de cualquier otro narrador convencional. En todo el vídeo sólo se escuchan las palabras de las omnipresentes canciones de Ilegales y Gabinete Caligari que sirven de acompañamiento y guía de un veloz flujo de imágenes en las que encontraremos un amplio muestrario de esculturas de Andrés Nagel, pero también, y a la búsqueda de un efecto caricaturesco, una abundante selección de material videográfico de archivo que actúa a modo de interrupciones de la narración. Corta el relato una camarera cortando carne en la mesa de un restaurante (a la vez que escuchamos al vocalista de Ilegales cantar «¿es que quieres servirme de comida?»), lo cortan fuegos artificiales sobre el agua del Cantábrico en la playa donostiarra de La Concha o un león enjaulado (después de que la cámara se abalance sobre el escudo del Athletic de Bilbao en un cuadro de Nagel). El montaje, que firma Nora Abasolo, combina planos de duración muy breve de obras del artista ensamblados al ritmo de un vi-

deoclip, salpicados por discontinuidades (se llega a detener la banda sonora musical) que enuncian y subrayan conexiones visuales con otros recursos del vídeo (ya sea la letra de la música u otras imágenes) con el propósito de enfatizar la vocación sanamente provocadora que recorre un cortometraje que, pese a todo, también sirve a la perfección al propósito de adentrarse sucinta y velozmente en la obra de Nagel.

Conviene detenerse en el papel fundamental de la banda sonora musical de *Nagel*. Las dos canciones de Ilegales (*Soy un macarra* (1984) además de la ya mencionada *Tiempos nuevos, tiempos salvajes*) y la de Gabinete Caligari (*Cuatro rosas*, 1984) cumplen otra función además de la de atraer la atención del espectador por la vía de la provocación: la de aglutinar en torno al contenido discursivo de sus letras o incluso la melodía las imágenes grabadas por Bakedano de las obras de Nagel. En este punto es en el que más claramente el director lleva a un primer plano sus intenciones respecto al objeto del ¿documental?

Se podría pensar en una pretensión de Bakedano de ordenar en torno a ejes temáticos –representados por las canciones– algunas de las constantes conceptuales de la obra de Nagel. Así, podríamos hablar del escepticismo e incluso espíritu provocador que subyace en la letra de *Tiempos nuevos, tiempos salvajes*, o de la rebeldía a veces un punto frívola de *Soy un macarra*. Sin embargo, la premisa estalla y permite un nuevo giro de tuerca al vídeo respecto a su espíritu provocador cuando llega el turno de *Cuatro rosas*, que en realidad actúa como contrapunto musical, hasta cierto punto irónico, a un montaje de esculturas de Nagel de finales de los setenta en las que predominan decrepitas, aterradoras figuras humanas con las que el artista acerca al espectador a «la evidencia aterradora del deterioro físico de las personas, porque la caducidad de la vida, la vejez misma, conduce a todos hacia la muerte».¹ Nada que ver, desde luego, con el tema «rosa» de la canción escrita por Jaime Urrutia.

Siguiendo con esa misma intención, al ritmo del tema de Ilegales *Tiempos nuevos, tiempos salvajes* Bakedano acude a una técnica más propia del cine fantástico o de animación, el *stop motion*, para hacer caminar por el pedregoso patio de una mansión de aire decadente a varias esculturas de Nagel, entre ellas la hoy muy reconocible *El rapto del centauro* (1984), en la que un personaje apunta con una pistola a la nuca de una especie de centauro sobre cuyo lomo está sentado. En su momento era una escultura más de Nagel que acababa de ser concluida; hoy es la escultura que recibe a los visitantes del Museo de Bellas Artes de Bilbao cuando se disponen a iniciar su recorrido por las instalaciones del centro museístico... A nadie se le ocurriría ahora si quiera plantearse pedir el permiso para utilizar esa escultura de la manera «salvaje» en que Bakedano lo hace.

En este sentido, conviene destacar y reconocer el profundo arraigo de este vídeo (como los mejores trabajos de su autor en los años ochenta, no sólo los documentales) en el momento en que fue realizado. Ocurre así ante el hecho de utilizar la música que emplea como hilo conductor de la narración (escuchar a dos grupos de adscripción estilística tan dispar como Ilegales y Gabinete Caligari como banda sonora musical de *Nagel* hace pensar en que esos dos grupos, por la manera en que contrastan o encajan con las imágenes del vídeo, han pasado a ocupar una parte de la esencia de lo que fue la música popular de los años ochenta en España) y ante la saludable contaminación de una puesta en escena que, por el momento en que se lleva a cabo el cortometraje, lleva a violentar el reverenciado respeto por la obra de arte. Así, emplea piezas de Nagel para construir una secuencia prácticamente cómica de animación *stop motion*, al estilo de un Jirí Trnka o Ray Harryhausen (a quienes

Bakedano tanto admira), en la que objetos de galería de arte (esas decrepitas figuras humanas de las que ya hemos hablado) parecen ser zombis participantes en una suerte de casera noche de los muertos vivientes.

Aspira Bakedano a impregnar sus imágenes pobladas por las esculturas del escultor donostiarra del mismo «humorismo lúcido y pregnancia lúdica»² que Nagel convirtió en ingrediente esencial de parte de lo mejor de su obra. De este modo, la misma (des)consideración con que Nagel se había relacionado con los movimientos artísticos que más vívidamente habían marcado su obra (del surrealismo al *pop art* pasando por el dadaísmo) sirve a Bakedano para relacionarse con el objeto de su cortometraje: la celebrada insolencia de Nagel es gratificada por Bakedano en *Nagel* con la misma moneda, logrando así ser fiel y violento tanto a sí mismo como al escultor.

¹ MERINO, J. L. *70 artistas*. Bilbao: Avance Proyectos Culturales, 2005, p. 263.

² *Ibidem*.

Rubén Corral

Retrato de Basterretxea en casa

Néstor Basterretxea vuelve a encontrarse con José Julián Bakedano casi al final del camino. Es gracias al Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el que Bakedano ha pasado la mayor parte de su vida profesional al frente de la Cinemateca y como adjunto a la dirección. El museo bilbaíno, unos días después de que Basterretxea haya donado a la entidad el conjunto escultórico original de su *Serie Cosmogónica Vasca* (1972-1975), empieza a desarrollar una gran exposición retrospectiva en torno a la obra del artista bermeano. Comisariada por Peio Agirre, la muestra se acabará presentando en febrero de 2013 con el título de *Forma y universo*, año y medio antes del fallecimiento del pintor, escultor y cineasta.

El reencuentro de Bakedano y Basterretxea tiene lugar un día del verano de 2008. Es una charla distendida, en la casa taller del artista en Hondarribia, en la que el primero pregunta al segundo sobre su obra, sus inquietudes artísticas, su inspiración, sus múltiples colaboraciones y su capacidad para dar testimonio en primera persona de casi toda la historia del arte en Euskadi, desde el *Guernica* de Picasso a los años que pasó junto a Jorge Oteiza.

Dividida en escuetos capítulos (la infancia, el exilio, el Guernica, el cine, Oteiza, Equipo 57, la soledad, el arte primitivo o la identidad espiritual en el arte, entre otros) la entrevista se prolonga durante unos 83 minutos, apenas interrumpidos por algún fundido a negro que funciona como cortinilla para subrayar los distintos ámbitos sobre los que Basterretxea se explica, se extiende, divaga y reconduce su relato. El documento que firma Bakedano se erige probablemente en la definitiva exhibición de lucidez del artista, equiparable a una versión rápida de sus memorias, parcialmente incluidas en el libro *Crónica errante y una miscelánea*, editado por Alberdania en 2006. Tanto aquel texto como esta entrevista ven la luz cuando Basterretxea está todavía en plenas capacidades físicas y mentales. «A mis 84 años aquí estoy –comenta alegremente–, pintando y haciendo esculturas de una persona joven. Nunca el color ha tenido tanta preponderancia en mi obra».

Como ya se ha señalado en otras partes de este volumen, si puede dividirse la obra de Bakedano en distintos compartimentos, sin duda uno de los más relevantes es el dedicado al filme sobre arte. Las piezas susceptibles de ser adscritas a ese apartado poseen un valor histórico que revela la importancia del trabajo del director en la definición y ratificación de una imagen de la cultura vasca que sus artistas más reconocidos ponen de relieve ante la cámara. Ante la mirada de Bakedano han estado, entre otros, Remigio Mendiburu, Eduardo

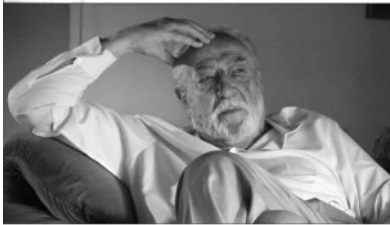
Chillida, Rafael Ruiz Balerdi o Néstor Basterretxea. También sus obras, como las de José María Ucelay, Vicente Larrea o Andrés Nágel, por ejemplo. Asimismo, Bakedano es autor, entre otros, de los monográficos *Mari Puri Herrero, obra gráfica completa* (Bilbao: Caja Ahorros Vizcaína, 1982) y *Chillida II y III* (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1984).

Dentro de las posibilidades de un cineasta que ha compatibilizado sus aventuras cinematográficas con su tarea en el Museo de Bellas Artes, el intento de Bakedano por elaborar una memoria audiovisual del arte vasco admite pocas comparaciones. Es aquí, en ese afán documental (generar los registros que permitan escuchar la voz de los artistas vascos de su tiempo) que aflora en *Three Basque Sculptors* (1984) o –sobre todo– *chillida retrato en casa* (1983), donde se sitúa *Néstor Basterretxea. Una declaración* (2012).

El valor documental de la entrevista –puntuada por algunas imágenes de obra de Basterretxea y por otras que pretenden contribuir a «amenizar» el visionado de la entrevista, imágenes en torno al discurso del artista, la Guerra Civil o el exilio, entre otros aspectos– se encuentra en el ingenio del artista, en su desatada verborrea para explicar el relato bizantino de su éxodo juvenil, sus opiniones sobre arte propio y ajeno, en los gestos de comodidad y familiaridad sobre un sillón de su casa. Este valor se destaca aún más si se compara el papel del protagonista en *Néstor Basterretxea. Una declaración* con el que tiene en propuestas documentales posteriores –quizás de mayores ambiciones– como el cortometraje de Josi Sierra Orrantia *Crónica errante* (2013) o el largometraje *Señales de vida* (Gentzane Martínez de Osaba & Alexander García de Vicuña, 2014).

Asegura Bakedano que prácticamente no hubo que cortar a Basterretxea durante la entrevista, más que para ir introduciendo las preguntas eliminadas en la posterior edición. A partir de pequeñas decisiones radicales, sencillas y contundentes, la aproximación de Bakedano a Basterretxea aspira a ser estrictamente respetuosa con aquello que desea contar el protagonista. Poco hay que escribir sobre la puesta en escena. La cámara de Sergio Ballesteros está fijada ante Basterretxea y la consigna es la captación, en una toma única, de todo aquello que haga y diga en ese sillón. La absoluta libertad en que se desarrolla la entrevista lleva incluso a que sea el propio artista el que «decida» la conclusión de la charla y el fin del documental con un leve golpecito en la tapicería del sillón en el que se ha imbuido en sus recuerdos y opiniones para sentenciar: «Aquí termina».

La función del documental no es pequeña: conservar la imagen, la voz y el testimonio de Néstor Basterretxea en los que se revelaron poco después como sus últimos tiempos. La evidente escasez de medios con la que Bakedano acomete su tarea no impide la consecución de la misión, que él asume con forzosa austeridad. El valor de su gesto es la incorporación de un nuevo documento a un conjunto que no es tanto su obra como autor –que también, aunque no en un sentido clásico–, sino a lo que podríamos definir como un «repertorio Bakedano» que agregar a la Historia del Arte en Euskadi en los siglos XX y XXI.



Néstor Basterrelxea. Una declaración. Fotogramas



FICCIONES



Nekane E. Zubiaur

El hermano amado: *Oraingoiz izen gabe*

El conflicto perpetuo, título de la completísima antología de textos críticos y creativos escritos por José Julián Bakedano a lo largo de cuarenta años,¹ es el concepto esencial que subyace en la personalidad y la obra de uno de los artistas vascos más reflexivos de los últimos años. Toda la filmografía de este cineasta durangués ahonda en las posibles formulaciones del conflicto y sus consecuencias: el conflicto del hombre consigo mismo (*Oraingoiz izen gabe*; *La carta del amigo*, 2007), con su entorno (*Lendakari. La lucha del Pueblo Vasco por su libertad*, 2004) o con su obra (*Ikuska 9*, 1980; *chillida retrato en casa*, 1983). Bakedano comprende mejor que nadie que sin conflicto no hay drama y sin drama no hay creación, ni arte.

Oraingoiz izen gabe (1986) es la primera experiencia de Bakedano en el terreno de la ficción después de realizar algunos documentales y ensayos experimentales de difícil catalogación. Frente a su afán anterior por hallar nuevas formas de expresión, Bakedano ofrece en *Oraingoiz izen gabe* un ejercicio de narración y puesta en escena de inusitado clasicismo, avallado por un compacto y contenido guión de Bernardo Atxaga y la impecable fotografía de Gabriel Beristain.

Este complejo medimetraje, que obtuvo la máxima calificación técnica por parte del Ministerio de Cultura, pone en liza un triple conflicto de violenta resolución: la pugna del hombre consigo mismo y su sexualidad; el enfrentamiento entre dos hermanos que se aman casi incestuosamente por mor de un complejo edípico no superado; y el eterno conflicto esencial que opone la naturaleza femenina a la masculina, y que sirve de detonante para los otros dos.

El relato cobra, pues, dimensiones cuasi-míticas enclavado en el intemporal paisaje natural que bordea la sierra del Anboto, y punteado continuamente por el recurso a la ancestral metáfora agrícola de la creación y la destrucción, la vida y la muerte, que sobrevuela de arriba abajo la historia de Manuel y Ramón, dos hermanos de Durango dedicados al cultivo floral y confinados en un mundo masculino clausurado por las cuatro paredes de su caserío.

LA DUALIDAD DEL SER INDIVIDUAL

Oraingoiz izen gabe comienza con el monumental plano de uno de los picos adyacentes a la montaña mítica y sagrada de Bizkaia por excelencia: el Anboto. Los títulos de crédito se suceden sobre la pantalla, y al llegar a su fin la cámara se desplaza ligeramente hacia la izquierda para encuadrar el caserío donde habitan Manuel (Iro Landaluze) y Ramón (Félix Arkarazo). Junto a la diminuta casa se vislumbra perfectamente la hondonada que forma el Anboto al unirse con su pico hermano (Fig. 1), un valle en forma de V que se cierra sobre el *baserri* de los dos hermanos y representa simbólicamente el motivo de la desgracia que les acecha: la mujer.



Figura 1

Según las leyendas autóctonas más ancestrales, el Anboto y sus alrededores han acogido tradicionalmente el hogar de Mari, la mujer mítica de Euskal Herria, el genio más importante de la mitología vasca que en el Duranguesado, comarca en la que se desarrolla la acción de la película, recibe el apelativo de *Anbotoko Sorgiñe* (Bruja de Anboto), respetada y temida a un tiempo por el hombre.²

Frente a esa sima en forma de V que indefectiblemente remite al aparato reproductor femenino, tanto por su forma como por las connotaciones mítico-simbólicas que alberga,³ se levanta minúsculo el caserío hacia el que la cámara se aproxima pausadamente en *zoom*, reducto masculino que preserva la sosegada vida de los dos hermanos, lejos de la mujer. Allí, en la falda del Anboto, desarrollan su tranquila rutina diaria Manuel y Ramón, casi como un matrimonio, sin necesidad de bajar al pueblo donde se encuentra el orden social, pero también el vicio y la impureza. Todo su mundo se cierra sobre ellos mismos, y eso parece bastarles. Hasta que un día el prostíbulo es trasladado del núcleo urbano al monte, a las proximidades de su casa, y Ramón se aficiona a los placeres que allí le ofrecen, al punto que decide llevarse a su casa a Esther (Elene Lizarralde), una de las prostitutas, como pago de una deuda contraída por el dueño del burdel.

Eso es al menos lo que Manuel nos ha ido contando en primera persona y mirando directamente a cámara en los primeros compases del filme. Sobre un fondo negro que imposibilita cualquier concreción o referencia espacio-temporal, Manuel interpela al espectador convirtiéndose en aparente narrador de un relato que él mismo protagoniza e instaurando el punto de vista desde el que en adelante se mostrarán las acciones.

Ese primer plano de Manuel subraya, además, un hecho que determina por completo su naturaleza (Fig. 2). La iluminación en claroscuro que oculta uno de sus perfiles revela significativamente la dualidad que caracteriza al protagonista, su particular identidad bipartita formada por dos mitades, una de las cuales, aquella que no se ve, pertenece a su hermano Ramón, con quien Manuel forma una unidad, pero cuyo punto de vista no nos es dado.



Figura 2

Hasta la llegada de Esther al caserío, Manuel y Ramón han formado un todo, han actuado como un solo individuo, constituyendo una especie de matrimonio tácito que se ha sostenido sobre un complejo edípico aún no superado por parte de Manuel. Aunque no se explicita a lo largo de la película, podemos sospechar que, desde que la madre de los dos hermanos murió, Ramón, de carácter más fuerte y menos sensible que Manuel, se hizo cargo de éste llenando el vacío dejado por la madre. Bakedano resume esta identificación de manera gráfica en un solo plano: aquél en el que el reflejo del rostro de Ramón, que contempla la fotografía de la madre, se funde perfectamente sobre el cristal del portarretratos con la efigie de su progenitora, convirtiéndose en uno (Fig. 3).



Figura 3

Manuel transfiere sus sentimientos y deseos edípicos de la figura materna a la del hermano en una suerte de amor incestuoso que, sin llegar a concretarse sexualmente, se materializa en un afecto o inclinación endogámicos hacia su propia sangre, hacia la carne de su carne, como lo era también su madre. Por esa razón, Manuel prohíbe a Ramón que profane el dormitorio materno ocupándolo junto a la prostituta.

LA INTRUSA⁴

No es de extrañar, pues, que sea Ramón quien rompa la unidad entre los dos hermanos al traer a casa a Esther, la intrusa que se configura como *el otro* distorsionador que contamina y perturba la armoniosa convivencia de los dos hombres en el caserío. Esther se introduce

procedente del exterior en el refugio viril del caserío e inmediatamente es caracterizada como elemento ajeno y discordante merced a su incapacidad para hablar euskera, lengua *materna* en la que se comunican ambos hermanos.

A partir de la irrupción de la mujer en el hogar, Manuel descubre que Ramón lo ha abandonado; su hermano sólo tiene ojos para esa nueva distracción, y él se ha quedado solo: «¡con lo que yo he significado para Ramón!».

Desde el punto de vista del celoso Manuel, que como hemos dicho domina la narración, Esther es una especie de encarnación del mal. La puta apenas alcanza la dignidad de persona y es continuamente degradada a la condición de objeto. Los dos hermanos hablan de «comprar» o «alquilar» a la mujer y a menudo se refieren a ella, especialmente Manuel, como «furcia», «agujero» o «vicio».

Este concepto negativo que Manuel exhibe sobre Esther no se aleja demasiado de las formulaciones planteadas por Otto Weininger a principios del siglo XX acerca del carácter de la mujer. Para el joven y torturado filósofo austríaco las mujeres se dividen esencialmente en dos tipos complementarios, la puta y la madre (ambos presentes en esta historia), y son seres que carecen de moral, discernimiento y alma. «La relación entre el hombre y la mujer es la misma que la del sujeto y el objeto». ⁵ Según Weininger, la mujer es total y únicamente sexual, toda ella se identifica con la sexualidad y contamina al hombre con el coito (que es el bien supremo para la mujer), por lo que éste debe amar sólo a su alma para liberarse del sexo y de la negativa influencia de la fémina. Así, también Esther es asimilada a la mala hierba y la cizaña que surge en el interior del caserío donde se había conservado puro el amor fraternal entre Ramón y Manuel. Tal y como le advierte el tabernero del pueblo a Manuel: son los bichos los que más estropean los cultivos florales porque «la maleza se aprovecha de ello y brota abundante».

A pesar de ser consciente de ello, Manuel no conseguirá sustraerse al influjo femenino de esa bruja (*Anbotoko Sorgiñe*). A medida que pasa el tiempo, Esther se perfila como una tentación cada vez más apetecible para el hombre, atracción que ella misma alienta mirando seductoramente al hermano de su *pareja*. Buena prueba de ello es la escena en la que Manuel, ataviado únicamente con una camiseta de tirantes y haciendo gala de su virilidad, corta leña empuñando una motosierra inequívocamente fálica ante la mirada de la muchacha. La planificación basada en la alternancia entre el plano y el contraplano de sus miradas (Figs. 4-7) convoca a nuestra retina aquellas eróticas imágenes de *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949) en las que Patricia Neal recorría con ardientes ojos el sudoroso cuerpo de Gary Cooper manejando un taladro en el fondo de una cantera.



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

Ramón ha alquilado a Esther para su desahogo físico, y eso le ha distanciado de Manuel provocando los celos de su amado hermano. Pero, además, también Manuel desea a Esther, y Esther a Manuel, lo cual amenaza con quebrantar completa y definitivamente la anterior relación entre los dos hombres. El escenario ideal para la representación de este irresoluble conflicto triangular será el invernadero, lugar donde Ramón y Manuel *conservan* y cultivan sus flores *protegiéndolas de las negativas inclemencias externas*, y que se convierte en metonimia de ese refugio masculino y endogámico que hasta el momento habían conformado la casa y demás propiedades de los dos protagonistas.

La escena se inicia con un gran plano general que nos muestra a Manuel de cuclillas entre sus flores, mientras Ramón y Esther se introducen en el invernadero para invitarle a acompañarles al pueblo (Fig. 8). Manuel está arreglando una planta en la que destacan nada azarosamente dos flores gemelas (Fig. 9). La hostilidad entre los dos hermanos se hace visualmente palpable a través de una inteligente puesta en escena que los mantiene en todo momento a gran distancia. Ramón parece no atreverse a pasar más allá del umbral de la puerta y aproximarse a su hermano (Fig. 10), mientras que éste ni siquiera dirige la mirada a la pareja cuando declina la invitación y recrimina a su hermano su nula colaboración en las labores del caserío (Fig. 11).

La cámara se mantiene inmóvil observando el toma y daca entre los dos hermanos, estáticos en sus posiciones, y física y moralmente distanciados como subraya la composición del encuadre en la figura 11. Frente a ese estatismo de la puesta en escena y la planificación, Esther representa el movimiento, el cambio, puesto que, mientras Ramón ha permanecido quieto en el umbral, ella se acerca desafiante hacia la posición de Manuel invitándole abiertamente a que salga del invernadero y vaya con ellos al pueblo, espacio del vicio del que ella misma procede. El desplazamiento de Esther es acompañado por la cámara en un *travelling* (Figs. 12-13) que remarca la perturbadora movilidad de la mujer frente al estatismo de los dos hermanos, perfectamente representado en ese invernadero donde las condiciones se mantienen eternamente constantes, donde Manuel pretende conservar, como se conservan las flores, la limpieza del amor compartido con su hermano.



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Manuel empieza a llevar una vida desordenada, emborrachándose y abandonando el trabajo, y Ramón se percató de que la irresponsable actitud de su hermano se debe a que él también está interesado en Esther. Le propone cedérsela un tiempo y devolverla después al prostíbulo para que la paz regrese al hogar. Sin embargo, todo es inútil. El daño está hecho. Siguiendo la metáfora agrícola que se había iniciado con la identificación entre la puta y la maleza que echa a perder los cultivos, Manuel le advierte a Ramón que cuando las ramas del tronco del cerezo se quiebran ya no hay manera de injertarlas y restituir las a su lugar. «*Satsa gaituk*», le dice a su hermano, «somos basura»,⁶ y continúa: «creí que valíamos más, Ramón. Pero también nosotros hemos caído, como todos los demás. Una furcia ha conseguido separarnos».

Después de devolverla a su lugar de origen, ni Ramón ni Manuel pueden vivir ya sin la mujer y ambos la visitan en el burdel a espaldas del otro. Para solucionar el problema deciden llevársela de nuevo a casa y compartirla, pero ese tronco común que los dos hombres habían formado está inevitablemente fracturado. Los dos hombres quieren a la mujer para sí, y comienzan los celos y mentiras entre ellos.

Siguiendo el razonamiento de Weininger que caracterizaba a la mujer como puramente sexual:

«Cuando el hombre se hizo sexual creó a la mujer. El hecho de que la mujer exista sólo significa que el hombre ha afirmado la sexualidad. La mujer es únicamente el resultado de esta afirmación, es la sexualidad misma. (...) El hombre ha creado a la mujer y la continuará creando en tanto permanezca sexual. Al darle conciencia le otorga el ser. No renunciando al coito produce a la mujer. La mujer es la culpa del hombre. Para reparar esta culpa debe servirle el amor».⁷

Cuando los hermanos descubrieron su propia sexualidad, que había permanecido latente en su apacible vida anterior, y sucumbieron a los placeres sexuales ofrecidos por la mujer, el amor immaculado que los unía se rompió. Para superar la dependencia física que la puta ha generado en ellos sólo les queda afianzar ese amor fraternal. Pero el amor entre los dos hermanos y la presencia del Otro en la casa son incompatibles, por lo que Ramón y Manuel deciden deshacerse definitivamente de Esther a fin de preservar su relación amorosa: «así nos salvaríamos y volveríamos a vivir en paz».

Llegados a este momento del relato el punto de vista instaurado por la interpelación inicial de Manuel se quiebra. Un fundido hace desaparecer el fondo negro que acompañaba el primer plano del Manuel-narrador, y lo sitúa en un lugar que segundos más tarde identificaremos perfectamente: el juzgado. Cuando Manuel explica que Ramón y él decidieron matar a Esther, comprendemos por primera vez que la presunta interpelación directa a cámara de Manuel no es tal, y que el auténtico destinatario de sus palabras no es el espectador, sino el personaje que ocupa el contraplano de la mirada de Manuel: el juez (Luis Iriondo).

El juez trata de enredarle para que incrimine a Ramón como único autor del asesinato de Esther, pero Manuel insiste en que ambos actuaron conjuntamente a la hora de asestar a la joven el golpe mortal. La versión de Manuel se escenifica mediante un *flashback* en el que los dos hermanos limpian sus armas en el salón, mientras Esther juega sola a las cartas en la mesa situada más atrás. Ramón se levanta y la muchacha le sigue. El plano se corta abruptamente sin que lleguemos a ver lo que ocurre después, y el relato regresa al juzgado.

Los guardias se llevan a Manuel. Ahora que ha dejado de ser narrador del relato, podemos al fin ver lo que realmente sucedió con Esther. Un nuevo *flashback* que ya no corresponde al punto de vista de ningún personaje nos muestra de nuevo la escena en el salón de los hermanos continuando la narración allí donde Manuel la dejó. Esther sigue su camino hacia la escalera, pero en el último peldaño se encuentra frente a frente con Ramón cortándole el paso. La cámara muestra a Manuel de nuevo en la sala cargando su arma para llevar a cabo el asesinato cuando de pronto se escucha en *off* el sonido de algo cayendo por las escaleras. Es Esther, desnucada al pie de la escalinata. Ramón baja lentamente y le anuncia a su hermano que la ha matado.

El *flashback* de Manuel ha omitido la verdad sobre la muerte de Esther porque para él ambos fueron autores del crimen, dado que los dos forman un mismo ser. Era preciso evadirse del punto de vista de Manuel para conocer la verdad de los hechos, que fue inevitablemente Ramón, en su calidad de *madre*, quien devolvió la situación a su estado original y destruyó a su opuesto: la puta.

Ramón ratifica ante el juez la versión de Manuel y ambos son conducidos a la misma celda, que se convierte en nuevo refugio para los hermanos, tal y como lo había sido el caserío. Los dos vuelven a estar juntos como al principio; sin embargo, aquella distancia que se había visualizado en el invernadero se repite ahora en prisión. El tronco del cerezo se ha resquebrajado. En cuanto se adentra en el calabozo, Ramón se dirige a la derecha del encuadre y desaparece para siempre entre las sombras. La cámara sólo acompaña a Manuel, que se sienta frente a su hermano (situado en un definitivo fuera de campo) y mira los rayos de luz que se filtran por la ventana, dudando de que no sea demasiado tarde para los dos (Fig. 14).



Figura 14

Así lo canta Antton Valverde⁸ mientras la cámara se aleja del caserío de los dos hermanos en un *zoom* inverso al del inicio del filme, que cierra la película con la imagen de la sinuosa silueta del Anboto elevándose imponente por encima de la diminuta casa.

¹ BAKEDANO, J. J. *El conflicto perpetuo*. Pamplona: Pamiela, 2003.

² Existen diversas leyendas en torno a este genio, en las que unas veces se presenta como benefactora del género humano y en otras ocasiones castiga a los pastores por profanar su territorio o mostrar comportamientos indebidos.

³ La arquitectura cavernosa de determinados picos como el Anboto permite establecer una correspondencia simbólica entre la montaña y los misteriosos y velados genitales femeninos, no en vano el famoso Monte de Venus (residencia de la diosa romana del amor y el sexo), hallado según la leyenda germana por el poeta Tannhäuser, ha terminado por designar una parte anatómica de la vagina femenina.

⁴ Éste es el título del relato de Jorge Luis Borges (publicado en *El informe de Brodie* en 1970) que Atxaga utilizó como base argumental para su guión.

⁵ WEININGER, O. *Sexo y carácter*. Madrid: Losada, 2004, p. 455. (1ª edición de la obra en 1903.)

⁶ En el euskera de Bizkaia el término *satsa* se refiere a la basura o estiércol que se emplea para enriquecer la tierra, expresión que abona, nunca mejor dicho, la metáfora agrícola mencionada.

⁷ Weininger, *op. cit.*, pp. 464-466.

⁸ «*Maitatzen bazaitut, itaundu dautsozu, leyuau klisk dagin illargi izpjarix*», dice la canción: «si te amo, le has preguntado al rayo de luna que parpadea en la ventana».

Marta Fernández Penas

La carta del amigo, de Bakedano

¿CINE VASCO?

José Julián Bakedano debuta en el cine en 1968, con el cortometraje en Super 8 *The Bride of Frankenstein*. Como podemos ver, sus inicios como cineasta se enmarcarán en la década de los setenta, años en los que se agudiza el debate sobre la existencia de un cine específicamente vasco.

Esta cuestión, que fue suscitada por el movimiento cineclubista, comienza a plantearse coherentemente debido a dos acontecimientos de vital importancia. En primer lugar, la celebración de las Primeras Jornadas de Cine Vasco celebradas en Bilbao entre los días 24 y 27 de febrero de 1976, organizadas por el Cine Club Universitario de la capital vizcaína. En ellas se intentó definir el cine vasco, y se otorgó al euskera un papel decisivo en la construcción de un cine nacional popular al servicio de los intereses peculiares del pueblo vasco. De estas jornadas se dedujo que era necesario construir un cine nacional vasco, hecho por y para el pueblo vasco, que tuviese en cuenta su realidad, y que contase con una estética vasca.¹

En segundo lugar, hay que destacar el gran paso que supuso el Real Decreto 3069/1980 de 26 de septiembre, por el que se traspasaban a la Comunidad Autónoma del País Vasco las competencias en materia de protección a la cinematografía y al fomento de la creación y la actividad cinematográfica.

Filmar la realidad política vasca se convirtió para muchos cineastas en una especie de imperativo categórico. De este modo, el cine vasco adoptó, en su mayoría, una postura militante y crítica, y se convirtió, lógicamente, en instrumento de reivindicación nacional. Uno de los más claros exponentes de este cine de denuncia lo encontramos en *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe. Es un cine apegado a la realidad política, que muestra las injusticias pasando por encima de la trama. Tal y como expresa Imanol Zumalde, se trata de un cine de «mostración más que de narración».²

Otra corriente que también se desarrolló en estos años es la del cine de corte documental, que busca la afirmación nacional a través de la historia y la cultura vasca. El ejemplo más importante de esta corriente es la serie de los veinte *Ikuska*, que salieron a la luz entre 1978 y 1985. Bakedano participa en este ambicioso proyecto dirigiendo en 1980 *Ikuska 9 (Euskal artea)*, en donde hace un balance de las artes plásticas en Euskadi, combinando la obra de diversos autores con diferentes músicas. Con este trabajo obtuvo ese mismo año el Primer Premio de la Sección de Cine Vasco Documentales del XXII Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

Pero en donde realmente se inscribe Bakedano es en la corriente puramente experimental. Este cine da la espalda a la problemática política vasca para centrarse en lo puramente formal, lo que provocó el rechazo entre los cineastas más militantes. Estos artistas experimentales no formaron un grupo homogéneo, aunque muchos de ellos encontraron en *Ama Lur* (Néstor Basterretxea & Fernando Larruquert, 1968) una fuente formal inagotable.

Bakedano dirigió en 1972 *Bi (A Man Ray to Marcel Duchamp)*, especie de *collage* rítmico en el que se oponen imágenes abstractas y el plano repetido de una antigua película muda del grupo infantil *La cuadrilla (Our Gang)*. En 1973 realiza *Bost*, también de corte abstracto.

Ahora vamos a dar un salto en el tiempo para analizar su último trabajo *La carta del amigo*, que fue presentado en la 49 edición del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI) en el año 2007.

LA HISTORIA

La carta del amigo es un cortometraje de doce minutos de duración en el que Bakedano nos muestra cómo un joven llamado Ramón lee en voz alta la carta que ha escrito a su amante, Mikel, el cual ha sido encarcelado como consecuencia de su lucha política. La puesta en escena se caracteriza por la sobriedad, determinada por el uso de un primer plano estático que nos acerca física y emocionalmente a Ramón, que permanece inmóvil en su escritorio, y el plano figura que recoge al inexpresivo y siempre callado Mikel, que es el que recibe la carta. Lo curioso es que Ramón es interpretado por dos actores distintos, lo cual divide el corto en dos partes bien diferenciadas. La primera es la titulada *La carta recibida*, protagonizada por un primer Ramón que desde su escritorio lee el mensaje en castellano dedicado a su amigo. En él transmite su preocupación por el distanciamiento que sufren, y va rememorando el pasado que vivieron juntos, hasta el día de la detención de Mikel debido a su compromiso político. Ramón le confiesa al preso que durante esos tres años que lleva encerrado le tiene presente todos los días y que, al margen de consideraciones ideológicas, juzga el sufrimiento como un valor inútil y añade: «quizás pienses que pienso así porque soy español».

Cuando Mikel lee la carta, la tira al suelo con desprecio y, por medio de una transición en forma de cielo azul (que simboliza la libertad), se nos introduce en el segundo bloque, simétrico al anterior, titulado *La carta deseada*. En esta ocasión podemos ver al otro Ramón que lee en idéntica localización la carta dirigida al preso, pero esta vez en euskera. La carta deseada cuenta lo mismo que la carta recibida, pero Ramón comenta que, desde la detención de Mikel, ha vivido atrocidades cuya existencia «me negaba a imaginar». También confiesa haber vivido el sufrimiento en sus propias carnes, y que espera que todo merezca la pena. Por último, se ve a Mikel mirando al infinito.

INCOMUNICACIÓN VS. COMPRESIÓN

Esta historia trata en primer término la incomunicación, reflejada en varios puntos. En un primer lugar, se establece una comunicación unilateral, ya que es Ramón el que ha escrito varias cartas sin recibir respuesta. Él es quien actúa constantemente a lo largo de la historia: se acerca a Mikel en la librería, se da la vuelta en la cama para darle el beso, y le escribe cartas, mientras que Mikel *se deja hacer*.

Por otro lado, considero que el hecho de que los personajes sean homosexuales tiene especial relevancia, ya que deduzco que Bakedano quiere hacer ver que la comunicación, y por tanto el entendimiento, sólo puede establecerse entre iguales, es decir, entre aquéllos que miran en una misma dirección. De este modo, analizando qué tiene la carta deseada que no tiene la recibida, vemos que el Ramón real quiere dejar al margen las consideraciones ideológicas que han provocado esta situación, y tacha el sufrimiento generado por esa lucha política de inútil, es decir, mira hacia otro lado. Considera, por tanto, la política como un elemento perturbador que le ha distanciado de su amigo.

En cambio, la carta que desea el preso, al margen de la evidencia de que está escrita y leída en euskera, tiene un matiz diferente y decisivo con respecto a la anterior, y es que Ramón considera que el sufrimiento por el que están pasando merece la pena, lo que confiere a la lucha política de Mikel un sentido, ya que en cierto modo la justifica. Por lo tanto, los dos miran en la misma dirección.

LIBERTAD VS. CAUTIVERIO

Esta oposición binaria también es clave para entender el cortometraje. En primer lugar, observamos cómo los dos personajes son presentados en localizaciones que reflejan encarcelamiento. En el caso de Ramón, un primer plano recoge su figura, que a su vez es encuadrada por una estantería que comprime de una forma claustrofóbica su espacio vital. Paradójicamente, el preso, apoyado sobre un muro atravesado por rayas horizontales expansivas, goza de un mayor espacio escénico en el que poder desenvolverse a pesar de que no varía de postura en ningún momento. En mi opinión, Bakedano nos pretende transmitir que aquél que lucha por defender lo que él considera justo sigue siendo libre. Así, estos planos de cautiverio chocan con las imágenes del cielo utilizadas como transición para mostrar que los pensamientos de Mikel vuelan libres. Quizás la falta de libertad que Bakedano quiere plasmar en el cortometraje justifica el silencio «impuesto» al protagonista, al cual se le presenta como amordazado y por lo tanto imposibilitado para expresar sus sentimientos.

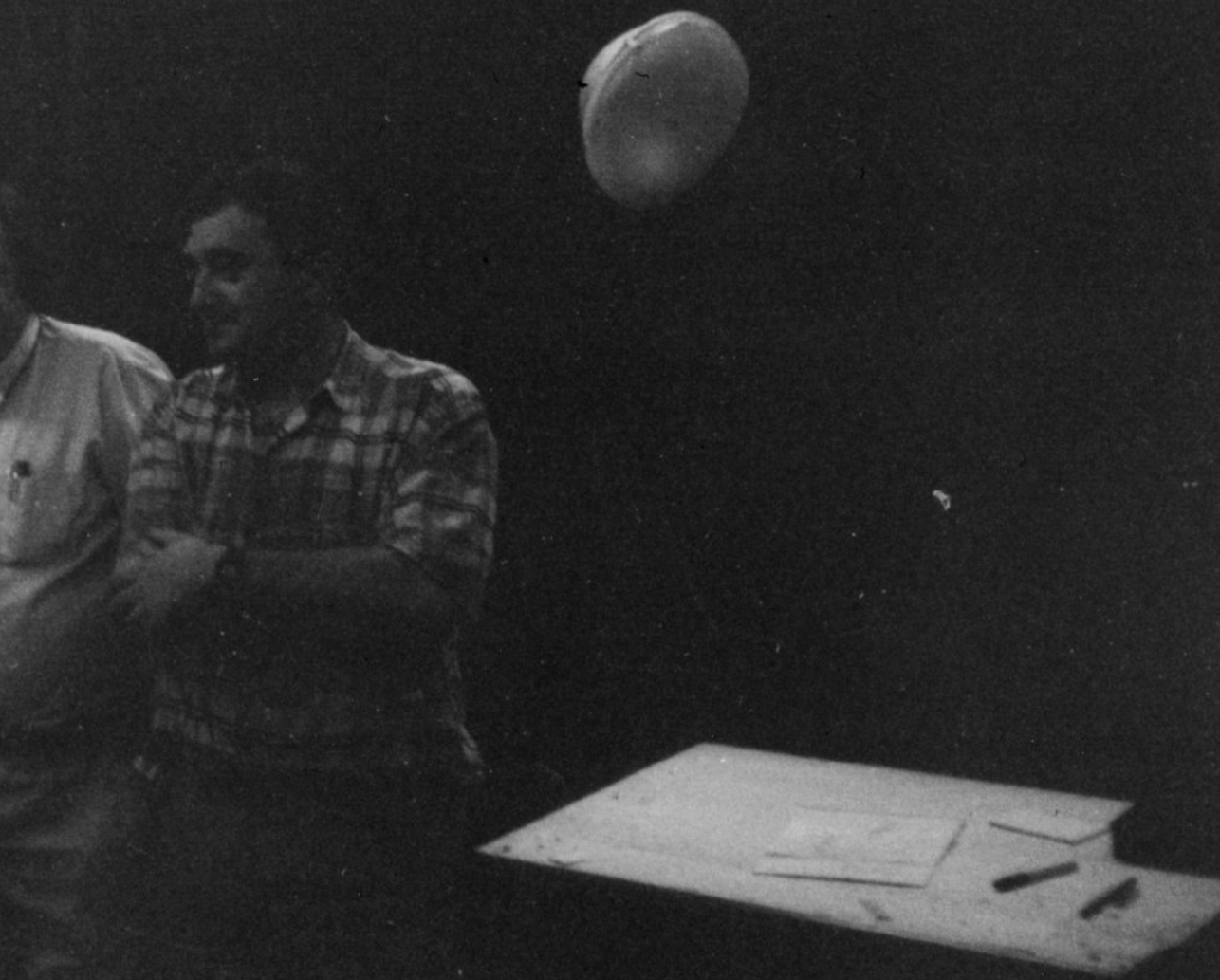
La carta del amigo nos ofrece un final en cierto modo optimista, ya que culmina con la imagen del cielo azul que anteriormente había servido como transición y que representa la ya citada libertad que subyace bajo las circunstancias adversas vividas por los protagonistas.

¹ ZUMALDE, I. La transición cinematográfica vasca (1970-1980). En: PABLO, S. de (ed.). *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. Vitoria: Fundación Sancho el Sabio, 1998, p. 194.

² *Ibidem*, p.198.



JOSÉ JULIÁN BAKEDANO
CRÍTICO DE CINE



Páginas anteriores:

De izq. a dcha.: Saul Bass, Elaine Bass, Antonio Castro y José Julián Bakedano. Preparación para el festival de cortometrajes de Bilbao al que Saul Bass asistió de jurado.
Los Ángeles, 1987.

José Julián Bakedano

Puntualizaciones sobre Francesco Rosi

Revista *Film Ideal*, núm. 197. Madrid, 1966

Hace algunos meses llegó a *Film Ideal* y publicó *Destino*, entre otras publicaciones españolas, la siguiente nota, firmada por Rosi y relacionada con su admirable película *El momento de la verdad*.

«Dado el que la presentación de mi película *El momento de la verdad* ha sido perjudicada con los cortes, omisiones y sustituciones por mí no aprobados y dado el que inútilmente me he dirigido al productor italiano Angelo Rizzoli y al coproductor español *As Films*, deseo salir al paso de las consecuencias nocivas que sufren el film y yo en cuanto que autor del mismo y deseo dirigirme a los periódicos de España para que publiquen éste, mi punto de vista. No tengo otro remedio que insistir para que se retire mi nombre del film, y por ello deseo precisar que mi actitud está muy lejos de toda intención demagógica y sólo es debida a las siguientes razones:

1. Cortes de censura que han desvirtuado el significado y el contenido del film. Contra estos cortes me ha sido imposible elevar recurso, tal como está admitido por las leyes españolas, ya que no he sido informado por los productores del punto de vista de la censura española. Cuando he conocido la situación, gracias a una gestión personal mía, ya habían transcurrido los plazos legales para presentar recurso.
2. Prohibición para menores de dieciocho años. Por las mismas razones arriba expuestas, también contra esta segunda decisión me he encontrado con la imposibilidad de elevar recurso. De todas formas, la prohibición me parece por lo menos injustificada en un país en el que las corridas son el espectáculo público y no prohibido a los menores.
3. Ha sido sustituida por los productores españoles la banda sonora, en español por mí cuidada, por otra banda cuyos diálogos y voces son rechazados por mí porque no corresponden al espíritu de autenticidad que he deseado dar al film.
4. Supresión de los títulos de crédito del nombre de uno de mis colaboradores españoles en la redacción y en los diálogos del film. Juzgo dicha decisión como arbitraria por parte del coproductor español y encuentro inaceptable la justificación que me ha sido dada por este motivo, tardía y por vía no oficial.

Me será grato ver publicada esta nota, enviándole mis mejores saludos».

Al publicar esta nota no tomo partido ni a favor ni en contra de Rosi, sino que testimonio un hecho existente. Aclaro al lector que la crítica de Adriano Aprà (*Film Ideal*, núm. 165) responde a la versión italiana, mientras que la de Ramón Font (*Film Ideal*, núm. 191) a la española.

1) Queda claro que *El momento de la verdad* es la primera película de toros centrada en el torero y vista desde ese punto de vista. Mientras que existen películas «documentales» sobre el tema (*Historias de la fiesta*, Mariano Ozores, 1965) o películas hechas según ven los espectadores románticamente el tema de los toros (*Currito de la Cruz* y compañía) o películas vistas desde el torero, pero también sentimentalmente, aunque sinceras (*Aprendiendo morir*, Pedro Lazaga, 1962; *Torero*, Carlos Velo), *El momento de la verdad* queda como primera aproximación real y desmitificada al hecho del torero.

2) El método de Francesco Rosi ha sido elegir cosas de noticiario relacionadas con los toros, rodándolas él mismo con una buena *techniscope*, indudablemente más aproximado a la realidad que el *scope* corriente, porque se maneja con más facilidad. Después ha cogido unos actores no profesionales y les ha hecho ponerse ante la cámara rodando las escenas que hacían falta de un torero determinado.

3) Se vale del montaje para alternar los dos materiales rodados, de forma que quede lo «documental» (Semana Santa Sevillana, pequeña corrida de un pueblo de Barcelona, fiesta con Linda Christian, corridas con Miguelín, etc.), mezclando con lo rodado a propósito. De esta forma esto último se apropia de la característica de lo primero ya hace que toda la película parezca un fresco en el que la cámara podía haber o no estado: todo parece no rodado a propósito, aunque de hecho varias cosas lo hayan sido. Con «lo rodado a propósito» me refiero a las escenas hechas según el guión: Miguelín en la escuela de torear, Miguelín con los apoderados. Este material tiene una gran dosis de realidad al elegir actores que son lo que representan en la película (obreros de Barcelona que comen con Miguelín, el dueño de la pensión *Casa Pepe*, que enseña la cama a Miguelín, el apoderado, la madre y el padre de Miguelín, etc.), y al elegir Rosi un método que podía ser el de decir al actor no profesional: «Haz esta escena como te imaginas tú que actuarías si te ocurriera de verdad». De aquí se llega algunas veces –casi siempre– a resultados sorprendentes; cuando no es así, la secuencia se convierte en documento sobre lo que piensas que harían ellos en esa circunstancia.

4) Hay trozos tomados a lo vivo, a los que el doblaje presta voces, en los que da la impresión de que también ha prestado las palabras.

5) Francesco Rosi ha querido hacer un film representativo de España, tomando un caso particular: un torero. Lo que se echa de menos, y esto los mismos toreros lo saben mejor, es que no haya más móviles para que se haga torero Miguelín que el hambre y el dinero. Queda el film como representativo en cuanto que lo que veo, para que se haya producido, se han necesitado muchas circunstancias que las deduzco, y en cuanto que tiene que haber a la fuerza hechos similares. Desde luego, cada historia humana es distinta pero con puntos en común: la historia de Rosi se queda esquelética porque se ha reducido a un esquema al torero, ya que le ha dado demasiada importancia a esos puntos en común.

6) El montaje es utilizado por Rosi como ensayo («estoy detrás de la cámara», parece decirnos él). Es conocido por esto *Salvatore Giuliano* y de ahí que se hablase de que «sólo da los hechos» o de que «se detiene sobre aspectos aparentemente exteriores a la historia»

(*Cahiers*). Aquí del montaje se ha servido para realizar lo explicado en el apartado 3 y para dar cierta unidad o continuidad a la historia. Mientras que los momentos elegidos de la vida de Miguelín no tienen relación unos con otros (suceden, y no como consecuencia, al modo tradicional) y da impresión de que se nos han presentado esos hechos como se nos podían haber presentado otros distintos –aunque desde luego siguiendo el itinerario pobre, toro, muerte– el montaje es usado para que algunas cosas sean continuación de otras. («Cuando termines este trabajo me voy», dice al principio, y después vemos la despedida con su madre, pasando de una cosa a otra de forma brusca. Así hay varias cosas, sobre todo en la primera mitad, distinta de la segunda, como ha señalado Aprà.)

7) Los pasos bruscos de escena a escena y el retrasar a los actores moviéndose y en planos no cortos, así como la rapidez y libertad de manejar la cámara en estilo noticiario dan a Rosi la cualidad de que hablaba Augusto M. Torres hablando a Lazaga: «en sus películas el mecanismo inductivo queda reducido al mínimo, cuando nos muestra algo lo hace con tal fuerza que llegamos a su conocimiento de una forma directa». (*Film Ideal*, núm. 175).

El film de Rosi, como muchos otros, nos hace pensar que aún no se ha dicho lo suficiente aquello de que el cine se basa en la realidad y en lo que la realidad tiene de sorpresa y de imprevisto.

8) Francesco Rosi no quiere limitarse a dejar ver: nos quiere mostrar los hechos como son, sin tomar partido él en la película, para que lo tomemos nosotros.

9) Actualmente rueda *C'era una volta* en Matera (Italia) con Sophia Loren, Omar Sharif y Dolores del Río, película que, según él mismo dice, «es una fábula realista». Nos cuenta los amores de una aldeana con un príncipe, contrastando la acción en tiempos de la dominación española en Nápoles. Esperemos que sea una auténtica maravilla.

José Julián Bakedano

... ere erera baleibu icik subua aruaren...

Press book de la película, 1970

no se puede escribir de una película de sistiaga porque no exige sino la entrega. y este texto sólo puede

servir como invitación para ver la película.

... ere erera baleibu icik subua aruaren... es una película muda porque estamos hartos de palabras conteniendo

consejos, mensajes y discursos.

no es cine (no es un film ni con delphine seyring ni con el pato donald) ¿quién ha prohibido pintar celuloide y luego proyectarlo?

•

es un ataque contra los espectadores, dormidos, sentados, aburridos, aprisionados y silenciosos. no está hecha para los que miran sin participar y participan sin mirar.

es un gesto como cuando uno habla, come, salta, juega a cartas, duerme, grita o se cabrea, es un gesto de naturaleza vengativa. se relaciona con los gritos de los locos, el silencio del mar, los dibujos prehistóricos, los puñetazos del rebelde, pero no es un panfleto.

no tiene nada que ver con la publicidad ni nada instituido.

no es para los culturalistas encasillados (que quieren matar a tantos inconscientemente)

••

no es arte/explicación (psicoanálisis)

sino

arte/acción (happening)

es un film abierto porque interiormente está cerrado:

tiene vida propia (una forma, que nace de la nada, vive por sí misma hasta destruirse y volver a la nada, que es el culmen y recomienzo de más vida)

no sirve para pensar, pero activa el pensamiento.

no enseña cómo vivir, tiene vida.



1. mcluhan: el medio es el mensaje
2. andré breton: el arte será convulsivo o no será
3. anónimo: la imaginación en el poder
4. luis buñuel: destruir es el principio de construir

finalmente: imagínese que el film de sistiaga es un timo: hoy, aquí, ahora ¿no son un timo todas las películas?



FILMOGRAFÍA

Página anterior:

De izq. a dcha.: Anthony Aldgate, Ana Bakedano, José Julián Bakedano e Ibon Azueta.
Oxford. 1985.

FILMOGRAFÍA

CINE AMATEUR

1968: *The Bride of Frankenstein*. Formato: 8 mm. Duración: 20 min.

1973: *Txarriboda*. Formato: Super 8 mm. Duración: 30 min.

1981: *Lehen plano*. Formato: Super 8 mm. Duración: 15 min.

1985: *Venezia* [sólo montaje] de Jon Grande. Formato: Super 8 mm. Duración: 10 min.

El pastelero y su ayudante [inacabada]. Formato: Super 8 mm.

FILMOGRAFÍA

1972: *Bi (A Man Ray for Marcel Duchamp)*. Dirección y montaje: José J. Bakedano. Fotografía: Juan Manuel Zugaza. Música: John Cage. Formato: 16 mm. Duración: 11 min.

1973: *Bost*. Pintada directamente sobre el celuloide por José Enrique Urrutia Capeau. Dirección y montaje: José J. Bakedano. Música: Emerson, Lake & Palmer. Formato: 16 mm. Duración: 11 min.

1979-80: *Sabino Arana*. Producción y participación en el guión de la película de Pedro de la Sota.

1980: *Ikuska 9*. Producción: Antton Ezeiza (Bertan Filmeak) con el patrocinio de la Fundación Orbeago y Caja Laboral. Guión y dirección: José J. Bakedano. Coordinador: Luis Iriondo. Fotografía: Xabier Aguirresarobe. Montaje: Eduardo Biurrun. Títulos: Daniel Gil. Selección musical: Iñaki González Bilbao. Con la colaboración de Imanol Larrinaga, Felix Arkarazo, J.M. Susperregui, Iro Landaluze. Artistas: Oteiza, Arteta, Chillida, Mendiburu, Larrea, Ibarrola, Balerdi, Zumeta, Ortiz Elgea, Morrás. Formato: 35 mm. Duración: 10 min. Primer Premio de la Sección de Cine Vasco Documentales en Zinebi, 1980.

1981: *Uzelai*. Producción: Ikentz para Caja de Ahorros Vizcaína. Departamento Cultural. Dirección: José J. Bakedano y Pedro de la Sota. Con la voz de Eguzki y Alec Guinness. Fotografía: Equipo Ikentz. Música: Erik Satie. Formato: Video U-matic. Duración: 15 min.

1981-83: *chillida retrato en casa*. Producción, guión y dirección: José J. Bakedano. Codirector de rodaje: Pedro de la Sota. Fotografía: Javier Aguirresarobe (con fotografía adicional en 16 mm de Aurelio Garrote). Selección musical: Joseba Aizpurua. Con la participación de Chillida y Balerdi. Sonido: José Luis Zabala. Montaje: José Luis Berlanga (premontaje de J. B. Heinink). Ayudante de dirección: Imanol Larrinaga. Formato: 35 mm. Duración: 23 min. Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura.

1984: *Three Basque Sculptors*. Concepto y dirección: José J. Bakedano. Producción: Itesa para Gobierno Vasco. Con la participación de Basterretxea, Larrea y Mendiburu. Fotografía: José Ignacio Andreu y equipo Itesa. Montaje: equipo Itesa. Formato: Betacam SP. Duración: 15 min. Realizado para la Feria de Chicago.

1985: *Nagel*. Concepto: Andrés Nagel y José J. Bakedano. Producción: Itesa para Gobierno Vasco. Dirección: José J. Bakedano. Música: Ilegales y Gabinete Caligari. Fotografía: Iñaki Ganboa y Carlos Epalza. Montaje: Nora Abasolo. Realizado para la Feria de Chicago. Formato: Betacam SP. Duración: 10 min.

1986: *Oraingo izen gabe (Todavía sin nombre)*. Producción y dirección: José J. Bakedano. Guión: Bernardo Atxaga. Fotografía: Gabriel Beristain. Ayudante de cámara: John Mathieson. Música: Peer Raben y Antton Valverde. Montaje: José Luis Berlanga. Jefe de Producción: Ibón Azueta. Director General de Producción: Iñaki Aizpurua. Fotografía: José Mari Uriarte. Sonido directo: Matthew Launay. Ayudante de dirección: Imanol Larrinaga. Títulos de crédito: Eduardo Chi-

llida. Intérpretes: Elene Lizarralde, Iro Landaluze, Félix Arkarazo, Luis Iriondo, Eguzki, Carlos Epalza. Formato: 35 mm. Duración: 47 min. Calificación técnica del Ministerio de Cultura: 37/40.

1990: *Letrakit*. Concepto y dirección: José J. Bakedano. Producción: Itesa para Gobierno Vasco. Una instalación con la participación de Bernardo Atxaga, Andu Lertxundi, Joseba Sarrionandia, Arantxa Urretabizkaia. Sonido, montaje y música: Equipo Itesa. Formato: Betacam SP. Duración: 4 x 5 min.

1991: *Durango 1991*. Producción: Itesa para Ayuntamiento de Durango. Guión y dirección: José J. Bakedano. Fotografía: Engartzi Etxeandia. Jefe de producción: Imanol Maidagan. Montaje: Ibon Aldana. Música: Fray José de Vaquedano. Formato: Betacam SP. Duración: 20 min. Realizado para la conmemoración de los 3 Durango en Durango (Colorado, EE. UU.).

2004: *Lendakari. La lucha del Pueblo Vasco por su libertad*. Producción: Trauko y K2000. Productores: Koldo Anasagasti y Xabin Uriarte. Dirección: José J. Bakedano. Ayudante: Nekane Zubiaur. Fotografía: Asier Nabea. Guión: Humberto Unzueta y Ainhoa Lodoso. Música: Juan Carlos Pérez. Formato: Vídeo HD. Duración: 93 min.

2007: *La carta del amigo*. Producción: Haina Films. Producción, guión y dirección: José J. Bakedano. Fotografía: Ramón Ganuza. Montaje: Ramón Ganuza. Script: Julie García. Ayudante de dirección: Jon San José. Música: Juan Carlos Pérez. Intérpretes: Txarlie Azkune, Ander Pardo, Julen Orbegozo. Formato: Vídeo HD. Duración: 15 min.

2012: *Néstor Basterretxea. Una declaración*. Producción: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Concepto y dirección: José J. Bakedano. Fotografía: Sergio Ballester. Montaje: Ramón Ganuza. Formato: Vídeo HD. Duración: 83 min.

2014: *Gerediaga*. Producción: Videographik para Asociación Gerediaga. Dirección: José J. Bakedano. Música: Jesús Eguiguren. Fotografía y montaje: David Maestu. Formato: Vídeo HD. Duración: 12 min.

2015: *Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot*. Producción, concepto y dirección: José J. Bakedano y Germán Rodríguez. Basado en el poema homónimo de J. E. Cirlot. Imágenes de *El señor de la guerra (The War Lord, 1965)*, de Franklyn J. Schaffner. Formato: Vídeo Full HD. Duración: 10 min.

OTROS DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

1979-80: Grabaciones en Bizkaia para Euskal Dantzarien Biltzarrak.

1985: *Guiard* (Exposición Museo de Bellas Artes de Bilbao). Formato: Betacam SP.

Oberhüber (Exposición Museo de Bellas Artes de Bilbao). Formato: Betacam SP.

Artea (Didáctica del Museo de Bellas Artes de Bilbao). Formato: Betacam SP.

1986: *Asociación de Artistas Vascos* (Exposición Museo de Bellas Artes de Bilbao). Formato: Betacam SP.

Platería Antigua en Bizkaia (Exposición Museo de Bellas Artes de Bilbao). Formato: Betacam SP.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

(Edición:) *David Wark Griffith*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.

(Edición:) *Jiri Trnka*. Bilbao: Zinebi, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.

Norman McLaren. Obra Completa 1932-1985. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987.

El conflicto perpetuo. Pamplona: Pamiela, 2003. (Este libro es una recopilación de lo publicado hasta la fecha.)

(Edición con Santos Zunzunegui:) *Imágenes de un largo viaje. Cincuenta años de cine en Zinebi 1959-2008*. Bilbao: Zinebi, 2008.

ARTÍCULOS

(Con Javier Viar:) *Patrimonio Artístico Vasco*. 2003. (Inédito.)

Fragmento de una conversación entre José Julián Bakedano e Isma Iglesias. En el catálogo de Ismael Iglesias: *Un, dos, tres, calabín calavera*. Bilbao: Ismael Iglesias, 2005.

Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 2006, nº 25, pp. 149-216. (Con un apéndice titulado *La Fotografía*, por Leopoldo Zugaza).

... ere erera baleibu izik subua aruaren... *La película Sistiaga 1968-1970*. Donostia: Tabacalera, 2007.

Oteiza y el cine. *Berria* (publicado en 2009).

Durungaldea eta zinemagintza. *Astola*, 2010, nº 4.

Luzaroko kontuak. Lekeitio: Kurik, 2014.

Nestor Basterretxea, cineasta. *Deia*, 1 marzo 2014.

Contiene: El manifiesto (1970); El método cambio espacio tiempo; La experiencia. En el catálogo: *Sistiaga. De la pintura gestual al arte del movimiento*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.

Territorios del aire. En el catálogo de José Enrique Urrutia Capeau: *Paisajes de la luz*. Durango: Museo de Arte e Historia, 2015.

Presentación. En el catálogo de Ismael Iglesias: *Amén, zu hor ta ni hemen*. Durango: Museo de Arte e Historia, 2015.

La pintura del límite. En el catálogo: *Gonzalo Etxebarria, Alderrai*. Durango: Museo de Arte e Historia, 2016.

Re flexión. En: *Jesús Lizaso*. Bilbao: Sala Rekalde, 2016.

Extraños en el paraíso. Pamplona: Pamiela, 2016. (Recopilación de los artículos publicados en *Anboto* 2005-2015. De próxima aparición.)

Prepara un estudio sobre Paul Schrader. (2017)

TRABAJOS DE DOCUMENTACIÓN

Bibliografía del Cine Español. *Film Ideal*, diciembre de 1966, pp. 201-204.

Bibliografía. En: *Cartografía Imaginaria*. Durango: Salas Ezkurdi, 1981.

Filmografía del País Vasco. Apéndice al libro: ZUNZUNEGUI, S. *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985.

Bibliografía de Orson Welles. *Nickelodeon*, otoño de 1999, nº 16.

Bibliografía de Dirección Artística. *Nickelodeon*, primavera de 2001, nº 23.

Bibliografía de John Ford. *Nickelodeon*, otoño de 2001, nº 24.

Bibliografía seleccionada de la música en el cine. *Nickelodeon*, invierno de 2001, nº 25.

Filmografía y bibliografía de Woody Allen. *Nickelodeon*, otoño de 2002, nº 28.

Bibliografía de luz de cine (fotografía e iluminación). *Nickelodeon*, verano de 2003, nº 31.

Bibliografía de Manu Sota. *De Re Bibliographica*. (De próxima aparición.)

GUIONES INÉDITOS DE PROYECTOS DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN

1989: *Aquella maldita espada en el crisol* (con Ibon Azueta).

2002: *Noche en Reno* (con Xabier Arrinda).

2007: *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín* (con Antonio Castro).

2009: *Ana y Martín gemelos* (con Jon San José).

EDICIÓN Y DISEÑO DE PUBLICACIONES

Más de 300 programas de la Cinemateca y más de 100 catálogos del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

(PLUS)

Víctor Iriarte

Hamaika, historia de una historia

Bi y Bost forman parte de un proyecto inconcluso de diez películas. Mi última película, La carta del amigo, la considero como la pieza número 10.
José Julián Bakedano

Once en euskera se dice *hamaika*. Si la última película dirigida por José Julián Bakedano ocupa el puesto número diez en su filmografía, *Hamaika* surge precisamente en el siguiente pelotazo, el de las películas imaginadas.

—José Julián, ¿qué secuencia de la historia del cine te hubiera gustado filmar?

—Uffff. Espera, espera, déjame pensar...

Rodé este retrato de José Julián con una antigua Beaulieux 4008ZMIV. Quince metros de celuloide en formato Super 8 mm. De alguna forma se trataba de recordar el tiempo en el que bastaba un número para nombrar una película. También suponía volver a la época de los retratos filmados.

—¿Qué hago?

—Nada, quédate ahí y yo voy tirando unos planos. Puedes fumar si quieres.

Cuando terminé de rodar, le dije a José Julián que quería hacerle una pregunta. Mi idea era charlar un rato sobre imágenes de películas que le gustaban mucho con la intención de establecer después un diálogo entre esos recuerdos filmicos y el retrato que acababa de impresionar. Fue así como surgió *Una historia inmortal*, de Welles. José Julián me habló del marino interpretado por Roger Coggio y recitó de memoria el diálogo final de esa historia. Aquella era la película número once de José Julián. *Hamaika* o el recuerdo de una secuencia proyectada mil veces en su memoria.

El proceso de convertir una película casi invisible en una imagen proyectable siguió en Madrid. Miguel Aparicio, amigo y director del festival de Super 8 mm Toma Única, reveló el carrete en el baño de su casa de Travesía Conde Duque. Revelador, fijador, termómetros, y cronómetro. Y cinta adhesiva en el interruptor del baño, pues en alguna ocasión había perdido películas por el descuido de encender la luz por un golpe de codo. Después del seca-

do llegó el telecine casero, utilizando también un invento de Miguel: un proyector conectado a una célula fotoeléctrica y ésta a un programa de captura en su ordenador. Cuando al final del día y del proceso proyectamos el resultado en el salón de casa, yo me acordé del cine primitivo y de Alemania: «José Julián, has salido muy berlinés. Pero del Berlín de los años cincuenta».

La música que suena en la película de Welles es un tema de Erik Satie que yo quería utilizar también en *Hamaika*. Rubén Corral me envió una grabación al piano de Yuji Takahashi realizada en 1985. Me gustó mucho, pero ya que estábamos en mitad de un proceso que tenía algo de «resurrección de sombras», pensé que lo mejor sería volver a grabar el tema en directo. Llamé a la música Maite Arroitauregi y al día siguiente estábamos grabando su versión de la pieza de Satie en el piano de cola de la escuela de música de Eibar.

Y esta es la historia de la historia de *Hamaika*. Terminó ahora como creo que lo haría Orson Welles, como seguramente sucederá con la emulsión que imprime esta película: desapareciendo poco a poco. Pero esto no es un final, sino otra cosa. Ahora sólo falta que alguien siga contando la historia.



Este texto se refiere a la película *Hamaika. Un retrato de JJB* (Víctor Iriarte, 2009).



Kitxu

JOSE JULIAN BAKEDANO

Editoreak **Jorge Oter**
Santos Zunzunegui

ETENIK GABE



JOSE JULIAN BAKEDANO ETENIK GABE



Liburuki hau Azkuna Zentroak eta Euskal Herriko Unibertsitateak (UPV/EHU) argitaratu dute, Azkuna Zentroak 2016ko maiatzean Jose Julian Bakedanoren lanari buruz Zinematekan antolatatu duen zikloa dela eta.

AZKUNA ZENTROA

CENTRO AZKUNA DE OCIO Y CULTURA S.A.

ADMINISTRAZIO KONTSEILUA: **Juan Mari Aburto**, Ohorezko Presidentea eta Bilboko Alkate Jn.; **Mikel Alvarez**, Presidentea; **Nekane Alonso**, Presidenteordea; **Ricardo Barkala**, **Alba Fatuarte**, **Alfonso Gil**, **Beatriz Marcos**, **Amaia Arenal**, **Maria Concepcion Garcia**, **Asier Lopez**, **Txabi Egurrola**, **Miren Itxaso Erroteta**, **Jose Lorenzo Delgado**, **Borja Vazquez**, Kontseilariak. ZUZENDARITZA: **Lourdes Fernandez**, Zuzendaria; **Jon Etxebarria**, Eragiketen arduraduna; **Estibaliz Aldana**, Zuzendaritzako Laguntzailea. KUDEAKETA KORPORATIBOA: **Barbara Epalza**, Marketineko arduraduna; **Jol Guisasola**, Bezeroaren Arretarako Arduraduna; **Iñaki Ayala**, Mantenimendu eta Logistikako Arduraduna. ERAKUSKETA ETA PROGRAMA KULTURALA: **Rakel Esparza**, Kultur Programazioaren Koordinatzailea; **Ainara Bilbao**, Kultur Kudeaketa; **Iraia Olea**, Proiektuaren Gestioa; **Olaia Ibarzabal**, Produktzioa. KOMUNIKAZIOA: **Itziar Ijalba**, Komunikazioko Arduraduna; **Maite Arberas**, Euskarrien Kudeaketa; **Irene Lazkano**, Edukien Kudeaketa; **Sonia Gorostizaga**, Edukien Kudeaketa; **Itziar Etxeandia (Lin3s)**, Web eta Xare Sozialak; **VK Comunicación**, Prentsa Bulegoa.

mac

IKUS-ENTZUNEZKO GARAIKIDEEN MUTAZIOAK / MUTACIONES DEL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO
(MAC, UPV/EHU)

Liburuki hau Azkuna Zentroak eta Euskal Herriko Unibertsitateak (UPV/EHU) argitaratu dute, Azkuna Zentroak 2016ko maiatzean Jose Julian Bakedanoren lanari buruz Zinematekan antolatatu duen zikloa dela eta. Liburuki honen edizioa eta argitalpena UPV/EHUko MAC (Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo) GIU 13/21 ikerketa-taldeak egindako jardueretako bat da (2013-2016). Azkuna Zentroa eta Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzuaren arteko koordinazioa: **Ainhoa Fernández de Arroyabe**.



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

mac

Ikus-entzunezko Garaikideen Mutazioak
Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo

EDITOREAK

Jorge Oter, Santos Zunzunegui

TESTUAK

Santos Zunzunegui, Luis Eguiraun, Joseba Sarrionandia, Jose Antonio Sistiaga, Leopoldo Zugaza, German Rodriguez, Jorge Oter, Endika Rey, Felix Garcia de Villegas, Iñigo Larrauri, Maialen Beloki, Ruben Corral, Nekane E. Zubiaur, Marta Fernandez Penas, Jose Julian Bakedano, Victor Iriarte

DISEINUA ETA MAKETAZIOA

German Rodriguez (halaber, azaleko eta 6. orrialdeko argazkien egilea)

ITZULPENA

Irene Hurtado (gaztelertatik euskarara, J. Sarrionandiaren testua salbu; hau, euskaratik gaztelarrera)

ISBN Azkuna Zentroa 978-84-608-7648-9

ISBN UPV/EHU 978-84-9082-408-5

LEGE-GORDAILUA BI-553-2016

Bilbon, 2016ko maiatzean

Jose Julian Bakedano: Etenik gabe izenburupean biltzen diren edukiak honako lizentziarekin argitaratu dira:



Aitorpena – Ez komertziala – Partekatu berdin (by-nc-sa): Jatorrizko obraren edo bertatik erator daitezkeen obraren erabilpen komertziala galarazita dago. Hauen distribuzioa jatorrizko obra erregulatzen duen lizentzia berberarekin egin beharko litzateke



S. Zunzunegui, L. Eguiraun, J. Oter eta G. Rodriguez (elkarrizketa), F. Garcia de Villegas, M. Beloki, I. Larrauri (*Gelditutako denbora filmatzen*), R. Corral (*Garai berriak, garai basatiak*), N. E. Zubiaur, M. Fernandez Penas eta V. Iriarteren testuen lehenbiziko bertsioak *Revista de Análisis Fílmico PAUSA* aldizkariaren 10. zenbakian azaldu ziren (2009ko maiatzean), ISSN: 1988-8872. Hemen, orraztutako bertsioa aurkezten dugu.

AURKIBIDEA

11 AURKEZPENA

- 13 Iraunkortasuna
Santos Zunzunegui
- 15 Jose Julian Bakedano. Zinemagile paregabe baten bereizgarri batzuk
Luis Eguiraun
- 17 Jose Julian, pertsonaia legez
Joseba Sarrionandia
- 19 Gutuna
Jose Antonio Sistiaga
- 21 Bidean
Leopoldo Zugaza

23 ELKARRIZKETA

- 24 Jose Julian Bakedanori egindako elkarrizketa
Jorge Oter // German Rodriguez

41 JOSE JULIAN BAKEDANOREN LAN ZINEMATOGRAFIKOA

ESPERIMENTAZIOA

- 43 *She's alive! The Bride of Frankenstein*
Endika Rey
- 45 *Bi*
Felix Garcia de Villegas
- 49 Distirara mugiarazitako irudiak.
Bost (Jose Julian Bakedano & Jose Enrique Urrutia Capeau, 1973)
Iñigo Larrauri

ARTEARI BURUZKO DOKUMENTALAK

- 53 Ucelayren ametsa
German Rodríguez
- 55 *Ikuska 9*
Maialen Beloki
- 61 Gelditutako denbora filmatzen. Jose Julian Bakedanoren *chillida retrato en casa*
Iñigo Larrauri
- 67 Garai berriak, garai basatiak
Ruben Corral
- 71 Basterretxeari etxean egindako erretratuak
Ruben Corral

FIKZIOAK

- 75 Anaia maitatua: *Oraingo izen gabe*
Nekane E. Zubiaur
- 83 Bakedanoren *La carta del amigo*
Marta Fernandez Penas

87 JOSE JULIAN BAKEDANO ZINEMA-KRITIKARIA

- 89 Francesco Rosiren inguruko zehaztasunak (1966)
- 93 ... ere erera baleibu izik subua aruaren... (1970)

95 FILMOGRAFIA

99 BIBLIOGRAFIA

- 103 **PLUSA:** *Hamaika*, historia baten historia
Victor Iriarte

Jose Julian Bakedano: Etenik gabe

Zinemagilea, idazle zinematografikoa, era guztietako ekitaldien programatzaile nekaezina gogokoen dituen hiru alorretan, hain zuzen, zineman, artean oro har eta euskal kulturari; Jose Julian Bakedano polifazetikotzat definitzea topikoa erabiltze hutsa izango litzateke. Urte askoan, erakunde ofizial edo ez ofizialetan, JJBk kultura animatzeko ordainik gabeko lana garatu du -pazientziarekin, jarraituz, axolagabekeriaren haitzean pixkanaka-pixkanaka bidea bilatzen duen ur tantak bezala-, eta hori gabe gure eguneroko bizitza askoz ere pobregoa izango litzateke. Eta, bide batez, bistaratu egin du kulturaren alorrean lurralde guztiak -sormenetik hasi eta hedatzera arte- elkarrekin sakonki lotuta daudela, eta horien denen artean zubiak eraikitzea funtsezko eginkizuna dela.

Horregatik, *zinema gizona* da JJBri ondoen dagokion definizioa. Profesionaltasun murriztailearen mugak gaindituz, artearekiko harremana bizitzeko grina bihurtu du. Grina hori da, hain zuzen, orain omendu nahi dena.

CARNET DE PERIODISTA

Núm. 16

FILM
IDEAL

FILM IDEAL

D. JOSE JULIAN BAQUEDANO

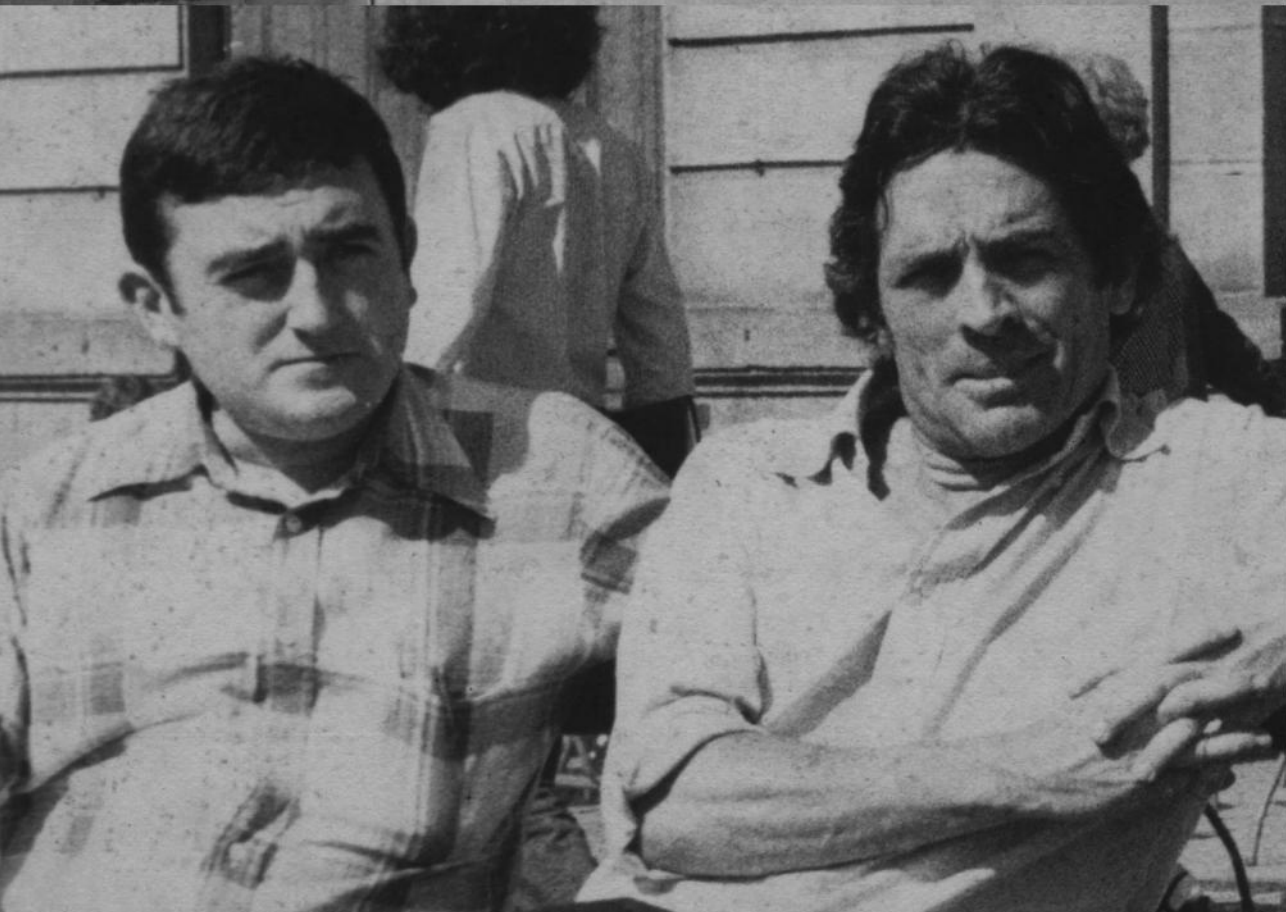
Edad 18 Nacido en DURANGO (Vizcaya)

Categoría Colaborador fij
Madrid, 25 de Noviembre de 1966

El Director,

El titular,

Felicitas Talay





Aurreko orrialdeak:

Goian, ezkerrean: *Film Ideal* aldizkariko agiria // Goian, eskuinean (ezkerretik eskuinera): Jose Julian Bakedano, Francisco Regueiro eta Santos Zunzunegui // Behean, ezkerrean: Jose Julian Bakedano eta Jose Antonio Sistiaga. Donostiko Zinemaldia (1980) // Behean, eskuinean: Jesus Almdrosen *Miradas* (1970) pelikularen filmazioan (ezkerretik eskuinera): Angel Lopez Echarri, Ramon Saldias, Jose Julian Bakedano, Vicente Amezttoy, Jesus Almdros, Jose Luis Goenaga.

Santos Zunzunegui

Iraunkortasuna

Ondorio zitalak eragin ditzakeen grina da zinefilia. Haur-gaixotasun bihurtuta, kultu faltsuen adoratzaile esaneko bilakatzen ditu gaixoak, begirunezko jarreran finkatzen ditu sakratutzat jotzen diren objektu batzuen aurrean. Horren ondorioz, erretorika hutsalez gainezka betetako testu-uholdea izan ohi da; eta film izena ematen diegun objektu horiek ezagutzen batere laguntzen ez duen hitz-jarioaren hipertrofiara baizik ez du bideratzen horrek.

Baina, jakina, bestelako zinefilia bat ere bada. Grina bat aldatu, eta hari ezagutza forma emateko gai dena, hain zuzen. Kultura-objektu batekiko interesa, bizimodu ez ezik, besteekin elkartzeko lurralde ere bihur dezake, gainera. Horregatik, zinefilia, egiazkoa bada, forma anitzekoa bakarrik izan daiteke, ezin baitu bereizketarik egin zinemarekiko harremanetan sartzeko era guztien artean. Kosta ahala kosta bermatzea merezi duen ikuspuntu horretatik bakarrik izan dezakegu, nire ustetan, talaia egokia Jose Julian Bakedanok lau hamarkada luzetan garatu duen lana ulertu ahal izateko. Lan horren baitan, idazketa kritikoa (bai urrun bere erara gure ametsak elikatzen zituen *Film Ideal* hura!) animazio kulturaleko eginkizun ordainezin bilakatu da azkenean (eraman handikoa, jarraikorra, axolagabekeriaren haitzean bidea urratu nahi duen ur tanta bezala). Horren erakusgarri egokia da Bilboko Arte Ederren Museoko zinemateka zuzentzen egindako kudeaketa, zazpigarren artearekin beti hain uzur izan den gure Bilbo maite honetan.

Jakina denez, Jose Julian zinemagilea da. Bere ibilbidean ez du alboan utzi ez dokumentala, ez artearen filmazioa (euskal arteari eskainitako multzo bikain askoa utzi digu), ez abangoardiako zinema (bere *Bi* filma -1972- klasikotzat jotzen ausartzen naiz), ez eta, jakina, fikziozko zinema ere. Arlo horretan, ezin aipatu gabe utzi Bernardo Atxagarekin izandako elkarlana (arteana Bernardo Atxaga ez zenean), Borgesen oihartzuna ezinbestez euskaldunak ziren paisaietan durundi eginez zebilen istorioan (*Oraingo izen gabe*, 1986); edo *La carta del amigo* film berriagoa (2007), mundu osoan gaur egun egiten den zinemari adi egonez egindako mugimendu estilistiko bakarrean, bi gai konplexu jorratzen dituen, begirada moderno eta konprometituarekin.

Alabaina, Bakedanori dagokionez, huts egingo genuke bere lanean ikusiko ez bagenu hainbat alderdi harmoniaz konbinatzeko darabilen jokabide koherentea. Jose Julian ez da, era konbentzionalean hartuta, zinemagilea. Hori baino hobea dela uste dut: *zinema-gizona da*, adierazpen horren arrazoizko zentzuan.

Wellesi buruz hitz egitean, Godardek zioen Kenoshako maisuaren ondorengo zinemagile guztiek dena egingo zutela harekiko zorretan. Apur bat apalago izanda, onar dezagun beti gutako askok asko zor diogula Jose Julian Bakedanori.

Luis Eguiraun

Jose Julian Bakedano. Zinemagile paregabe baten bereizgarri batzuk

Paregabea izaten ikasterik ez dago; nik behintzat ez dut ezagutzen helburu pedagogikotzat herritar paregabeak lortzea duen eskolarik. Nik uste dut paregabea izatea, besteen antzekoegia ez izatea, izaera kontua dela, eta izaerak kasu bakoitzean modu bereizgarrian erazten dira. Hor ez dago araurik eta guztientzako lekurik, eta sakoneko jarraibideak atzema-nezinak izaten dira ia beti gehienentzat. Ondoren, azkenerako nor bere izaera paregabetik lanbide edo eginkizun artistiko gisa aukeratu duen jarduera gauzatzeko modua paregabea bihurtzen du aldi berean.

Hori dela eta, aipatu berri dugun ikuspegian oinarrituta, Jose Julian Bakedano zinemagile paregabetzat har genezake. Izan ere, zinemak eguneko ordu asko hartu izan dizkio Bakedanori, eta zorionean oraindik hartzen dizkio. Zinema gizona izanik, bere jakin-min intelektual handia oro har kulturako eta zehazki euskal kulturako oso alderdi desberdinetara proiektatzen jakin du. Borondateari eta jarrerari esker, eta memoria miresgarriari esker lortu duen jakinduria-xehetasunekiko arreta saiatuaren laguntzaz, kulturaren nahitaz aintzat hartu beharreko behatzaile eta kritikari bihurtu da.

Jose Julian Bakedanoren filmografia ez da bereziki zabala, eta ez du entzute handirik lortu *ikusleria handia* deitu ohi dugun horrengan. Zinemagile bakan askori gertatu zaionez, haren obrak nolabait *isilpeko* izaera du. Horren eraginez, haren filmetako bakoitza ikusteak *sarbide* kutsu lausoa izan du berekin; erraz ahazten ez diren aurkikuntzei dagokien *suspensea* eta us-tekaberako une bat eskaintzen dute, inolaz ere.

Mugitzen ari diren formek behin eta berriz *slapstickeko* pasarte baten antza hartzen duten *Bi lanarekin* (1972) eta erabaki irmoz ikuslearen begirada aurrean kolore masa sinfoniak aurreratzen eta hedatzen dituen *Bostekin* (1973), Jose Julian Bakedanok garbi utzi nahi izan zituen zinemarekiko bere harremanaren egiazko jatorriaren inguruko kontu garrantzitsu batzuk. Nagusia, kontaketa zinematografikoan gehien erabiltzen ziren irudikapen naturalistak berandu baino lehen eta errotik gezurtatzea izan zen; uste sendoz ulertzen zuen zinemaren, beste edozein arte diziplinatan bezala, irudia bere burua ezagutzen duen forma dela. Irudia ez da beste edozein zentzumen-motaren bitartekoa, zentzumen hori edozein izanik ere, baikik eta bere buruaren jabe da. Gauzak ikusteko modu horrekin, Jose Julian Bakedanok

Frantziako *Nouvelle Vague* mugimendutik aurrerako zineman ezagutu ahal izango du bere bu-rua, joan den mendeko hirurogeiko hamarkadako urteetan; orduan hasi zen *cinéma d'auteur* izenez ezagututakoa. Haren kasuan, zinema hori beti izan da bateragarria, inolako arazorik gabe, zinema klasiko deritzonari eta harentzat maisurik ospetsuenak direnei dien miresme-
na etengabe aldarrikatzearekin.

Zinemagile *autorea* bereizi egiten da gainerako zinemagileengandik -gainerakoak ere *lanbide-ko* profesional apartak izan badaitezke ere-, bi ezaugarri garrantzitsu dauzkalako, hain zu-zen. Alde batetik, inguruan daukan errealitatearekiko begirada pertsonala dauka, eta, beste alde batetik, begirada irudietara lekualdatzeko forma ere pertsonala du; hitzak ondo zainduz *estiloa* deitu dezakegun hori, *marka* gorpuzten duen agertokia eraikitzeko modu hori, zinegi-
learen benetako NANA da, eta askoz areago era guztietako plataformetan zein euskarrietan irudiak mugimenduan erakustez gainezka saturatuta dagoen garai honetan. Zinema eta ikus-entzunezko arloa gehiegi jorratutako eremu bihurtu dira, zimeltzeko zorian daude, *aisial-
diaren industria* deitzen den horrekin gero eta gehiago nahasten den kultura-industria baten baitan.

Nik uste dut Jose Julian Bakedanok beti jakin izan duela ingurura begiratzeko, eta begirada bakan hori, kasu bakoitzean hurbiltasuna eta distantzia neurri aldakorretan nahastuz, haren lan zinematografikoaren estilo-ezaugarri bat dela dagoeneko. Baina iruditzen zait zinegile bezala daukan kualitatetik azpimarragarriena, beharbada, haren obretako bakoitzean as-
moen eta lorpenen artean finkatzen den dialektika behin betikoena dela, haren hiru film esanguratsuenetako irudiei darien ez bukatze formalaren sentsazioa, behin behinekotasuna iradokitzea. Hiru lan horiek Pedro de la Sotarekin batera zuzendutako *Sabino Arana* (1980), *Oraingo izen gabe* (1986) eta *La carta del amigo -Lagunaren gutuna-* (2007) dira. Nahiz eta garai desberdinetan eta oso ardura zinematografiko desberdinekin filmatutakoak izan, hiru film horietan ageri da aipatu berri dudako gai eta formarekiko zirriborro-izaera moduko hori, zati-
ka izatearen tonua, bukatu gabeko lanaren ildo. Badirudi lehenengo begiratuan atzemate-ko zaila den azpiko errealitate bati buruz ari zaigula, begiekiko eta ikuslearen kontzientzia-
rekiko iheskor agertzen den *egiazko* funtsa. Nahita soilak den hitz gutxiko estilo horren bitartez, egileak batzuetan konpondu ezin den absentsia bat agerrarazteko ahalegina egin nahi du, ezer lortzeko bermerik gabe, euskal abertzaletasunaren sortzailearena aipatutako obretako lehenengoan, edo maitailearena hirugarrenean. Bestelako helburuak ditu beste batzuetan; hala nola bigarrean, krimen baten bitartez, bi anaiaren arteko harremana sos-
tengatzen duten sekretuak azalratzea.

Nolanahi ere, zalantzarik gabe, Jose Julian Bakedanok eta haren filmek leku garrantzitsua betetzen dute Euskal Herriko zineman eta kulturaren.

Joseba Sarrionandia

Jose Julian, pertsonaia legez

Zinema-pertsonaiak helburu bat izaten du eta helburu horren alde ari da eten gabe pelikulan zehar. Ziurtasunak eta batzuetan bizitza bera ere arriskatuz ahalegintzen da bere helburuagatik. Delitua egitea deliberatu duen delinkuentea, lagunak salbatu nahi dituen errugabea, edota maitatu nahi duen maitemindua. Nork zer egiten duen eta zertarako argitu behar da benetako istorio bat kontatzeko orduan. Gogoratu *Casablancako* pertsonaiak, edo *Graduatua*. Helburua duen jendea interesgarria izaten da, batez ere helburu hori konplikatzen deanean.

Pertsonaiak bere helburua hasieratik aisa eta berehala lortuko balu pelikula gogaikarria izango litzateke. Pelikula interesgarriak bezala, Jose Julianen bizitza edota zinegintza ez dira batere erraz edo aspergarriak izan: katastrofe txikiz egindako estrata izan dira. Helburu behinenarekin eta helburu sekundarioekin, pertsonaia antagonikoekin eta lagunekin egin du bidea. Eta, oztoporik oztopo, ausardia eta sormen, ahalegin eta lorpen, saio eta frustrazio, estakuru bakoitzean bizitza ere jokoan ipintzen duen pertsonairen antzera heldu da Jose Julian honaino.

Federico Felliniren *Otto e mezzo* pelikulako protagonista bezala, Jose Julianen helburua pelikula bat egitea izan da beti eta xede horrekin endredata da munduko beste arazo guztietan. Gogoratu Guidori, krisi existentzial larrian, hurrengo pelikula egiteko lasaitasunik gabe, oroitzapenak bisio fantastikoekin gogoratzen zaizkiola. Claudiak eta Carlak ere ez diote egonarririk ematen eta, pelikularen produktoreek antolaturiko meriendan, izutu eta mahaipean ezkututzen da. Baina dena galduta dirudienean, bere ikuskizun ikaragarriak zentzua hartzen hasten dira, egiazkoak eta ederrak bihurtzen direla, eta bizitzaren plazera ere azaltzeko gauza.

Zineman pertsonaia borobilak eta pertsonaia linealak bereizten dira. Borobilak pertsonaia konplexuak, tolesduradunak eta kontraesankorrak izan daitezke, benetako jendea bezala. Pertsonaia linealak sinpleak eta dimentsio bakarrekoak izaten dira. Jose Julian bera borobila da bete-betean. Obrak ere halaxe ateratzen zaizkio, ondo borobilak: korapilotsuak, konplikatuak. Hainbeste, ezen batzuetan ezin izan diren filmatu ere egin...

Pelikuletan, eskena bakoitzean, ikuspegi desberdinetik ikusten da pertsonaiaren ibilbidea. Liburu honen atal bakoitzean, gidorik gidoi, Jose Julian Bakedanoren hamaika gai, neurri

eta era ikusiko dira. Federico Felliniren pelikulako Guido Anselmi bezala, Jose Julianen helbururik behinena pelikula bat egitea izan da, eta, azkenean, ez errazki eta ez inor aspertze-ko moduan, baina azkenean, ez *Zortzi eta erdi*, baina hamaika eta gehiago egin ditu.

Jose Antonio Sistiaga

Gutuna

ZIBURU

1e 08-04-2016

Jose Julian, adiskide maitea,

Oroimen Laburrak eta AKASTUNAK,

OBERHAUSEN 1970ean, nire «ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN...» filma proiektatu zuten jaialdian, han egin genuen topo elkarrekin; zu lagun batekin zentozen, BORJA ESKAURIAZAREkin. Galdetu zuen: nor eman zuten jaialdira Balerdiren «La cazadora inconsciente» filma, zuk ala nik? Jaialdiko zuzendari HILMAR HOFFMANNEkin ateratako argazki hau dut. Zertaz hitz egin genuen? Filma ikustetik irten gineneko gazte drogatua da gogoan dudana kontu bakarra. Esan zidan: zuk LSDrekin egin duzu film hau. Erantzun nion: jogurtak jan eta edanez egin dut. Egia zen, zu bertan zinen. Hurrengo egunean, ambulantzia batean eraman zuten gazte hura. Hark, gure arteko gaur egungo politikariek bezala, uste zuen «teknologia berriek» konpontzen dutela sormena...

Oroitzen naiz OBERHAUSENen arnasten genuen airea BILBOn harrera egiten ziguna baino askoz ere okerragoa zela. Mastekatu egiten zen, eskerrak Borja Eskauriazaren autoan alde egin genuen, eta Parisen gelditu ginen Canneseko jaialdi paraleloaren bulegoan.

«Zuzendarien HAMABOSTALDIA» sortu zuen (?) PIERRE-HENRI DELEAUREkin gogoratzeko naiz. Koñak bikain batekin egin zigun harrera, eta Balerdiren zazpi minutuko filma onartu zuen Cannesen sartzeko; 75 minutuko nireak, berriz, ez zuen lekurik izan –JACQUES DONIOL-VALCROZE ere han zen–. Alemaniako jaialdiaren ia jarraian hasten zen Frantziakoa. Urteetan zehar harreman ona izan nuen Delearekin. Baina ondoriorik gabe.

Zenbat aldiz ikusi dugu elkar zuk eta biok? Gogoan dut HONDARRIBIAko argazki bat, Pedro de la Sotarekin, Mendibururekin, ISASAREkin, ORTIZ de ELGEAREkin, artearen munduko jende gehiagorekin. Argazki hau daukat, non dago?

Zure «Bl» filma. Pintatua. Zuk BORGESen ideiekin zuzendu zenuen beste film bat...

Jose Julian, nire memoria galtzen ari da.

Izan ezazu harrera BILBOn. Beroa.

Besarkada bat eta goraintziak. Beti nahi izan dut zu Arte Ederren Museoko zuzendaria izatea. Kontuz ibili euren eskuak erabiltzen (28.000 mugimendu desberdin) dakiten sortzaileei errespeturik ez dieten lardats burmuin gabeek zuzendutako bizitza honetan.

Laster arte.

J. A. Sistiaga



Leopoldo Zugaza

Bidean

Jose Julian Bakedanoren ibilbide zinematografikoaren sintesia egin behar duenak generoen katalogo osoan zehar ibili beharko du, bakarra ere utzi gabe.

Marcel Duchampen abangoardia munduko iradokizunetan lehenengo sartu-irtena egin zuenetik hasita, hain zuzen. Izan ere, horixe baino ez zen izan *Bi*.

Bide batez, film horrek Bakedanoren geroko ibilbide filmikoaren laburpena irudika dezake: alternatiba berriak hurrenez hurren bilatzea.

Haren ibilbideak aukera eman dio Jorge Luis Borgesengana hurbiltzeko, *Oraingo izen gabe* deitu zion nekazaritza-giroko drama hartan. Azkenik, Jose Antonio Agirre Lekube lehendakariaren biografiarekin, pertsonaia bikain hura definitzen zuen trataerak eskatzen zion soiltasuna lortu zuen.

Esan daiteke edozein zinemagileren kasua dela hori, gaiak aldatzen ibiltze hori.

Baina ez, hau ez da edozeinen kasua. Ohikoa gaia aldatzea izaten da. Jose Juliani dago-kionez, gaia aldatzen da, jakina, baina baita trataera eta estiloa ere.

Esparru orotako egiletzat jo genezake.

Izaera berritzailea du ezaugarririk behinena.

L. Z.

ELKARRIZKETA



Fotografía: Gabriel Beristain



Jorge Oter
German Rodriguez

Jose Julian Bakedanori egindako elkarrizketa

Elkarrizketa hau 2009an egin zen. Zuzenketa batzuk kenduta, jatorrizko edukia eta egitura aldatu gabe aurkezten da. Gainera, zabaldu egin da, Jose Julian Bakedanok azken zazpi urteetan egindako ibilbide artistikoaren eta profesionalaren berri emateko.

1. Zinema-ikusle gisa eta praxi zinematografikoa – Zertzelada biografikoak – Zinematoka.

GALDERA: Aspaldi lotu zinen zinemarekin, eta ez zuzendaritza zinematografikoaren bitartez bakarrik.

JOSE JULIAN BAKEDANO: Atzera begiratzen hasita, dikotomia garbia egin dezaket nik zinemarekin izan dudana harremanari buruz. Alde batetik, zinema dago, zinema-ikuslea naizen aldetik, eta, beste alde batetik, praxi zinematografikoa dago, nire pelikuletan gauzatzen dena. Nire harremana Durangoko zineklubetan eta zineforoetan hasi zen. Gerora, Madrilera joan nintzen Arkitektura ikastera; urtebete geroago utzi egin nuen, eta Zuzenbidea ikasiz jarraitu nuen. Garai hartan hasi nintzen *Film Ideal* aldizkarian idazten.

1968. urtean, hogei urte nituelarik, Bilboko Dokumentalen eta Film Laburren Jaialdiarekin harremanetan hasi nintzen, programazio- eta antolatze-lanak eginez. Harreman horri aldizka eutsi diot gaur egunera arte. 1982. urtean, Bilboko Arte Ederren Museoko zinematokan hasi nintzen, Leopoldo Zugazaren bitartez (museoko zuzendariordearen ondokoa baita). Lehen zikloetan, John Forden eta Alain Resnaisen filmak berreskuratu genituen (1983). Hasieran oso baliabide genituen, baina, hala ere, zinematoka ez da gelditu, eta, gaur egun, erreferente argia da Euskal Herrian, filmak erakusteko alorrean.

2. *The Bride of Frankenstein* – *Bi (A Man Ray to Marcel Duchamp)* – *Bost* – *Beste film esperimental batzuk.*

G.: Hurbildu gaitezen praxi zinematografikora; hasieratik bertatik, bokazio esperimental argia sumatzen zitzaizun.

J.J.B.: Amak oparitu zidan 8 mm-ko kamerarekin umetan filmatu nituen familia-pelikuletan hasi zen nire praxi zinematografikoa. Film guztiak egin beharko nituzke haren oroitzapenetan. Probatzeko aukera izan nuen, garai hartako baliabiderik merkeenekin, eta filmak egin ahal izan nituen. Gainera, garai hartan Franju, Resnais eta *underground* zinema ikusten nituen, [Paul] Sharits, Warhol eta abarrena.

Edonola ere, zentzu hertsian, nire lehenengo filma *The Bride of Frankenstein* (1968) izan zen, *Bi* (1972) lanaren aurrekaria. Bertan, James Whaleren filmeko (1935) sekuentzia batzuk berreskuratu nituen, eta munstroak pelikula horretan egiten zuena imitatuz nik neuk eta lagun batzuek zuzendutako beste sekuentzia batzuekin osatu nuen. Eszena gehigarriak erantsiz, filma deskodetzeko ahalegin bat da. Audioa galduta dago gaur egun. Victor Ericen *El espíritu de la colmena* filmean (1973) baino bost urte lehenago erabili zuen *Frankenstein*.

G.: *Bi (A Man Ray to Marcel Duchamp)* filmean, izenburuak berak ematen du argi eta garbi asmoaren berri.

J.J.B.: Nik benetan miresten ditut zinema esperimentaleko zuzendariak, Man Rayrengandik hasi eta Hans Richterrenganaino, edo *underground* guztia, beste arte batzuk bateratu baititu zinema esperimentalarekin. 1968. urtean Pere Portabellak Marcel Duchampi buruz hitz egin zidan. Duchampek eta Man Rayk gauza askoren giltzarria ematen digute pelikula horretan, besteak beste, 2 zenbakiarekiko interesa [*bi* euskaraz]. Man Rayren bigarren filmari eginda-ko omenaldia da, eta, aldi berean, euskarazko izenburua duen lehenengo filma da: *Emak Bakia* (1922), AEBetako artista sarri ibiltzen zen Miarrizteko txalet baten izena, hain zuzen. Pelikulak 1920ko hamarkadako film amerikarreko *Our Gang* serie komikoko sekuentzia bat du. Udal Aurrezki Kutxak baserrietatik film komiko mutuak banatzen zituelako aurkitu nuen sekuentzia hori. Beraz, sekuentzia hori aukeratu nuen, eta laborategian hogeita bi aldiz errepi- katzeko agindu nuen.

G.: Zergatik dago desfokuratuta?

J.J.B.: Zati bat gaizki fokuratuta dagoela dirudi, baina ez dago horrelakorik; filma kameran gaizki engranatzek eragindako bibrazioaren ondorioa da, ordea. Hori dela eta, fotograma bakoitza hurrengoaren gainean jartzen da, eta horrela hurrenez hurren. Halabehararen emaitza izan zen hori, ez baitzen aldeaz aurretik prestatutako efektua, baina, zalantzarik ga- be, horrela hobeto zegoen. Plano horietan, Jose Miguel Barandiaran agertzen da zuri bel- tzean, Oma auzoko kobetan, eta Tabirako Onena galdategia ere bai, Vicente Larrearen es- kultura bat egiten. Zugazak eskultoreari buruz enkargatu zuen film bati lotutako irudiak dira horiek; filma, berriz, ez zen inoiz ere bukatu, finantzazio-arazoak zirela eta.

G.: Eta soinu-bandaren izaera esperimentalari buruz, zer esan daiteke?

J.J.B.: Filma ZINEBiren bukaerako saioan jarri zuten 1972. urtean. Urte hartan, sariak ken- du egin zituzten, 1968ko maiatzaren ondoren horixe bera egin zutelako beste jaialdi batzue- tan. Lan-kopia soinurik gabe proiektatu zuten. Hala eta guztiz ere, gero soinu-banda txerta- tu zen: John Cageren musika-pieza bat. Filmaren denbora erdia irauten du doi-doi, eta, beraz, bi aldiz errepikatzen da. Ikusten duzueenez, 2 zenbakia da giltzarria.

Trantsizio-garaian zehar, 1975etik 1980ra bitartean, film hau hainbat kultura-biltzarretan jarri zuten, esate baterako, Euskal Zinemaren Jardunaldietan. Beste pelikula batzuen artean erakusten zen beti: Pedro de la Sotaren *Nortasuna* (1976), Juan Ortuosteren eta Javier Rebo- lloren *Brindis en la huerta* (1978), Jose Maria Zabalaren *Axut* (1976), eta Rafael Ruiz Balerdiren *Homenaje a Tarzán* (1969) filmekin, besteak beste. Filma erabat *undergrounda* zen. *Bi* ez dago film ofizial bezala, ez dago Ministerioan izena emanda.

G.: Zure hurrengo filma, *Bost* (1973), animazio esperimentaltzat har dezakegu, genero ho- rren barruko artelan handiak ekartzen baitizkigu gogora, adibidez, Evelyn Lambarten eta Norman McLarenen *Begone Dull Care* (1949). McLaren oso miretsia duzu.

J.J.B.: Nik izugarri miresten ditut zinema esperimentaleko zuzendari horiek guztiak, Man Rayrengandik hasi eta Hans Richterrenganaino, edo *underground* guztia, zinema esperimen- talarekin bateratu baitituzte beste arte batzuk.

Bost ez dut nik egindako pelikulatzat hartzen. Ikuspuntu teknikotik, 16 mm-ko zeluloidea lixi- batan sartzen da, emultsioa kendu eta pintatu ahal izateko. Jose Enrique Urrutia Capeauk egin zituen marrazkiak; nik filma zuzendu eta muntatu nuen. *Bost* pelikulak ere baditu aurre-

kariak, 1968a baino lehenago egindako aurretiazko ariketa formakoak. Margotu eta kiribildutako 8 mm-ko zeluloidea lantzen nuen. Eztenekin urratu eta hondatzen nuen, bukaerarik gabeko kiribilak egiten nituen, McLarenen estiloko irudiak.

Bi eta *Bost* filmak bukatu gabe gelditu zen hamar pelikulako proiektu baten zatiak dira. Nire ondorengo filma, *La carta del amigo* (2007), 10. pieza da niretzat. Julio Perez Peruchak *Bi* eta *Bost* filmen sarrera egin zuen Bilboko Jaialdiko atzera begirako ziklo batean; gero Bartzelonako MACBAraren eraman zituzten.

Hasierako etapa horretan *Txarriboda* (1973) ere egin nuen: txerria bizirik dagoenetik hasi eta jaten den arteko prozesua erakusten da film horretan. *Bi* egunetan filmatu zen, koloretan. Nire filmografia osoa koloretan da.

3. Uzelai – Guiard – Three Basque Sculptors – Nagel – Ikuska 9 – chillida retrato en casa – Zinema eta beste arte batzuk.

G.: *Uzelai* filmak (1981) obra-multzo bati eman zion hasiera, pintura, eskultura eta beste arte batzuekin lotura zuten artista batzuk aztertzea duten *leitmotiv* gisa zuen multzoari.

J.J.B.: *Uzelai* filmeko ideia da koadroak koadro bakarra direla; bestela esanda, koadro guztiak bat bihurtzen dira (Borgesena ideia). Esate baterako, Picassoren obra lau koadrotara murriztu daiteke; Goyarekin ere, bost koadroekin egin dezakezu. Ideia hori Resnaisengan dago.

Pelikula Bizkaiko Aurrezki Kutxaren enkargua izan zen, eta Umatic $\frac{3}{4}$ formatuan filmatu genuen. Originala galdu egin zen, eta VHSko kopia kaxkar bat besterik ez daukat. Pedro de la Sotarekin zuzendu nuen.

G.: Zer dela eta *offeko* ahotsa ingelesez?

J.J.B.: Anglofiloa zelako, Ingalaterran bizi izan baitzen erbesteratuta. T. S. Elioten testu bat sartu genuen. Musika Erik Satierena da. 1940az geroztikako Jose Maria Ucelayren munduak zerikusi handia du pintura ingeles garaikidearekin. Pedro de la Sotak eta biok pentsatu genuen T. S. Elioten *Four quartets* obran (1935-42) bildutako *Burnt Norton* errezitatuz Alec Guinnessen ahotsak eragiten duen sentsazioa oso ondo zegokiela *Uzelai* filmeko amets-irudiei, bazegoen halako elkarrekikotasun bat.

G.: Horren ondoren, *Three Basque Sculptors* (1984), *Guiard* (1985) eta *Asociación de Artistas Vascos* (1986) egin zenituen.

J.J.B.: *Guiard*, *Asociación de Artistas Vascos* eta *Platería antigua en Bizkaia* (1986) dokumental hutsak dira, baina ez dute *Uzelai* duen balio bera. *Three Basque Sculptors* 1984ko Chicagoko Azokarako egindako dokumental bat da. Hurrengo urteko azokarako *Nagel* (1985) egin behar genuen, baina Eusko Jaurlaritzari ez zitzaion gustatu, ohiko dokumentaletik aldentzen zelako; *Three Basque Sculptors*, berriz, ez zen horrelakoa. *Three Basque Sculptors* enkargu egokia izan zen: bost minutu eskultore bakoitzarentzat (Nestor Basterretxea, Vicente Larrea eta Remigio Mendibururentzat), haien obrak eta ideiak erakusteko.

G.: *Nagel* buruz ari garela, esan dezagun oso gustuko dugun filma dela, hainbat arrazoirengatik, baina bereziki zure lanean sortzeko dagoen askatasunaren adibide garbia dela uste dugulako.

J.J.B.: *High band* ¾ formatuarekin izan nuen lehen esperientzia izan zen *Nagel*. Gustatuko zitzaidan artista hori gero *Ikuska 9* filmean (1980) sartzea, eta Mari Puri Herrero eta beste batzuk ere bai.

Nagel pelikula hau harekin egin nuen, egun batean dago filmatuta. Eusko Jaurlaritzak Chicagoko Azokara bidali nahi zuen *stand* baterako, baina akademizistagoa zen zerbait nahi zuten. Nik egokia iruditu zitzaidana egin nuen, nire lanean beti egin izan dudana bezala: nahi nuena egin nuen. Hala, Andresen [Nagel] etxera joan nintzen, eta bion artean eskulturak mugitu genituen, *stop motion*eko sekuentziak egin ahal izateko. Itesako artxiboen irudiak ere txertatu ziren. Ilegales eta Gabinete Caligari taldeen musikaren arabera egin genuen muntatze-lana.

Uzelai filmak arazo bat dauka: hizkuntza laua du, koadroak lauak dira. *Nagel* ordea, eskulturrez osatuta dago. Horrek mugitzeko aukera ematen dizu; *Uzelai* filmean, aldiz, zatikatu eta panoramika hartu besterik ezin duzu egin. Edonola ere, Ucelay bizirik egonez gero, nik uste dut filma desberdina izango zela.

G.: Zinemaren eta beste arte batzuen artean ikusten dugun harreman horretan beste erakusle argi bat da, hain zuzen, *Ikuska 9*; era desberdinean zenbait artista erretratatzeko dituen filma, *ikuska* serie zabalean txertatua.

J.J.B.: Faustino Orbegozo Fundazioaren babesarekin egin nuen filma, eta Euskadiko Kuttak ere parte hartu zuen bertan. Arteari buruz izan behar zuen. Antton Ezeiza mesfidati zegoen, zuzendari bat ezarri zioten lehenengo aldia izan baitzen. Pio Caro Barojak ezetz esan zuen, eta uste dut Pedro de la Sotak ere ezetz esan zuela. Ezeizak ez zuen nigana jo filma egiteko; nik neuk konbentzitu nuen bera neure argudioekin.

Euskal arteari buruzko film bat da: uneko gaurkotasunean erakutsi nahi zuen arte hori guztia, berealdiko lan gaitza, artisten kopuru handia kontuan hartuta. Hautatu behar izan genuen ezinbestez. Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu eta Vicente Larrea eskultoreak aukeratu genituen. Eta pintore hauek: Agustin Ibarrola, Rafael Balerdi, [Carmelo] Ortiz de Elguea, Jose Luis Zumeta eta Xavier Morras. Bi asteburutan grabatu zen filma.

Nik esperimentatu egin nahi nuen, eta artista bakoitzari obra bat eskatu nion, dokumentalerako *ad hoc* egina, *Le mystère Picasso* filmean bezala (Henri-Georges Clouzot, 1956). Hala ere, margolarietako batek, Balerdik, garai hartan haietako bakoitza egiten ari zen lana filmatzea proposatu zidan. Oteizak aholkatu zidan bakoitzak nahi zuena egin zezan uzteko. Horren ondorioz, ez nuen batere elkarrizketarik egin, eta bakoitzak nahi zuena esan zuen (postprodukzioa audioa, mutuan grabatu baitzen). Artista bakoitza era desberdinean filmatu zen.

G.: Esate baterako...

J.J.B.: Ibarrola ikuspuntu solemne batetik, ideia politikoetatik. Zumetak pintura abstraktua utzi, eta pintura komikoari heldu zion: komikotasun hori nabarmentzen da 1, 2, 3, *responda otra vez* telebistako lehiaketako musikaren bidez. Xabier Morras *happening* batean filmatu genuen: oihalean sartutako banderillen sekuentzia, Mikel Laboa entzuten den bitartean.

G.: Esanguratsua da Amnistiaren sinboloa marrazten ari den mutikoa.

J.J.B.: Lehenengo mutikoak Chillidaren anagrama marrazten du (Amnistia). 360º-ko mugimendu baten bidez, kamerak aditzera ematen du ume bakoitzak nahi duena marrazten duela, eta, azkenean, baserri bat enkoadratzen du: sustraiaren, jatorriaren sinboloa. Sinbolo hori hasieran ere agertzen da.

Erabateko askatasuna izan nuen. Ezeiza pare bat alditan baizik ez zen joan. Zegoen arau bakarra iraupena zen, eta, beraz, oztopo bakarra Chillidaren ukabilean elipsi bat egin beharra izan zen -ukabila badaukat oraindik-.

G.: Hitz egiguzu egiterik izan ez zenuen *ikuska* hari buruz...

J.J.B.: *Ikuska 9* Bilboko Jaialdian izan zen 1980an. Madrilen muntatu zen astebetean, *Ikuska 8*ekin batera (Arabari buruzko dokumentala). Epaimahaikideek, Imanol Uribe haien artean zela, nazioarteko bigarren saria eman zioten *Ikuska 8*ri eta lehenengo euskal saria *Ikuska 9*ri.

Euskadi Kutzak eta Orbegozo Fundazioak *Ikuska 9* egin arte hartu zuten parte. Gero, Euskadiko Kutzak eta Cegasak hartu zuten 10etik 18ra bitarteko ardua, finantzazio bidez.

Nik beste *ikuska* bat egin behar nuen, umeen hazkuntzari buruzko teoria bat abiapuntutzat hartuta, Piageten teoriarekin lotutako teoria bat; Ezeizarekin adostu nuen proiektua. Hala eta guztiz ere, ez nuen egiterik izan, istripu bat izan nuelako.

G.: *chillida retrato en casa* (1983) egile bakarraren filma da berriz, baina, *Uzelai* filmean ez bezala, pelikula ez du filmatutako obrak bakarrik osatzen.

J.J.B.: [Javier] Aguirresaroberekin egin nuen lan berriz ere, eta Pedro de la Sota zuzendari-kide nuela hasieran, baina azkenean ez zuen jarraitu. Filmak argi bereizitako bi zati dauzka: batetik, artelanak Bilboko Arte Ederren museoan (1981. urtean egindako atzera begirako erakusketa), 35 mm-an filmatuta; eta, bestetik, 16 mm-an filmatutako elkarrizketa, eta ukitu ameslaria emateko eskuz egindako marrazkiak. Balerdik berak Chillidari elkarrizketa egiteko ideia nirea izan zen; era horretan, konbentzionaltasuna eta akademizismoa saihestu nahi nituen. Elkarrizketa-zatien artean Chillidaren ibilbideko irudiak erantsi nituen.

Hor ere erabateko askatasuna izan nuen, nik neuk finantzatu bainuen filma. Hala ere, orduko hartan ez nuen dirurik galdu, Bizkaiko eta Gipuzkoako foru-aldundiek erosi zidatelako. Gainera, Pilar Mirok kalitateko sari berezia eman zion film honi 1983. urtean.

Adibide baten bidez Chillidak artelan bat sortzeko zituen eragingarriak adieraz zitzen lortu nahi nuen. Beraz, eskultura jakin bat hartu, eta azaldu egin zuen. Balerdi margolaria jarri nuen elkarrizketatzailerik. Oso laguna genuen biok, eta Chillidak hitz egiteko pizgarria izan zitekeen, Chillida oso hitz gutxikoa baitzen. Halaber, konfiantzan geunden, gutxieneko eki-poarekin: Aguirresarobe, Sota eta hirurok. Chillida inprobisatuz aritu zen. Haietako bakoitza ordu erdiz filmatu nuen aldi berean bi kamerarekin. Esanguratsuena hautatu nuen filmak dituen 22 minutuetan sartzeko.

G.: Film horiek guztiek artearekin duten harremana nabarmendu nahi dugu. Zergatik izendatzaile komun txikien hori lan guztietan?

J.J.B.: Nik hiru ezagutza-arlo ditut: zinema, arte plastikoak eta literatura. Umetan Disney ikusten nuen, eta marrazki bizidunak egiteak erakarri ninduen. McLarenen liburua ezinegon horretatik dator.¹ Arte plastikoek liluratu egin naute, nola pinturak, hala eskulturak. Beste alde batetik, euskal artista garrantzitsuak edukitzeko aukera izanik, eragingarria da, Durangoko Udaleko kultura-aretoetan izan ditudan harremanez gain. 1985ean Durangoko Arte eta Historia Museoa sortzen parte hartu nuen Leopoldo Zugazarekin. Orbegozo Fundazioarentzat *Ikuska 9* egiteko aukera izan nuenez, zinemagile izateko nuen bokazioa uztartu egin zen artearekin, hain zuzen, hurbilen zegoen artearekin, euskal artearekin.

G.: Edonola ere, harreman hori *Ikuska 9* egin baino askoz lehenagotik sumatzen zen.

J.J.B.: 1963an Jorge Oteizaren *Quousque tandem...!* liburua irakurri nuenean hasi zen arteekin dudan harremana. Liburu horren bidez, loturak egin nituen artearekin, antropologiarekin, zinemarekin eta musikarekin, baita euskal sentimentuarekin ere. Oteizaren liburuak beste liburu batzuk irakurtzera ireki ninduen. Artearen eremua erakutsi zidan bereziki, eta gehienbat Bretonen manifestu surrealista irakurri nuen. XX. mendeko abangoardia guztiak ikasi nituen. Nik ez nekien ezer haiei buruz, Batxilergoan Erromantizismora arte bakarrik irakasten zelako...

Beste alde batetik, Leopoldo Zugazak arte garaikideko erakusketak egin zituen 1960ko hamarkadan. Udaleko kultura-aretoak izan aurretik, lonjak alokatzen zituen Durangoko Ezkurdi kalean, eta Urtiaga liburu-denda zegoen tokitik hurbil beste bat ere bai. Arte modernoko erakusketak egin zituzten; haietan aurkitu nuen arte garaikidea zuzenean. Desberdina da liburuan eta aurrez aurre ikustea. Eskaintzen dizun dimentsioa eta kalitate bisuala ezin dizu inolako erreproduzkiok eskaini. Horren eraginez, bigarren bokazioa sortu zitzaidan, sail horiekiko.

Arteari esker, *continuum* bat egin ahal izan nuen. Artelan bati buruzko irudi oso enkoadratua eta oso indibidualizatua ematen dizun ohiko obra egin ordez, ibilbideak edo muntaketa-loturak egiten nituen, obra bat obra osoa dela ikusarazteko, obra guztiek obra bat osatzen zutela agertzeko. Hori oso nabarmena da *Uzelain*: koadrorik ez duen eta *continuum*ean dagoen unibertso bat dirudi, Ucelayren ametsezko mundutik nabigatzen ari garela soil-soilik. Zoritarrez, oso hondatuta dago; zaharberritu egin beharko litzateke.

Born in 1916 bezalako biografiak zabor hutsa dira. Film batek ezin du saiakera bat ordezkatu. Filmak unibertso bat berregiten du, artista bat azaltzen du haren obraren bidez. Kasurik muturrekoena *Nagel* da. Neuk egin nuen arren, artistarekin berarekin batera zuzendu nuela esan liteke; berak lagundu zidan eskulturak mugitzen. Elkarrekikotasun bat dago obra artistikoarekin esan nahi denaren eta filmarekin esan nahi denaren artean. Andres Nagelen beste artelan bat da filma. Horren harira, berdintasuneko status bat loratu zen zinemaren eta beste arte batzuen artean, dena maila berean kokatu zuena. Ni obraren zerbitzura jartzen naiz, eta desagertu egiten naiz. Artista bera da obra horien egilea. Resnaisek ere jokabide berbera izan zuen *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) edo *Toute la mémoire du monde -Munduaren memoria osoa-* (1956) filmetan. Ez zuen bere burua egiletzat hartzen: liburutegi nazionala zen artelana, eta berak birsortu egin zuen; lantzen ari zen obraren zerbitzura zegoen zinemagilea. Film luzeetan, hauxe jartzen zuen beti: Jorge Semprunek idatzia, Resnaisek zuzendua. Maila berean jartzen zituen gidoia eta filma. Beste horrenbeste egin zuen *L'année dernière à Marienbad -Joan den urtean Marienbaden-* (1961) filmean.

G.: Gainera, obra-multzo horrek balio dokumental handia du.

J.J.B.: Bai, baina ez zait gustatzen dokumental deitzea. Nik uste dut hizpide dugun film-multzo horretan etorri artistikoa nagusitzen dela dokumentalaren gainetik. *Uzelai*, pintorearen obrari buruzko dokumentua baino gehiago, haren obrak sorturiko amets bat da, birsortze-lan bat. Nik egin ditudan beste film batzuk dokumentalagoak dira, adibidez, *Lendakari* (2004).

4. Oraingoz izen gabe – Fikzioa – Zinema euskaraz.

G.: Dokumentalera iritsi aurretik, pasa gaitezen fikziora. *Oraingoz izen gabe* (1986) zure lehenengo esperientzia izan zen alor horretan. Zure filmik konbentzionalena beharbada?

J.J.B.: Ez, lehenengo begiratuan ematen duena baino esperimentalagoa da. Antton Ezeizak eta Koldo Izagirre idazleak esaten zuten euskarak ez zuela balio zineman dramatizatze-ko, emaitza oso teatrala izaten zelako. Horixe izan zen abiapuntua. Batuan pentsatzen zutelako gertatzen zen hori. Nik baieztapen hori gezurtatzeko erronka bota nion neure buruari, baina ez euskara normalizatuan, jatorrizkoan baizik; kasu honetan, bizkaieraz. Berezko euskaraz hitz egiten zuten bi lagun hartu nituen, esperientziarik gabekoak. Filma ildo horretan da esperimental: euskarak hizkuntza dramatiko gisa balio duela egiaztatu nahi nuen.

Borgesena *La intrusa* lanaren (1970) bertsioa da. Irakurri genuenean, filmaren gidoigilea zen Bernardo Atxagari eta bioi iruditu zitzaigun pertsonaiak euskaldunak zirela, ez zirela holandarrak. Gidoia asko urundu zen jatorrizko obratik.

Ke arteko egunak (Antton Ezeiza, 1989) euskaraz egindako garai hartako beste drama bat izan zen, baina ez zuen berdin funtzionatu, euskara batuan egin zelako. Ez zuen *Oraingo*z zuen graziarik izan. Euskarazko hiru film daude, *Oraingo*zen garai berekoak, baina horrelako oihartzunik izan ez zutenak: *Hamaseigarrenean aidanez* (Anjel Lertxundi, 1985); *Ehun metro* (Alfonso Ungria, 1985) eta *Zergatik panpox* (Xabier Elorriaga, 1985). Film horietako euskarak ez du emaitza bera lortzen. Hizkuntza-politika ofiziala izan zen horren arrazoia. Dena den, paradoxikoki, nire filma ez zen DVDn editatu, batuan ez zegoelako.

Uste dut *Oraingo*z izan zuen oihartzunaren ondorioz, fikziozko serieak euskaraz sortzeko aukera sortu zela.

G.: Hala eta guztiz ere, prostitutak espainolez hitz egiten du.

J.J.B.: Ez zen sinesgarria euskaraz mintzo zen prostituta bat. Espainolez hitz eginez, ukitu exotikoa ematen zion. Emakume baten idealizazioa gorpuzten zuen, prostituta izan arren: ederra, ongi hitz egiten zuena. Nolanahi ere, nik uste dut prostituta espainola izatea ez dela kontu politikoa. Prostitutat duen duintasuna gainerakoena bezalakoa da filmean.

G.: Zer dela eta izenburu hori?

J.J.B.: Izenik gabeko delitu bat dagoela adierazten du.

G.: Dramatizatzeo aukerari buruz zenuen tesia egiaztatu arren, nolabaiteko klasizismoa sumatzen da, *qualité* zinemaren estiloa.

J.J.B.: Zuzentzeko metodoa *actors studi*okoaren antzekoa da: gidoia aktoreen elementu errealekin identifikatzea. Grabatu, aztertu eta zuzendu egiten zuten. Horrela sei astean. Ikastolan entseatzeko genuen.

Ministerioak urte horretako puntuazio teknikorik handiena eman zion: 37/40 (film luzeak barne).

G.: Kreditu izenburuei begira jarrita, talde teknikoa bete-betekoa da.

J.J.B.: J. A. Ruiz Anchiak ezin izan zuen fotografiaren zuzendaritzaren ardura bere gain hartu, beste proiektu batean zebilelako. Horrela iritsi zen Gabriel Beristain (Luis Buñuelen aktore izandako Luis Beristainen semea). *Caravaggio* filmean (Derek Jarman, 1986) lan egindakoa zen, esate baterako. Orain gauzak egiten jarraitzen du Britainia Handian eta AEBetan. *Oraingo*z filmean, Buñueli egindako omenaldi bat dago: asto-jokoaren alderantzizko sekuentzia. *Viridiana* (1961) alderantziz egitea...

Filmatzeko giroa zoragarria izan zen. Aktore profesional bakarra epailearena egiten zuena

zen: Luis Iriondo. Hamar egunetan filmatu genuen, goizeko seietatik arratsaldeko hirurak arte. Azkeneko egunean 48 orduz egin nuen lo, jarraian.

Dena den, film honen baitakoak azpimarratu nahi nituzke. Eta, une honetatik bertatik aurretzen dut hauxe dela nire filmik gogokoena. Nire filmik onena dela uste dut. Anaien homosexualitateari buruzko irakurketa batzuk izan dira. Ez dago horrelako ezer. Edonola ere, bada binomio bat: basakeria (gizonena) eta fintasuna (loreak zaintzen dituzte). Kontraste-joko hori oso interesgarria iruditzen zait.

Baserriak ez du batere ezaugarri idilikorik edo zoragarririk. Beste ideia bat amaren heriotza da, agertzen ez den amaren mamua, absentiaren eraginez anaien gainetik dabilena. Nekazaritza-giroko emakumeek eta pertsonak zuzen egiten duten irakurketa. Baserritarak, ni-retzat, edipikoak dira, ama hil delako babesten dira. Amaren eszena ez zegoen gidoian. Neuk asmatu nuen.

Nik uste dut film hau ez dagoela hain urrun komentatu ditugun besteetatik. Bi kontu garrantzitsu lortu nahi dituzte denek: alde batetik, lilura, zineman oso garrantzitsua dena, irudiagatik, tempoagatik... Bestetik, atmosfera, era traketsean girotzea esaten zaion hori. Atmosfera filmak duen airea da, oso nabarmena Hitchcockengan. Atmosfera funtsezkoa iruditzen zait artean, baina ezin da definitu. [Pedro] Oleak filma bigarren aldiz ikusi zuenean, laudorio hau egin zuen: filma ona iruditu zitzaiola atmosfera zeukalako. *Oraingo*z izan zen fikzioan egin nuen lehenengo sartu-irtena. Laudorio hori egin zidaten, eta nire bizitzako politena izan da.

G.: Zergatik dago protagonista kamerari hitz eginez ageri den planoan?

J.J.B.: Filmaren egituragatik. Orainaldi diegetikoa *flashback*era daraman epaiketa da. Kameratea begiratuta, jauzi handi bat egin nahi da denboran.

Denbora faltagatik egiterik izan ez genuen plano batean *zoom* bat zegoen, haiek espetxerantz ibiltzen erakusten zituen *travelling*arekin konbinatuta. Espetxea urrundu egiten da, baina espetxean daude. Espetxean daudela esateko modu bat izango zen; espetxean baina zenbat eta urrutiago hobe, zer datorkien ez dakitela adierazteko modu bat. Horrek saihestu egingo zuen filmak duen amaiera zakarra.

Jende askok (Atxagak, Izagirrek, Luis Iriondok, Ezeizak) film hau film luze bihurtzeko aukera ikusi zuen. Edonola ere, diru-kontuengatik, bertan behera utzi nuen asmo hori.

5. Sabino Arana – Lendakari. La lucha del Pueblo Vasco por su libertad – Euskal zinema.

G.: *Sabino Aranan* (1980) zergatik nahasten dira diskurtso mitikoa eta fikzioa?

J.J.B.: *Contracampo* aldizkarian, bada *Sabino Aran*agatik bereak eta bi esaten dituen kritika bat. Neu ere ez naiz haren aldekoa. Ekoizpenean eta gidoian lan egin nuen. Bi film dira batean. Alde batetik, Sabinoren ideiak, eta haren anaia Luis Sabinoren bizitza eta esaten zituenak kontatuz (gidoiaren alde hori nirea dela esan daiteke); eta, beste alde batetik, Pedro de la Sotak landu zituen fikziozko bost eszena. Nik ez ditut gogoko fikziozko eszenak, eta, filmatzean eta muntatzean Pedro nagusitu zenez, gutxi gora behera filmaren sustatzaila bera izanik, nik laga egin nion. Kreditu-tituluetan nik ere zuzendu nuela jartzen du, baina ez zen horrela izan. Filma oso baliabide ekonomiko gutxirekin filmatu zen, eta aktoreak *amateur*rak ziren, eta ez zuen nahikoa entseatu. Muntatuta dagoen eran, 75 minuturekin, film *amateur*ra

da emaitza, Super 8koa dirudi. Pedrok eta biok uste dugu 25 minutuko birmuntatze bat egin daitekeela, film on bat geratuko litzatekeela Sabino Arana nor izan zen adierazteko. Nik 1979an utzi nuen filma.

Nik uste dut bi lagunek batera zuzentzea ezinezko jarduera dela. Beti liluratu izan nau Taviani eta Coen anaiak eta haien moduko bikoteak egoteak, elkarrekin zuzentzen duten zuzendariak izateak, askotan anaiak izanda, eta dena ongi funtzionatzeak. Berlangaren eta Bardemen lehenengo filmean, Berlangak alderdi teknikoa zuzendu zuen eta Bardemek, berriz, aktoreak -baina badirudi alderantziz egin zutela-. Haserretu egin ziren: erabaki bat hartzeko ezin zara ibili etengabe batzarrak egiten.

Sabino Arana Aguirresaroberen 35 mm-ko lehenengo esperientzia izan zen. Fotografia aldetik, filma oso polita da.

G.: Lehenago, zinemak beste arte batzuekin duen loturari buruz, Oteizaren liburua aipatu duzu. Euskal zinemarik badagoela uste al duzu?

J.J.B.: Ez da sentazio abertzale bat, euskal zinema nazionala egin behar dela esatea; kontua gehiago da Euskal Herrian zinema egin daitekeela esatea. Lehen ez zen bideoirik, DVDrik, filmotekarik. Zineklubak besterik ez zeuden. Bertako zineman sinesten dut, baina ez zentzu abertzalean, baizik eta Euskal Herrian garatu ahal izateko zentzuan; oraindik ere konpondu gabe dirauen gaia da.

G.: Zure pelikulak ikusiz, guk bokazioa ikusten dugu, euskal zinema egin nahi izateko.

J.J.B.: Nik uste dut ildo horretan nire filmen artean bereizgarrienak *Oraingo izen gabe* eta *Lendakari* direla. Euskal zinema da, ez hemen filmatuta dagoelako edo taldeagatik (talde teknikoa atzerrikkoa da), hizkuntzagatik baizik. Euskara hizkuntza dramatikoa ere izan daiteke, gaztelania edo ingelesa bezalaxe. Horren harira, bada euskal aldarrikapena. Beste horrenbeste gai aldetik ere, baserriko atmosfera, iluna, ama hilik... Hori oso euskalduna da, baita bi anaien arteko harremana ere, bi mutilzahar baitira [ezkongabeak].

Euskaldun bezala, ez nuen neure burua beste zinema batean kokatzen, ezta orain ere. Niregandik sortutako zinema desberdin batean batean, berriz, bai, berez desberdina den zinema batean. Baina ez, esate baterako, Kerexetak egindakoaren aurkakoa egiteko. Oso zaila da. Euskaldunari buruz hitz egiten denean, badirudi antiespainolari buruz hitz egiten dela. Beste kontu bat erabilera politikoa da. Euskara ez da antiespainola.

Esate baterako, Chillida euskalduna da, berak euskalduna zela esaten zuelako. Baina uni-bertsala da. Bere obra oso liluragarria da berez; horregatik egin nuen filma. Baina niri nor-bait etortzen baldin bazait Murakamiri buruzko dokumental bat egiteko, nik egin egingo nuke. Victor Erice euskal zinemaren multzoan sartuko nuke, baina euskal kulturatik ez du ezer, Eloy de la Iglesia bezala.

Nire ustez, ez dago modu jakinik zinema espainola edo euskal zinema egiteko. Konstante batzuk dituen corpus bat dago, baina ez dago borondaterik. Nik filmak egin nahi ditut, ez euskal film bat. Zinema euskalduna bai, baina ez euskal zinema. Oteizaren eskulturak uni-bertsalak dira.

Juan Miguel Gutierrez Marquezek *Tempo Vasco en el Cine* lanean² ohartarazi zuenez, tempo desberdina dago zinema amerikarrean, japoniarrean eta abarretan; eta gero esaten du Euskal Herrian berariazko tempo bat garatu dela eta *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984) jartzen du adibidetzat. *Tasiori* emandako erantzuna da *Oraingo*, euskaltasunaren kutsu idiliko horri

emandako erantzuna. Nire ustez, tempoarena lelokeria hutsa da. Esate baterako, John Forden obran eszenaratzearen eta muntaketaren arabera garatzen den tempo bat badago. Baina beste amerikar batzuek tempo desberdina dute.

G.: *Lendakari* beste film luze dokumental bat da...

J.J.B.: K2000 eta Trauko hitzemandak zeuden Jose Antonio Agirri buruzko film bat egiteko, 2004an haren jaiotzaren mendeurrena ospatzeko asmoz. Lehenengo Ezeizarengana jo zuten, baina ez ziren konpondu harekin. Proiektua niri iritsi zitzaidan errebotean, nik baino ospe handiagoko norbaiten bila bazebiltzan ere.

Agirre oso presidente garrantzitsua izan zen, oso irekia ideologia guztietara, eta, beraz, zera esan nuen neure artean: Agirrek hori egitean izan zuen meritua adieraziko dut. Baina ez nuen panegiriko bat ere egin nahi.

6. La carta del amigo – Simetria – Bukatu gabeko proiektuak.

G.: Nola sortu zen *La carta del amigo*?

J.J.B.: Egin gabe geratu zen film luze batetik bereizitako zatia da; *Bakea* zen film luzearen izena. Euskal ekoizleen elkartearen enkargua zen (IBAIA). *Hay motivo* (2004) filmean, Portabellak, Uribek, Oleak, [Jose Angel] Rebolledok eta zuzendari askok esketx bat egin zuten PPK gaizki egin zuenari buruz. Film hori eredutzat hartuta, IBAIAk dokumentala egin nahi izan zuen su-etenaren garaian, Euskal Herriko arazoaren eta baketzeko behararen inguruan. Nik nire proiektua prestatu nuen *Bakea* rako, baina, azkenean egin gabe geratu zenez, neuk bakarrik egin nuen. Nolanahi ere, niri *La carta del amigo* gustatu egiten zait.

G.: Digitalean egin duzun lehenengo sartu-irtena da.

J.J.B.: Kamera digitala, aktore hasiberriak... Bai, interes berezia zegoen filma egiteko. Nire ustez, irakurtzen duen lehenengoak, Ander Pardok, Gus Van Santen lanetan bezala egiten du. Presoaren irudi neutroak, Txarlierenak [Azkune], eta Julenen [Orbegozo] irakurtzeko modua Straubenak bezalakoak dira. Ikusi duten guztiek esan didate ongien egiten duena bigarren aktorea dela, Straubena bezalako delako. Baina nik ez nuen hori egin nahi, nik erreala oso erreal izatea nahi nuen, eta bestea, presoak imajinatutakoa, Straubena bezalako izatea. Niretzako, emaitza ona da; dena den, despistatu egiten du. Gainera, *minimala* da; gutxieneko elementuekin eginda dago. Horren eraginez, eusteko joera moduko zerbait dago, baliabidegabeziarekin zerikusia duena, baina emaitza ona dela uste dut.

G.: Zer dela eta bi zatitan banatze hori (bazirudien filmak egoera bera -gutun bat irakurtzea- errepikatzen zuela aldaketa batzuekin)?

J.J.B.: Oso simetrikoa da. Nik egindako kontu askotan dago simetria: *Bi* filmean, *Oraingoz izen gabe* filmeko bi anaien kontuetan... Egiari zor, ez da simetria, baizik eta asimetria, simetrikoko ematen dutelako eta benetan ez direlako. *La carta del amigo*n, bigarrenak esaten duena ez da lehenengoak esaten duena; zolitasun handiz eginda dago: bigarrena presoaren alde dago, eta lehenengoak ez. Lehenengoak maite du, esaten dio berak jarrera bat hartu behar duela kontuak alda daitezen, ez Estatuak bakarrik... Bi aldiz ikusiz gero, hori azaleratu egiten da.

Filma ez da inongo testu ezagunetan oinarritzen; gidoia neurea da. Gidoia egiteko hiru aldiz

jarraian ikusi nuen Max Ophülsen *Letter from an Unknown Woman -Emakume ezezagun baten gutuna-* (1948), oso film literarioa, asko gustatzen zitzaidalako haren tonua; gero dena erabat jarraian atera zitzaidan.

G.: Harreman homosexuala aitzakia narratibo hutsa al da?

J.J.B.: Nik ez nuen nahi gayen jaialdietan emateko filma izatea. Zinegoaken jarri zuten, Roberto Gastonek [orduak jaialdiko zuzendaria zenak] eskatu zidalako. Film hori asko gustatzen zaio berari. Harremana homosexuala izatea euskal munduari puritano kutsua kentzeko da.

G.: Hitz egiguzu bukatu gabe dituzun zure proiektuez.

J.J.B.: Nire ustez, oso gauza gutxi egin ditut. Huts egin didaten hiru film luzeak egin izan banitu, autoretzat hartuko nuke neure burua. *Oraingo zinen gaberena* osteko hiru proiektu izan ziren.

Lehenengoa *De Guernica a Nueva York pasando por Berlin* izan zen, Jose Antonio Agirreren izen bereko liburuan [1943] oinarrituta zegoena. Agirre lehendakariak nola alde egin zuen kontatu behar zuen filmak, eta, aldi berean, Gerra Zibila eta Bigarren Mundu Gerra uztartu. Huts egindako bigarren proiektua *Noche en Reno* izan zen, Renora (AEB) joan eta dagoeneko artzainik ez dagoela konturatzen den gizon bati buruzkoa filma. Hirugarrena, *Ana y Martín gemelos*, Madril etaartzelona kokatuta dago. Diru-laguntza partzialak lortu zituzten hirurek, diru-laguntza osorik ez, eta, beraz, uko egin behar izan nuen.

7. Néstor Basterretxea. Una declaración – Gerediaga – Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot – Ibilbide pertsonala. (2016ko eranskina)

G.: Nola sortu zen *Néstor Basterretxea. Una declaración* (2012)?

J.J.B.: Bilboko Arte Ederren Museoak Basterretxeari buruzko erakusketa egin behar zuen. Nestorri galdetu nion ea nahi zuen bere lana eta berari buruz elkarrizketa bat egitea, bere bizitzari buruzkoa batik bat. Haren etxera joan ginen Ramon Ganuza, Sergio Ballesterro eta hirurak. Elkarrizketan, nik neuk egindako galderak izan ziren, eta Basterretxeak bi ordu baino gehiagoz egin zituen adierazpenak. Muntaketan galderak kendu genituen, eta, horrela, badirudi film osoa adierazpen bat dela. Basterretxearen lanaren edo adierazten zuenaren irudiak erantsi genituen, baita ikusmenaren lehentasuna arintzeko ere. Nire iritziz, artista bat zer den aski zintzo erakusten duen testigantza bat da, ez baitu beste elkarrizketa batzuek izaten kazetari-kutsurik.

G.: Alde batetik, filma konbentzionala da, adierazpena eskaintzeko duen forma oso berehalakoa delako (ikus-puntu beraren gainean egindako enkoardatze-bariazioak, tarteka sartzen diren lehen aipatutako irudiekin), baina, aldi berean, eskatu egiten dio ikusleari, metrajean zehar irauten duen proposamen formalarengatik.

J.J.B.: Bai, gogor samarra da ikusteko, Nestorren aurpegia bakarrik agertzen delako hizketan, eta esaten duena ilustratzeko irudiak. Baina, nire ustetan, ez du telebistako produktu baten antzik; askoz ere gogorragoa da. Telebistan apaindu egiten dute filmatutakoa, muntatzeko efektuekin eta efektu bisualekin, eta nik ez nuen horrelakorik erabili nahi izan. Nik film biluzia egin nahi nuen, eta, horri dagokionez, Nestor zenarekiko leiala da; ez artista aldetik zen horrekiko, barrokoagoa baitzen, pertsona aldetik zenarekiko baizik.

G.: Egituratzeko asmo bat dago; filmak ez du erraztasunik eskaintzen.

J.J.B.: Ez du inolako eskaintzarik. Nestor intimitatean entzutea bezalakoa da; horixe zen kontua.

G.: Laburragoa izan al zitekeen, trinkoagoa?

J.J.B.: Baina, orduan, egia kenduko litzaioke adierazpenari. Sakabanatutako filma da, Nestorren obra ere sakabanatua delako. Ez da Chillidaren obra bezalakoa: obra emankorra izanik ere, Chillidaren obrak badu nolabaiteko batasuna. Nestorren obran, aldiz, ez dago batasunik; elementu formalak sakabanatuta daude.

G.: Nestorren obrak hitz egiteko Nestorren bizitzaz hitz egiten duen filma litzateke?

J.J.B.: Horrelako zerbait da, bai.

G.: Nola sortu zen *Gerediaga* proiektua (2014)?

J.J.B.: Gerediaga elkarte zibila 1965ean sortu zen Durangaldean, eskualdea arlo guztietan sustatzeko: kulturala, ekonomikoa, soziala, eta abar. Ekintza ugari egin zituen elkarteak, baina garrantzitsua Durangoko Liburu Azoka izan da. Joan den urteko berrogeita hamar garren urteurrena zela eta, dokumental bat egiteko enkargua eman zidaten, emanda zeto-
ren soinu banda batean oinarrituta: Jesus Egiuren musikari durangarraren kantata bat zen, Antton Mari Aldekoa-Otaloraren hitzekin eta Amaia Urzainkik interpretatua. Horrenbestez, film labur hau egiteko jokabidea alderantzizkoa izan da: ez da mugitzen diren irudietatik abiatzen, ezta horren ondoren musika eransten ere; aldiz, musika-pieza horretan oinarritu, eta irudiz janztea izan zen nire eginkizuna.

Horretarako, nik ihes egin nahi nuen dokumental turistikoek edo naturari buruzkoek duten zera horretatik: narratzaile orojakile baten figura agertzen da, irudiak adierazten dituen, eta irudi horiek,aldi berean, kontatutakoa ilustratzen dute. Durangaldeko herriei buruzko dokumental geografikoa egin nahi izan nuen. Egun mordoxka pasa genituen eskualdeko herrietan dron batekin filmatzen. David Maeztu izan zen trikimailu tekniko horren arduraduna, eta ordainezinezko laguntza eman zuen fotografian, muntatzen eta zuzendaritzan ere bai.

Dokumental horrek, ez dakit musikagatik beragatik edo nire filmagatik, ez zitzaizen askorik gustatu Gerediaga elkartekoei. Egia esan, nik uste dut beste musika pieza batekin emaitza hobea lortuko zela. Davidek eta biok Shostakovichen zati batekin egin genuen froga kopia batekin, eta emaitza askoz hobea izan zen. Hala eta guztiz ere, errespetatu beharreko oinarri batetik abiatu behar genuen.

G.: Durangaldeko herri guztien planoeak osatzen dute film labur gehiena. Edonola ere, marko bat jarri zenien, egusentian eta arratsaldean jasotako inguruko mendien irudiekin, filmaren hasieran eta bukaeran, filma irekitzen duen dantzariaren sekuentziaz gain.

J.J.B.: Dantzariaren sekuentzia ikusleei egindako agurra da. Alde batetik, mendietako sekuentziek markoa jartzen diote herrietatik egindako ibilaldi geografikoari, egun oso batez eskualdean izandako ikustaldia balitz bezala. Gero, metrajearen erdian, hain zuzen, lurretik hartutako plano finko bat agertzen da: Abadiñoko San Salbadorren dagoen Gerediagaren egoitza da. Gerediagako baseliza mugarriekin. Teorian, hantxe egiten ziren Durangaldeko batzar nagusietako bilerak, Durangaldea Bizkaiko zati bat izan baino lehenago.

G.: Herriak erretratatu zenituztenean, zergatik hautatu zenuten drona erabiltzea? Zer bila-

tzen zenuten *travelling* bertikal horiekin?

J.J.B.: Jendea bizi den lekuaz jabetu zedin nahi genuen. Horretarako, erabaki genuen kale-tik planorik ez egitea, gizakiaren begirada berdintzen duten ohiko planorik ez egitea. Horrela, aukera zabaltzen zen nork bere herria beste ikuspuntu batetik ikusteko. Esanguratsua da film laburrean ia jenderik ez azaltzea. Baita ahozko esku hartzerik ere ez izatea. Joera politiko jakinak saihesteko asmoz egin genuen horrela. Dokumental geografikoa da. *Lurraldekoa*: hitz hori gehiago gustatzen zait.

G.: Zuzendari moduan egin duzun azken lana *Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot* (2015) da.

J.J.B.: Euskal Herriko Unibertsitateak zinemari eta poesiari buruz antolatutako udako ikastaro baterako enkargua izan zen. German Rodriguezi eta bioi eskatu ziguten Cirloten poesiaren berri zineman emango zuen pieza bat egiteko. *Bronwyn* Schaffnerren *The War Lord* (1965) filmean ere badagoenez, guk, zerbait filmatu beharrean, filmaren dekonstrukzioa egin genuen, eta beste era batera eraiki genuen berriz, horrela, poemako paradisua berregiteko. Gure iritiz Cirloten iruditeriarako egokiak ziren beste film batzuetako sekuentzia batzuk ere erantsi genituen.

Nik uste dut film laburraren muntaketa ondo dagoela; baina soinua kritikatu digute apur bat, *offeko* ahotsa. Nire ahotsa da. Nabari da ez naizela deklamatzaille handia. Hala eta guztiz ere, ongi doakiola iruditzen zait, era nahasi hori erantsi egiten dela Cirloten alderdi ilunera.

G.: Beste lekuren batean ikusi al da filma?

J.J.B.: Ez, lagun batzuek baizik ez dute ikusi, eta horiek ere neuk kopia bat eskuratu diedalako.

G.: Bestetik, zure ibilbideko une batean utzi egin zenion zinema esperimentala egiteari-izaera esperimentala duenez, *Bronwyn* filma lotu liteke horrekin-. Zergatik gertatu zen hori?

J.J.B.: Batik bat 16 mm-ko eta 35 mm-ko filmak ekonomikoki iritsi ezinak direlako. *Bi* eta *Bost* diru asko kosta zitzaizkidan, egin genituen garairako. *Masterra* merkea da, baina internet-gatibo-prozesua, kopiak, soinua... garestia da. Neure poltsikotik ordaindu nituen.

G.: *La carta del amigo* filmean heldu al zenion berriro?

J.J.B.: Nire iritiz, *Bi* filmaren antzekoena da, biaren gaiगतिक, dobleगतिक.

G.: Egiterik izan ez zenituen film luzeekin alderatuta, film hauek egiteko errazagoak dirudite.

J.J.B.: Nire ustez, ez. Bideoa jaino zen garaian, izan zitekeen. Baina bada film esperimentala bat: *Letrakit* (1990). Lau monitorea dira, Arantxa Urretabizkaia, Joseba Sarrionandia, Bernardo Atxaga eta Andu Lertxundiren adierazpenekin; haien buruari buruz hitz egiten dute, eta aldi berean *loopean* erakusten dira. Euskadi osotik zebilen literaturari buruzko instalazioa baterako egin zen. Baina esperimental gehiago egin ez badut, diruगतिक da. Beste film batzuek merkatu-irteera hobea dute; diru gehiago berreskuratzeko aukera ematen dute.

G.: Zinemagilea, sustatzaile soziokulturala, idazlea, erakusketen komisarioa, zinema-programatzailea... zure alderdi askotarikoen artean, non sentitu izan zara erosoan? Guztiek batasun bat osatzen dutela ematen du: kultura zentzu zabalean.

J.J.B.: *Kultura* hitza ez dut gogoko, dena kulturala delako; esate baterako, edozein taldek ka-lean harremanak izateko duen forma kultura da. Nik kultura diodanean, ekintza batzuetan gauzatzen den sormen-jarduera baten emaitzari buruz ari naiz. Leku guztietan ibili izan naiz

gustura. Baina nahiago nukeen askoz ere zinema gehiago egin, eta programazio gutxiago. Gustatuko zitzaidakeen egin gabeko lau film luzeen proiektuak gauzatzea.

G.: Eta proiektu horietaz gain, zer?

J.J.B.: Clarinen *Su único hijo* (1890) eleberriarren egokitzapena egitea gustatuko zitzaidakeen, oraindik egin gabe dago eta. Eta Unamunoren *San Manuel Bueno, mártir* (1930). Horrelako gauzak, egokitzapenak. Alde horretatik, Alain Resnaisen modukoa naiz nolabait, ez naizelako gidoigilea -nahiz eta *La carta del amigo* filmaren gidoia nirea izan-; gehiago naiz egokitzailea, istorio-asmatzailea baino, Kubrick bezala. Zuzendari askok ez dute batere zerikusirik gidoiarekin. Esate baterako, Orson Wellesek egokitu egiten zuen, hein handi batean. Baina Hitchcock da, gidoigiletik gutxi izanda, filmak beti egokituz egin izan dituena. Dena dela, hori nire ustez ez da lotsagarria. Jende askok esaten du, adibidez, Gore Vidalek, zinema-zuzendariak ez dutela beren istoriorik. Baina hori gezurra da, egokitzen duzunean, ideia bat zeure egiten duzulako.

G.: Azkenik, zure ustez zein alde definitzen zaitu ondoen?

J.J.B.: Ez dakit; hori zuek esan behar duzue... Sakabanaketa!

Egin ditudan filmen artean neuri pozik handiena eman didatenak *Oraingoz izen gabe* eta *La carta del amigo* dira. Nire filmografiaren erdia enkarguak dira. Esate baterako, *Basterretxea* Museoak eskatu zidan, *Ikuska 9* Ezeizak eskatutakoa da...

G.: Nolanahi ere, arteekiko harremana titulu horiek baino lehenagotik ere bazegoen.

J.J.B.: Bai, Marcel Duchampen garaietatik [Bi filmari erreferentzia eginez].

G.: Eta lehenagotik, *Frankenstein* lanetik.

J.J.B.: Bai. Niri morbo handia eragin izan dit beti eginda dagoen zerbaiten dekonstrukzioa egitea -*Bronwyn* filmean egin dugun bezala, *Bronwynen* errealitatearekiko erreferentziarik ez dagoen arren-. Adibidez, *Frankenstein* lanean: James Whaleren pelikularen dekonstrukzioa egin, eta haren paraleloa den beste bat egitea. Baina ez nuen hori egiten asmatu, edo ez nuen baliabiderik izan, eta hibridoa zen zerbait irten zen.

G.: *Bost* filmean ere bai: margolariarekiko harremana.

J.J.B.: Bai. Bestetik, zineman gehien erakartzen nauena, istorio bat kontatzeaz aparte, aktoreak zuzentzea da.

G.: Puntu eklektiko bat badago, esperimentazio indartsuenetik klasikora eramaten zaituena, *actor's studiori* buruz hitz egitetik zeluloidea lixibarekin tratatzera. Aukera guztiak maila berean jartzen zenituen.

J.J.B.: Hori zeukan Hitchcockek. *The Birds* (1963) filma esperimentala da, nire iritziz, oso esperimentala.

G.: Zergatik utzi zenion fikzioak idazteari?

J.J.B.: Gidoiak idazten aritu nintzelako. Horregatik izan zela uste dut.

G.: Eta nolatan hasi zinen kritikari moduan idazten, hain gazterik?

J.J.B.: *Film Idealen* izan zen, 18 urterekin. Durangotik idazten nituen. Behin kritika bat egitea pentsatu nuen; bidali egin nuen eta argitaratu egin zidaten. Jaialdietara joaten nintzen txar-

telarekin. Donostiakora 15 urte nituenetik joan izan naiz. Behin bakarrik huts egin izan dut, joan den urtean.

G.: Zure idazkietan filmei buruz aipatzen genuena sumatzen da: badira konbentzional era-koak, esperimentalagoak direnak, artea, politika eta abar aipatzen dituzten fikzio nolabait konbentzionalak, artistei egindako elkarrizketak daude, baita filmetan ere...

J.J.B.: Nik esango nuke egiten dudanak ez duela noranzkorik. Inoiz ez dut ezer egin, gero beste zerbait egiteko; adibidez, *La carta del amigo* egin gero beste zerbait egiteko eska dieza-daten, esaterako, gizarteratzeari buruzko zerbait. Horri dagokionez, ez dut ikuspegi prakti-
korik izan.

Borges en aipua eginez agurtu da Bakedano. «Bestea, bestea da egiten duena, bestea da poemak asmatzen dituena..., baina ez naiz hura, ni Borges naiz. Niri ere hori gertatzen zait nolabait: bestea, bestea da filmak eta idazkiak eta erakusketak egiten dituena. Baina ni ez naiz hori.»

¹ BAKEDANO, J. J. *Norman McLaren. Obra Completa 1932-1985*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa, 1987.

² GUTIERREZ, J. M. *Tempo Vasco en el Cine. Revista Internacional de Estudios Vascos*, 1997, 42 zk., 2. liburukia, 379 -401. or.





**JOSE JULIAN BAKEDANOREN
LAN ZINEMATOGRAFIKOA**

CASTLE FILMS
presents

BRIDE OF FRANKENSTEIN

EXCERPTS FROM THE ORIGINAL

bi

ESPERIMENTAZIONE

BOST

Endika Rey

She's alive! *The Bride of Frankenstein*

Ispiluaren pantailaren antzekoa da, nolabait ere, zinemaren pantaila. Beste espazio batean jasotakoa erakusten digu proiektoreak, eta sortzaileak bizi izan duen denboraren isla dira, era berean, argiak eta itzalak. Espazio-denbora koordenatuak izoztuta daude, baina, dena den, mapak ere badu ikuslearen begiei zuzenean begiratzen dien narrazio bat.

Nor bere aurpegiarekin konparatzea eskatzen du ispiluan begiratzeak; Jose Julian Bakedanoren *The Bride of Frankenstein* (1968) filmean, ordea, begiratzeak *a priori* eskatzen du kanpokoaren isla izatea eta harekin erkatzea: James Whale-ren *Bride of Frankenstein* filma da, hain zuzen, kanpokoa. Beraz, ordezkoa eta jatorrizkoa nahasten ditu: euskal zinemagileak 1935eko filmaren planoak eta berak egindako birsorkuntzak eta gehikuntzak erabiltzen ditu. Hau da, zinema berria bere irudiarekin identifikatzen da, eta agertu izana aintzat hartu eta ospatzen du.

Frankenstein bere munstrokeriaz egin zen jakitun, urmalean bere burua ikusi zuenean. Bakedanok ispilu-jokoa sortzean, aldiz, ordezkoaren figura sartzen du, zertarako eta bere banakotasuna berresteko. Umberto Eco esaten duenez, iruditeriaren eta hizkuntzaren arteko mugak markatzen dituen fenomeno-atari bihurtzen da ispilua, azkenean. Francesco Casetti-ren esanetan, antzezpena beste antzeppen baten gainean jartzen da, koadroak beste koadro bat hartzen du, eta diskurtsoa beste diskurtso batean iradokitzen da.

Doktoreak bezala, euskal zuzendariak zinemaren erraztasunak erabiltzen ditu giza bizitza erreproduzitzeko («Here it is waiting for life to begin»), filmaren argumentua errepikatzea erabakitzen du («The brain is ready»), eta, azkenean, Whaleren islatik aldendu («Shall we begin with the heart?»), eta pantaila birsorkuntza batek hartzen du; sorkuntzatik eta jolasetatik adina duen birsorkuntza da.

Munstroa bezala, muntaketatik abiatzen da Bakedanoren pieza, bere burua berresteko. Zenbait iturri eta formatutatik ekartzen ditu materialak muntaketara, eta, horrenbestez, figura berri bat sortzen du, konbentzioekin zerikusirik ez duena. Munstro mutu eta irregular bat; kontrastea berezko esentzia du, anomalia baino.

Hortaz, *The Bride of Frankenstein* luzapen-joko bat da, azkenean. Pere Portabella-ren *Cuadecuc, vampir* (1970) filmak bezala, mundu paraleloak eta bere mundua behar ditu; izan ere, ispiluak ez du berekin ekartzen geure burua ikusteko beste bat, baizik eta beste gu bat, bertan

sartu gaitezen. Bakedanorenetik urte bira, Portabellak *making-of-a* erabili zuen Drakula banpiro bihurtzeko –Bram Stoker-en Drakula eta Christopher Lee-rena–; euskal zinemagileak, berriz, *making-on* bat planteatzen du: bertan badaki munstroa artifiziotik eta sortzailearengandik igarotzen dela, baina, batez ere, prozesutik igarotzen dela.

Horrenbestez, Bakedanoren *The Bride of Frankenstein* filmak hizkuntza erabiltzen du munstroaren eta medikuaren arteko batasunaren ekaitza izan dadin, baina batez ere honela funtzionatzen du: emaztegai gisa, gainerakoarekin zerikusirik ez duen izaki berri gisa, eta egoera hori baliatzen du berridazketaren bidez berrirakurtzeko. 1935eko filmean, Elsa Lanchester-ek ere rol bikoitz hori antzeztu zuen: piztutakoarena eta Mary Shelleyrena egiten ditu. Whalere-*ren* filmean isla-joko bat dena ifrentzu-joko bat da Bakedanorenean. Ispilua atzetik ikusi eta irudia barrutik. Hau da: kristal hautsien metaketa bat bezalakoa da zinema-pantaila.

Felix Garcia de Villegas

Bi

Eugeni Bonetek aspaldi aipatu zuen Espainiako zinema esperimentalaren «amaiera eta porrota». (Bere hitzetan: «Egiturazko porrota da, porrot estetikoarekin nahastu behar ez dena. Eta amaiera ere bada, beste gauza batera, beste istorio batzuetara joan baita gero eta gehiago.»). Eta Zinema Es-perimentala erabili ordez Ez-ohiko Zinema erabiltzea proposatu zuen.

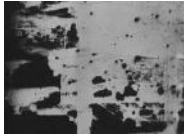
Bonetek egiten duen bereizketa (ordezkapen) hori oso interesgarria da, egia baita Espainian ezin dela zinema esperimentalaren tradizioaz hitz egin. Kasu bakan batzuk besterik ez ditugu, salbuespenak eta bakarrak.

Jose Julian Bakedanoren lana ez-ohiko zinema horretan kokatzen da (edo, beharbada, hobe litzateke Identifikatu Gabeko Objektu Zinematografikoak edo IGOZ esatea, Santos Zunzunegui aipatuz). Zehatz esateko, *Bi* (1972) bere lehenengo filma, oso ondo egokitzen da azken definizio horretara; izan ere, erregistratu (identifikatu) gabeko lana da.

Baina bada 70eko hamarkada hasten duen funtsezko film bat, eta hori aztertu beharra daukagu: Pere Portabellaren *Cuadecuc-Vampir* (1970). *Bi* baino urtebete lehenagokoa da. Biak ala biak, garai hartako Espainiako kezka artistiko-*underground* haiek partekatzeaz gain, beste film eta istorio batzuen bidez elikatu diren filmak dira. *Vampir* filmaren kasuan, Jess Francoren *El conde Drácula* (1970) errodajearen paraleloan egin zuen Portabellak; aldiz, *Bi* filmak 20ko hamarkadako Amerikako serie komiko bateko zatiak erabili zituen: *Our Gang* izeneko seriekoak.¹

Baina bi filmen arteko topagune bat nabarmendu nahi nuke, ez baita hain agerikoa, intentsuagoa eta garrantzitsuagoa izan arren: bi filmek forma abstrakturako duten joera. «Abstraktu» kontzeptua ezin dugu hartu forma figuratiboetatik (erreferentetik) urrutze soila egitea bezala; filmera, bere dentsitate kontzeptualera gerturatzeko konplexuagoa egitea bezala ere hartu behar dugu. Horri dagokionez, *Bi* filmak azken muturreraino eraman zuen hori, «forma-opakoa» (1-4 irudiak) jarri baitzigun aurrez aurre, hau da, ikusten denaren mugei aurre egitera behartu gintuen, edo, hobeto esan, ikusgarri bihurtuko zuen ikuslearentzat gehienetan oharkabean igarotzen dena. Izan ere, funtsean zinema ez da pantaila batean eboluzionatzen diren argiak eta ilunak besterik -gutxi gorabehera definitutakoak-. (Interesgarria da azpimarratzea une haietan Espainiako zinemagile gutxik izan zutela muturreko bi-

de horiek hartzeko adorea; salbuespenen artean ditugu Jose Antonio Sistiaga, Javier Aguirre edo Paulino Viota).



1. irudia



2. irudia



3. irudia

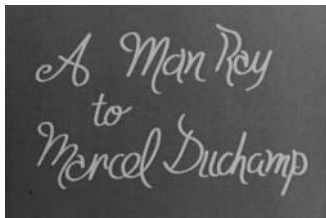


4. irudia

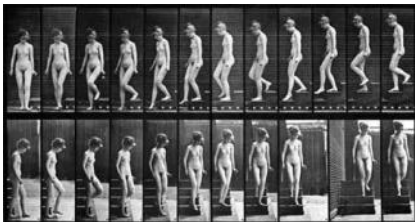
Beraz, *Bi* filma forma ez-figuratiboen sailean dago, baina hori ere ez da erabat zuzena: filmak baditu eszena figuratiboak, zehatz esateko, 2. Horietako bat 22 aldiz errepikatuko da filmean zehar. «Sekuentzia» ez-figuratiboen kontrapuntu bisual gisa funtzionatzen duten zatiak dira. Garrantzitsua da 2-2 zenbakia azpimarratzea; izan ere, ez da ausazko zenbaki bat, egilearen hitzetan «2a giltzarria baita».²

Bi filmaren sustraiak praktika artistikoan daude, tradizio zinematografikoan baino gehiago. Hori dela eta, filmaren hasieran kartel baten bidez adierazten zaigu XX. mendeko artistarik garrantzitsuenetako biri eskainita dagoela: Marcel Duchampi eta Man Rayri, hain zuzen. Biek ere zinemas eta zinetikoaz interes handia izan zuten (5. irudia).

Gogoan izan behar dugu Man Ray dela zine abstraktuko lehenengoetako filmetako batzuk egin zituenena (eta kamerarik gabeko zineaz -ez animazioaz- interesatu zen lehenengoetako bat ere bai, zeluloidearen gainean zuzenean manipulatu). *Bi*, gainera, Man Rayren 2. filmari egindako omenaldia da, euskarazko izenburua duen filmari: *Emak Bakia* (1922) (Man Ray egoten zen Miarrizteko etxe baten izena).



5. irudia



7. irudia



6. irudia

Bi filmak Duchampekin dituen harremanak emankorrakoak eta askotarikoak dira (musikalak ere badira), baina bi nabarmendu nahi nituzke hasieran. Batetik, apropiazio-materiala erabili zuen, hau da, *ready-made* formulatara gerturatu gintuen, eta R. Mutt da horko egilerik adierazgarriena. Bestetik, *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) obrarekin sortzen den harremana aipatu behar da (6. irudia). (Berriro ere 2 zenbakiaren inguruan gabiltzala dirudi).

Aipatu beharra dago Duchampi oso interesatzen zitzaiola estatikoaren dinamismoa (bere koadroetan -*Jeune homme triste dans un train*, 1911- eta *ready-made*etan -*Roue de bicyclette*, 1913- ageri den ideia da). Badakigu, gainera, kronoargazkigintza, eta Etienne-Jules Mareyren eta Eadweard Muybridgen lanak interesatzen zitzaizkiola (7. irudia).

Baina zer interes du Bi filmak *Nu descendant un escalier n° 2* delakoarekiko? Berriro ere 2 gai aipatu behar. Batetik, eta nabarmenena, pertsonaia eskailera batean behera doan eszena da (lehen esan bezala, 22 aldiz errepikatzen den eszena), baina hemen kopuru komikoa da ironikoki (errepikapenak indartua), pertsonaia txirrista bat balitz bezala jaisten baita (8-10 irudiak).



8. irudia



9. irudia



10. irudia

Bestetik, bi obrak egiteko prozesua daukagu. Duchamp *Nu descendant un escalier n° 2* lanean mihise gainean finkatzen joan zen eskailerak jaisten ari zen gorputz (biluzi) baten mugimenduaren une desberdinak, gainjarritako fotograma modura. Horrek zehaztasunik gabeko formak sortzen ditu multzoan, abstrakzioarako joerarekin. Bi filmean, aldiz, hori «akats» baten ondorioa da, eta Duchampen laneko emaitzaren oso antzekoa dugu. Bakedanok berak esana da eszena ez-figuratibo guztiak (Vicente Larrea eskultoreari buruzko amaitu gabeko film bateko eszenak) pelikula kameraren barruan gaizki engranatu izanaren emaitza direla, horren ondorioz, fotograma bakoitza bestearen gainean jarri baitzen.³ (Dena zoriaren ondorioa izan zen, eta Dada espiritura goaz berriro ere, zehatz esateko, *The Large Glass*, 1915-23 laneako nahigabeko hausturara.) Hori dela eta, formak -masak- baino ezin ditugu ikusi, eta forma edo masa horiek aldatu egiten dira, beira zeharrargi baten aurrean bageunde bezala (11-12 irudiak).



11. irudia



12. irudia

Forma zeharrargi horrek objektu zinematografikoaren opakutasuna adierazten digu, materialaren fisika bera.

Baina bada beste kontu bat ere: iraupena. Zergatik irauten du irauten duen hori? Soinu-bandari eta 2 zenbakiari zuzen lotuta dago erantzuna berriro ere. John Cagek 1945 *Music for Marcel Duchamp* egin zuen Hans Richter-en *Dreams That Money Can Buy* (1947) filmeko episodio baterako. *Bi* filmak musika hori erabiliko du, baina 2 aldiz (jarraian) errepikatuko du Cageren obraren zatia, eta, horren ondorioz, *Music for Marcel Duchamp* lanak baino 2 aldiz gehiagoko iraupena du *Bi* lanak.

Hori guztia dela eta, *Bi* zinema abstraktu eta ez-figuratiboaren adibide argia izateaz gain, zinema autohausnarkorra eta kontzeptuala ere bada, planteamendu *estrukturalistetatik* eta *materialistetatik* gertu dagoena (P. Adams Sitney eta Peter Gidalen planteamenduak), Estatuan oso gutxi landutako -eta gutxiago ezagututako- sailak. *Bi* «beste zinema» honetako film gilzarria da, Espainiako zinemaren beste historia horretakoa, gaur egunera arte ia erabat ezezaguna, ikusezina eta estalitakoa den historia horretakoa. Estalia noiz kenduko zain dago, merezi duen egiazko postuan egoteko zain.

1 Ikusi ale honetan Jose Julian Bakedanori egindako elkarrizketa, 26. or.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

Iñigo Larrauri

Distirara mugiarazitako irudiak. *Bost* (Jose Julian Bakedano & Jose Enrique Urrutia Capeau, 1973)

Bakedanok dioenez, *La carta del amigo* (2007) hamar filmez osatutako serie bateko azkena da, eta hamar horietatik hiru besterik ez ditu amaitu: aipatutako hori, *Bi* (1972) eta *Bost*. Azkeneko film hauek, bestea ez bezala, abstraktuak dira. *Bi* eta *La carta del amigo* filmen artean sime-triako harremana dago; errepikapenen joko sotil bat dago bietan, baina modu desberdinean egina. Bestetik, *Bost* filmaren eta beste bien arteko lotura ez da hain argia. Bereziki artegarria da film horrek bere *bikoitzarekin*, «*hamar*» (*La carta del amigo*) filmarekin duen harremana. Harreman espekularra, agian.

Gogoan izan behar dugu *La carta del amigo* filmaren zentzuaren zati handi bat berdina ez baina oso antzekoak -lehenik, idazketan eta, ondoren, irakurketan- diren bi eskutizetan dagoela. *Bost*, aldiz, Jose Enrique Urrutia Capeauk margotutako fotogramaz osatuta dago osorik; gero, muntaketa-aldian, Jose Julian Bakedanok harremanetan jarri ditu fotograma horiek.¹ Hortaz, film figuratiboa errepikapen baten inguruko bariazioetan oinarritzen da (bata gabe ez baitago bestea: aldeak antzekotasun baten gainean ezartzen dira); eta film abstraktuak, berriz, formen etengabeko joana proposatzen du, kasu honetan soinu bandak gidatutako *crescendo* jarraituan eta neurtuan doazen formena. Era berean, lehenengo filma zinemaren ikuspegi narratibo baten ondorioa da, «planoa» esaten diogun espazio-denbora batasunean oinarritzen baita; bigarrenak, aldiz, modu irekiagoan ulertzen ditu irudien arteko harremanak, eta «fotograma» izeneko materia-unitatea du oinarri. Amaitzeko, lehenengo filmaren zenbait unetan aktoreen mugikortasunari ezarritako gelditasuna (adiskidearen eskutizak irakurtzerakoan dauden plano finko horiek) eta bigarren filma osatzen duten forma eta orban geldiek duten mugimendua kontrajarrita daude.

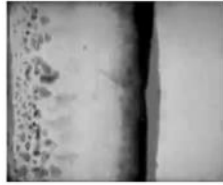
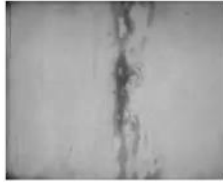
Beraz, lehenengoa film bat dela esan daiteke, bere ohiko esanahia aintzat hartuta (*motion picture*);² aldiz, bigarrenak «zenbait material film gainean» errotulua eraman lezake, margoan bat «olioa mihise gainean» dela esatean darabilgun zentzu berean ulertuta. Baina, jakina, hemen euskarria zerbait gehiago da, obra osoa izan dadin mugitu egin behar baita, aurrera egin behar baitu. Kasu honetan, denbora da oihala, iraupena (beharbada, lehen parentesi artean jasotako esapidearekin kontrajarrita, *Bost* filma *picture in movement* dela esan genezake). Dena dela, figuratiboaren eta abstraktuaren arteko kontrajartze hori eskuartean

dugun Bakedanoren filmetik harantzago doa. Hala ere, filma osatzen duen eta amaitu gabe dagoen seriea da oposizio hori egiteko aukera ematen duena, nolabait ere egilearen obran dagoen baterako ezaugarri bat laburbiltzen baitu: zinemaren eta gainerako arteen artean dagoen etengabeko elkarrizketa. Eta *Bost* filmaren kasuan are nabarmenagoa da hori, formak margolariarenak baitira, eta denbora, berriz, zinegilearena.

Horrela, bada, *Bost* filmean Capeauk margotutako irudien antolamendua ezartzea da Bakedanori egokitutako lana. Antolamendu horren ondorioz, hasieran, barreiatuta dauden forma batzuk antolaeran dagoen antzekotasunagatik jartzen dira erlazioan; baina, gero, konposizioak trinkoagoak dira, eta beren arteko erlazioa trazuan duten jarraipena da. Bi elkarrizketa daude, beraz: batetik, aldaeran dagoen antzekotasunarena; bestetik, antzekotasunean dagoen aldaerarena. Bi elkarrizketa horiei esker, pieza olerkia dela esan daiteke, mota horretako erlazioak baitira egiaz poetikoa eratzen (edo, hobeto esan, eraikitzen) dutenak: erri-men, absentzien, oihartzunen, errepikapenen eta antzekotasunen antolaera pentsatua. Juan Larrearen hitzekin adierazita -hari eskaini baitzioten filma Bakedanok eta Capeauk-: «Distirara mugiarazitako soinu adierazgarrien segida, olerkia».

¹ Zehatz esateko, ale honetan jaso dugun elkarrizketan Bakedanok esaten duen bezala: «Ikuspegi teknikitik, zeluloida (16 mm) lixiban sartzen da emultsioa kentzeko eta gainean margotzeko». (Ikus 26-27. or.)

² Pelikularik gabeko pelikula bat, digitalean filmatuta baitago.



Bost. Fotogramak



UZELAI

chillida
retrato en casa

hagek

**ARTEARI BURUZKO
DOKUMENTALAK**

IKUSKA

9



German Rodriguez

Ucelayren ametsa

Uzelai (1981) da Jose Julian Bakedano zuzendari durangarrak euskal artisten obrari eskaini zion serieko lehenengo filma. Bizkaiko Aurrezki Kutxaren enkargu bat izan zen film laburra. Bertan, Bakedanok ibilbide bat egiten du Jose Maria Ucelay pintorearen oihaleatik, Pedro de la Sotarekin batera. Bitartean, artistaren biografia labur bat entzun daiteke euskaraz, eta T. S. Elioten *Burnt Norton* (1935) piezaren zati bat ingelesez. Hori guztia Erik Satieren musika-rekin onduta dago.

Bi urte lehenago hil zen artistaren omenez jarritako elementuen batasun horretatik harago, beste arte batzuekin harremana duten praktika zinematografikoentzat gordetako potentzial handiaren pribilegiozko adibidea da filma. Pinturak eta beste diziplina artistiko batzuek talka egiten dute zinemak berezkoa duen oinarri zinematikoarekin. «Mugikorra» «mugiezinera» hurbiltzeko ahaleginean trebatzen den dialektika interesgarri horrek sormen-zain emankorra taxutzen du, eta bertatik zinemako gertakari garrantzitsuenetako batzuk ibiltzen dira. Bakedanok arteari buruz egindako filmak hor daude kokatuta, zalantzarik gabe.

Zinema-pintura kontzeptu binarioa konpontzeko izan diren era desberdinek berresten dute hori. Izan litekeen sailkapen baten arabera, mekanismo filmiko guztiak jatorrizko artelanaren ikus-esperientziarekin mimetizatzeko aktibatzen dituzten tituluak lehenengo taldean kokatu-ko lirakeke. Ikuslearengan urruntze-efektua eragiteko helburua duena izango litzateke modurik muturrekoena; efektu horren arabera, ikusten ari dena koadro bat erakusten duen filma dela gogorarazten zaio ikusleari. Beharbada, Jean-Marie Straub eta Danièle Huilleten *Une visite au Louvre* (2003) izango da adibiderik azpimarragarrienetako bat. Filmak baldintza ugari betetzen ditu, hala nola argiztatze neutroa eta homogenea, enkoadratze milimetrikoa, markoa eta paretaren zati bat barnebiltzen dituen plano orokorra erabiltzea, eta abar. Eszenaratze horrek aukera ematen dio ikusleari jarrera kritikoa kokatzeko, bateko, artelanarekiko, eta, besteko, Cézanne biziartzten duen (eta elementu urruntzailea den) ahots femininoarekiko.

Bestalde, pintura-lanean oinarritutako film batzuek pintura gainditu, eta beste zerbait bihurtzen dute: zehazki koadro izateari uzten dion koadroa. Era horretan, Pintura editatu, zatikatu, testuingurutik atera edo manipula daitekeen lehengaia izango litzateke, «mundu egingarria» (filma) proiektatzeko «zentzumenen mundua» (koadroa) den heinean. *Uzelai* birlantze formalen eta narratiboen ertz horietatik mugitzen da. Horretarako, enkoadratzea izango da

Bakedano eta De la Sotaren erabilgairik gogokoena, oihalaren berezko muga ezabatzeko: markoa. Hori dela eta, zenbat eta aurrerago joan metrajea, orduan eta gehiago galtzen da artelanaren banakako ideia, eta bide ematen dio irudien arteko talkatik sortzen den bizigarri berriari. Horren harira, *Uzelai* filmean bata bestearen atzetik josita daude artistaren koadroak, (jostura) eteteko zantzu oro saihestuta. Era horretan, horma-irudietatik olio animalistikoetara igarotzen da etenik gabe, arkatzez egindako portuko eszenetatik erretratuetao klasizismora. *Uzelain* antologia bat iruditeria bihurtzen da, Bakedanok berak «Jose Maria Ucelayren ametsa» izenez deitutakoa. Zinemaren bidez (panoramikoaren, zoomaren, muntaketaren bidez) koadro guztiak bat izango balira bezala da.

Zinemak Pinturara hurbiltzeko duen moduz aparte, hondo-hondoan dagoen kontua margo-lanek zinematografoan pizten duten interesa da. Interes hori kontraesanean sartzen da go-goeta teorikoan eta praxi zinematografikoan jarrera solipsista betiketozten tematzen diren zinefilia batzuekin. Bakedanok -Straubek eta beste hainbatek bezala (asko ere ez)- begirada zinematik eta haren mitoetatik harago bideratzen asmatu du. Horregatik, liburu honetan beste nonbait ere adierazi izan den bezala, Jose Julian Bakedano zinema-gizona da, inoiz baino gehiago.

Maialen Beloki

Ikuska 9

Jose Julian Bakedanok zuzendu zuen *Ikuska 9* filma (1980). Antton Ezeizaren ardurapean, Espainiako trantsizio demokratikoan euskaraz filmatu ziren film labur dokumentalen lehenengo seriekoa da. Gogoan izan behar da *Ikuska* proiektua helburu bikoitzarekin sortu zela. Alde batetik, Kataluniako *noticiari*en antzera, euskal herritarrei euren herriko errealitatearen berri eman nahi die, NO-DOen erara. Beste alde batetik, euskal zuzendari eta teknikari gazteentzako ikas-plataforma modukotzat aurkeztu zuten proiektua.

Ikuska seriea gauzatu ahal izateko, Ezeizak, Bertan Filmeak SL bere ekoiztetxearen bitartez, bi enpresaren finantzazioa lortu zuen. Lehenengoa Euskadiko Kutxa da. Lehenago ere lan-kide izan zuen 1978an *Herrigintzan* izeneko film ertain korporatibo bat egiteko. Euskadiko Kutxak konfiantzakoa zuen gizona ezarri zuen seriea gainbegiratzeko: Publizitate eta Marketin-eko zuzendari Luis Iriondo. Bigarren laguntza ekonomikoa Faustino Orbegozo Fundazioaren Arte eta Humanitateen Institutuan lortu zuen, eta, gero, hamargarren *Ikuskatik* aurrera, Cegasan.

Nolanahi ere, hoge *ikuska* egin ziren, *Erreferenduma* (1979) egiteaz gain. Piloturako aukeratu-tako gaia Espainiako Konstituzioaren erreferenduma izan bazen ere, hurrengo *Ikuska* filmetan egunerokotasun iraunkorragoko beste gai batzuk aukeratzen ahalegindu ziren: ikastolak (*Ikuska 1*, Jose Luis Egea), Gernikako bonbardaketa (*Ikuska 2*, Pedro Olea), Bilbo (*Ikuska 3*, Antton Merikaetxeberria), euskal telebista publikoa (*Ikuska 4*, Xabier Elorriaga), elebitasuna (*Ikuska 5*, Koldo Izagirre), Nafarroan galdutako euskara (*Ikuska 6*, J. B. Berasategi), Joxe Migel Barandiaran (*Ikuska 7*, kolektiboa), Arabako herriak (*Ikuska 8*, Koldo Larrañaga), euskal arte garaikidea (*Ikuska 9*, J. J. Bakedano), herria eta hiria (*Ikuska 10*, Iñaki Eizmendi), Nafarroako Erribera (*Ikuska 11*, Montxo Armendariz), euskal emakumea (*Ikuska 12*, Mirentxu Loiarde), euskal kantagintza berria (*Ikuska 13*, Imanol Uribe), Zuberoako artzainak (*Ikuska 14*, Antton Ezeiza), euskaldunberriak (*Ikuska 15*, J. M. Gutierrez), Iparraldeko arrantzaleak (*Ikuska 16*, Antton Ezeiza), Matxitxakoko gudua (*Ikuska 17*, Pedro Sota), bertsolaritza (*Ikuska 18*, Antton Ezeiza), euskara Bernat Etxepareren figuraren eskutik (*Ikuska 19*, Pedro Sota) eta seriearen laburpena (*Ikuska 20*, Antton Ezeiza).

Emaizta nahiko positiboa izan zen, izandako harrera ikusita. *Ikuskak* zinema-aretoetan estreinatu ziren, baina baita Euskadiko Kutxako batzarretan, herrietako festetan, elkarten bileretan, parrokiatako zineklubetan eta beste hainbat lekutan ere. Bestalde, *ikuska* batzuk Ma-

drilen -1979an Faustino Orbegozo Fundazioak antolatutako *Erakusketa '79*aren barruan- eta Bartzelonan -*Erakusketa '80*an- estreinatu ziren. Alde artistikoenetik ikusita, emaitza oso irregularra da. Guztietan agertzen den ezaugarri bat egotekotan, Euskal Herriari buruz eskaintzen duten ikuspegi itxuraldatua eta mugatua da hori, topiko jakin batzuei lotuegi daudelako. «Euskal Herriari buruzko ikuspegi horrek harreman estua du euskal pinturaz aritzerakoan aipatu dugun "errealismo kostunbristarekin". (...) Beste horrenbeste gertatzen da gaiekin, alderdi oso tokikoak baititu ardatz, Montxo Armendarizek 1975. eta 1981. urteen artean egindako euskal zinema oro har epaitzeko grafikoki adierazi zuenez: "topiko folkloriko-kulturalak".»¹

Edonola ere, seriearen bidezko analisisa egiteko, *Ikuska* bakoitza obra partikulartzat hartu, eta banaka ikusi behar da. Izan ere, arau orokorra betetzen ez duten salbuespenak daude, eta, beharbada, Jose Julian Bakedanok zuzendutako *Ikuska 9* izango da guztien artean deigarriena. Ez da, beste *ikuska* batzuetan bezala, ohiko salaketa-dokumentala. Aitzitik, arlo zinetatografikoa ondo ezagutzen duen obra da, irudia eta soinua lantzen dituena, eta bere ikuspegi oso urruti dago «topiko folkloriko-kulturaletatik».

Ikuska 9 lanaren bidez, euskal arte garaikideari eskainia baita, ikusleak zortzi sortzaile ezagut ditzake, obrak lantzen ari diren eta dituzten motibazio artistikoetako batzuk kontatzen dituzten zortzi sortzaile. Halaber, *Ikuska 9* filmak soinu-eraikuntza harrigarria du, Iñaki Gonzalez Bilbaok eta Bakedanok berak taxutua, musika partikular bakoitza artista banarekin lotzen baita. Kreditu-tituluak bederatzigarren artista baten koadroei eskainita daude, hain zuzen, Aureliano Arteta pintoreari, «antzinako euskal artea euskal arte modernoarekin lotzen baitu»². Bitartean, Juan Crisostomo de Arriaga musikagile bilbotarraren musikako akorde klasiakoak entzuten dira. Dena dela, zehatz esateko, beste artista bat ere aipatu beharko genuke, hamargarrena, Bakedanok artista «ikusezin» horri, zinema-kamerari estudioko ateak zabaldu ez dizkion horri eskaintzen baitio filmaren sarrerako pribilegiozko leku erabakigarria. Inondik ere, «aitortza gisa, bera izan baitzen bere idazkien eta obraren bidez arte garaikide Euskal Herrian sartu zuena». Zalantzarik baldin balego, Jorge Oteiza da sarrerako artista. Ikusleak Arantzazuko santutegian dauden 14 apostoluak ikus ditzake, eta *Arri emai zaitzalea* ere bai, 1974an Arrasateko Euskadiko Kutzaren egoitza izateko Markinako harri grisean egin zuen artelana.

Ikasgela batean marrazten ari diren haurrak erakusten digu, haurretako bat Chillidaren Amnistiaren sinboloa marrazten ari delarik, eta horren ondoren isiltasuna nagusitzen da, haize-hotsaren giroko soinuak bakarrik etenda. *Offeko* ahots batek *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* liburuko (1963) pasarte bat irakurtzeari ekiten dio:

«Neolitikoa jatorrizko euskaldunak zituen ezaugarriak deskribatzeko, aski dugu hitz batzuekin laburbiltzea artearen bilakaera prehistorikoan cromlechak irudikatzen duena. Bi fasetan osatzen da eboluzioa hizkuntzaren mundu simbolikoan. Lehenengoan, arteak kanpoko munduaren azalpena bilatzen du, eta adierazpen artistikoa hazi egiten da; eta, gero, bigarren fasean, gutxitzen hasten da, eta gizakiarengana itzultzen da, bere ezagutzaren bila, isiltasunaren barneratu arte. Isiltasun hori erabatekoa bada, gure cromlechekoa bezalakoa, horrek esan nahi du bere intimitatearen kontzientziatz jabetu dela. Asko hurbilduz esan liteke cromlecha baino lehenagoko gizakiak, kanpoko munduko nahasmenak zapalduta, bere espiritua aurkitu zuela, eta konfiantza horretan babestu zela, bere ideia erlijiosoak eraldatu zituela, hizkuntza aberastu zuela, eta bere bizitzako portaera naturalean sartu zela. Berriz diot cromlech neolitikoko gizaki horrek bi jokae-rra horiek zituela: hasi berri duen berea, prestatzen hasi berria, eta aurreko jokaera.»³

Musika atonal batek hausten du isiltasuna. Ibilbide artistikoa hasten da. Eduardo Chillida eskultorea da estudioko atea zabaltzen dituen lehenengoa. Errotuladore batek ukabil bat marratzen du. Haizearen orraziaren zirriborro bat. *Offean* hau entzuten da: «Nere herri zaharri, nere aberri gazteari. Nere lan osoa, bihotz-bihotzez opa diot.»

John Coltranen *jazz*ak laguntzen dio Remigio Mendibururen tailerlean zehar egindako *travellingari*. Beheko solairuan, artista enbor bat lantzen ari da, bere *offeko* ahots poetikoak egiten duen lana deskribatzen duen bitartean: «Esate baterako artea lehendabizi bide batetik, gero bide zidorretik, eta orain kaminu zailenetik. Beste aldetik, artista, iritxi naiz basora, bilatu nahian pago eder bat eta aurkitu ditut uso mordo bat hegaz itzuliz. Orain sozietatea, sua pizten det eta bere sugarrakin juten naiz bat eginda su osoarekin.» Suak artistaren eskultura bat argizatzen du, eta tonu gorrixka ematen dio.

Soprano baten kantuarekin, brontzezko eskultura bat erakusten zaio ikusleari. Vicente Lareea bere eskultura-lanetako bat taxutzen ari da, gorriz pintatuz. Lan horiek zenbait hiritan txertatzen dira, hiri-eskultura bihurtuta, edo erakusketa-aretoetan azaltzen dira bestela. «Lan egiten dudanean, ahalegina egiten dut bere kabuz baliagarria izan daitekeen hizkuntza batean adierazteko, beste bitarteko batzuekin defendatu beharrik ez izateko. Nire lanean konstante bat dagoela uste dut: nire eskuetatik irteten ari den obraren aurreko ezintasuna. Horrek behartu egiten nau eskulturarekin borrokan eta elkarrizketan aritzera, eratzen eta berezko bizitza hartzen duen heinean. Ezin da inoiz jakin emaitza zein izango den.»

Saxofoia isildu egiten da, eta orkestra batek interpretatutako musika ilun bati ematen dio bide. Agustín Ibarra bere tailerlean sartzen da. Lurrean makurtu, eta lanean hasten da. Su batean margotzen du argizariz, kartoi-mehe zuri baten gainean. Bere zenbait obraren xehe-tasunak agertzen dira, bata bestearen atzetik. Masifikatutako gizakia beti. Beltza, grisa eta gorria, nagusi. Langileak datoz jarraian, bizitasuna hartzen, mugitzen, marrazki bizidun bihurtzen, eta artistaren biltegia «batzar-estudio moduko zerbait» bilakatzen da.⁴ «Nire herriaren bizitza bizitzen pintatzen dut, lan-mundua batik bat. Nik langileen familia batean sufritu dut, bertan itsatsi zaizkit langile-klasearen edukiak, eta, jakina, nik langile-klasearen pentsamenduaren bidez, langile-klasearen gorabeheren bidez ikusten ditut Euskadi osoko klase sozial guztien errealitateak. Jakina, nik uste dut nire herriaren bizipen horiek zintzo islatzen ari naizela hartzen konpromisoa.»

Hari-instrumentu batzuen musika lirikoak ematen dio sarrera Rafael Ruiz Balerdiri. Lurrean eserita, *action painting*aren filosofia estetiko modernoarekin ari da lanean, estilo neoinpresionista puntillistako koadro koloretsu batean. Ikusleak hark egindako hainbat koadro ikusten ditu. «Pintatzen ari naizenean, gehienetan nire arazoa da ez izatea irudirik, ez ideiarik, ez ezer. Hau da, nire lana izaten da ahalegina egitea ez izateko... izan ere, orain lantzen ari naizen irudi bat, irudi bat, hitz bat irudi bat da, ezta? Ba, horrek beste zerbaitea eramango zaitu, eta hori ez da izango eskutik irtengo zaizuna, zeren, ikusten duzunez, eskua lanean ari da eta irudia aterako du; ahalegina egin behar dut batere irudirik ez izateko, irudia sortzen duen ekintza besterik ez. Horman ari gara lanean, horma batean, eta horma ezezaguna da.»

Jose Luis Zumeta, eskailera batzuk igo, eta bere tailerlean sartzen da. «*Jugar a las mamás, jugar a las mamás; a los mentirosos, a los mentirosos; a hacer comillitas, a hacer com...*» («Amatxoetan jolasean ibiltzea; amatxoetan jolasean ibiltzea; gezurtietan, gezurtietan; komatxoak egiten, komatxoak egit...») Sirena hotsa entzuten da. Espainiako telebistako *Un, dos, tres* saioko zati bat hautatu zuten artista honen soinu-bandarako. Audio hori loterian saritutako zenbakiak

kantatzen dituen mutiko baten ahotsarekin nahasten da. Bi soinu-kanalak nahasian doaz, ia ulertu ezineko marmarra izan arte. Ikusleak Zumetaren margolanetako aurpegiak ikusten ditu, begitarte desitxuratuak, hutsak, txotxongiloenak; keinu puztuak, aho oihulariak, begi oso irekiak. Alienatutako gizakien aurpegi horien artean, artistaren beraren aurpegia agertzen da txertatuta. Azkenean, atletik irten, eta eskailerak jaisten ditu.

Gitarra baten doinua hasten da, zeharkako txirula baten laguntzarekin. Carmelo Ortiz de Elgearen ahotsa *offean*: «Paisaia izan da orain arte nire pintura osoaren funtsezko eragilea. Urte gutxi nituen landara pintatzera etorri nintzenean. Gero, asmatutako paisaia margotzen nuen tailerrean. Orain, mutikotan bezala joaten naiz landara, oihala hartuta. Lehen joaten nintzen leku berberetara ere bai. Gero, pintatutakoa eraldatzen dut tailerrean. Askatasun-zentzu handi batez beti.» Abstrakzioetik hurbil dauden paisaia-pinturak dira, oso koloretsuak. Pintorea era berean aritzen da kanpoaldean eta bere tailerrean.

Azken kantua entzun daiteke oraindik *Ikuska 9* lanean, Mikel Laboaren *Haika mutil* (1974). Eta oraindik azken euskal artista bat gelditzen da islatzeko: Morras. *Happening* bat egiten du, argazkiak, pintura eta era guztietako materialak landuz. Bi torero-banderillarekin pertsona baten irudi fotografikoa ziztatzen du. Bi agure koadro batean. Haietako baten aurpegiaren lehen planoan. Odol-koloreko gorriarekin pintatzen du lurreko oihala. Zezena balitz bezala zulatu duten gizonari darion odola da. Eskuak lotuta dituen giza gorputz baten marrazkia, aurpegia txano beltz batekin estalita. «Nire herriaren oraintasunean egiten dut lana. Honen bestez, zaharberritu egiten den tradizio kultural eta sozial batetik natorrela esan nahi dut. Nire lanarekin, eta neuri dagokidan adierazpide formalarekin, iraultza egiten ari den herriaren arazo bereziak adierazten saiatzen naiz. Errealitatearen kritika egin nahi nuke maila plastikoan. Neure herriarekin ohartuan eta oharkabean lotzen nauten ezaugarriak ditu beraz.»

Mutiko batek amnistiaren sinboloa marrazten du bere ikasgelan. Kamerak gainerako umeak fokuratzen ditu, nor bere obra lantzen ari den bitartean; batzuek arkatzarekin marrazten dute, beste batzuek koloreztatu egiten dute, beste batzuek irudiak egiten dituzte plastilinarekin. Etorkizuneko artistak dira. Euren homologo helduengan ikusi dugun bezala, era guztietakoak daude, era askotako materialekin eta kontzeptu artistiko desberdinetan inspiratuta lan egiten dute. «Askatasunak bidea zabaltzen du bakoitzak bere sormena gauza dezan.»⁵

Mendiko baserri baten irudiaren gainean honako hau ageri da inprimatuta: «Nortasun nazionalaren alde ari ohi da artista plastikoa ere. Oraingo honetan, bederatzioak izan dira beren lanak erakutsi dizkiguten artistak, besteak beste.» Berehalakoan bururatzen den ondorioa da ikuspegi askotatik egiten dela lan identitate nazionala berreskuratzeko; pluraltasunari eskainitako oda bat da, Euskal Herrian guztiek dutela lekua baieztatzen du, eta, horiek guztiek, erabat askotariko artistak izanik, Euskal Herria osatzen dutela.

¹ Hemen jasotakoa: ZUNZUNEGUI, S. *El cine en el País Vasco*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia, 1985, 390. or.

² Jose Julian Bakedanori egindako elkarrizketa (2009ko otsailaren 20koa).

³ OTEIZA, J. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Donostia: Auñamendi, 1963, 113. atala.

⁴ J. J. Bakedanori egindako elkarrizketa (2009ko otsailaren 20koa).

⁵ *Ibidem*.



Ikuska 9. Fotogramak



Jose Julian Bakedano, Eduardo Chillida eta Pili Belzuncerekin (1996)

Iñigo Larrauri

Gelditutako denbora filmatzen. Jose Julian Bakedanoren *chillida retrato en casa*¹

Imajinatzea ez da gogoratzea.
Henri Bergson

Espainiako Reina Sofia Arte Zentro Museo Nazionalak Deimantas Narkevicius lituaniarrari eskainitako atzera begirako erakusketan (*La vida unánime*, 2008ko azaroaren 14tik 2009ko otsailaren 16ra) *Behin batean XX. mendean* izeneko obra ikus zitekeen (*Kartą XX amžiuje*, 2004). Bertan, herritarren talde bat agertzen zen, euforiaz txaloka, Lituaniako Vilnan, Leninen estatua bat piezaka idulki baten gainean muntatzen ari ziren bitartean. Artelanak aldaketa bat eragiten du Historian, eta zalantza pizten du ikuslearengan: harriduraz, ikusten ari dena noiz gertatu ote zen galdetzen dio bere buruari. Hala ere, hori ez zen inoiz gertatu. Dena dela, istant batez, ikusleak galdetu egiten dio bere buruari eszena hori benetan gertatu ote zen.² Narkeviciusek sentsazio hori eragiteko erabiltzen duen prozedura denboraren lerroan egindako esku-hartze arin bat da. Egiari zor, etorbide horretan bildutako jendetza gogotsu ospatzen ari zena zera izan zen, Narkeviciusen beraren hitzetan: Lituaniako herria «estatu okupatzailearen mendean izatearen seinalea» zen sinbolo sobietar bat desmuntatzeko lana³. Jakina, egileak pasartea atzerantz kontatzen du, denbora alderantziz jarriz irudien esanahia aldatzen du, eta, horrekin batera, gertaera historiko baten zentzua ere bai. Era horretan, *Behin batean XX. mendean* lanean, muntatze-manipulazio baten bitartez, monumentu baten -eta aldi berean etapa historiko baten- sunsiketak eta erorketak historia paralelo bat eraikitzen du eta historia ofizialaren sabotajea egiten du.⁴

Bitxia bada ere, Narkeviciusen obra honek badu harremana itxuraz haren poetikatik urrun dagoen egile baten obra artistikoaren ikuskerarekin: Eduardo Chillidaz ari gara. Hauxe zioen eskultore horrek Santiago Amónek egindako elkarrizketan: «Eskultura eginda dagoenean, denbora ikuslearen arabera dagoen zerbait da. Bukatutako eskultura "hil egiten da", eta horrelaxe agertzen da begiratzen dionaren begientzat; egiaz "bizirik dagoena" ikusle hori bera baita. Istant horretan, baldin eta obrak zentzurik badu, denbora-truke moduko bat izaten da. Obra hilik dago, baina bere aurrean gelditu eta begira hasten zaionak bizi arazi eta mugikor bihurtzen du».⁵ Hala ere, Narkeviciusen artelanean obrari esanahia emateko eginkizuna daukan ikuslea, hildako sorkuntzari bizia itzularazi behar diona -obrak berak aurreikusi gabeko angelu batetik, kasu horretan- egilea bera da, eta, horrela, beste geruza bat eransten dio kontenplazio-lerro hori.

ZERI BEGIRATU?

Muga ez ote da ertzeko lerroa, dentsitateen artean eta abiaduren artean dagoena?
Eduardo Chillida

chillida retrato en casa -chillida erretratu etxean- lanean, antzekotasun batzuk aurkitu ditugu aipatu-tako Narkeviciusen artelanarekin. Bakedanok ere arte zinematografikoaren denbora mugikorra materia eskultorikoaren denbora geldituaren aurrean jartzen du. Hala eta guztiz ere, alderdi batean Chillidaren obra ezin pareka daiteke Narkeviciusek filmatutako adibidearekin: Leninen estatuak bere irudian inskribatuta duen denbora historikoa ez da inolaz ere Chillidaren obrek euren formaren baitan daukaten denbora, denbora jatorrizkoa, materialak berezkoa duen denboratasuna duena eta azken piezan gauzaten dena. Izan ere, Chillidak denboratasun hori ulertuta egiten du lan, azken emaitzan mamituko diren aldakuntzak eragiten ditu materialari. Emaitzako pieza, horrenbestez, materia, espazio eta denboraren arteko bilgunea izango da: materialari berari Chillidak aurkezten dizkion zailtasunen eta, aldi berean, eskaintzen dizkion konponbideen menpe eratzeko behar duen denboraren arabera hartuko da espazioa. Horren harira irakurtzen dugu Chillidak dioena: «ziur dakidana da eskultura materia-espazioa-denbora hirukoa biltzen denean garatzen dela enpirikoki».⁶

Lehenengo begiratuan, eskultoreak materialari ematen dion garrantzia arte prozesualarekin eta antzeko beste joera batzuekin lot daiteke, horrek, minimalismoaren ondorengo etaparen barruan, eta horren izaera aseptikoa hautsi nahian, materialaren garrantzia azpimarratu baitzuen. Hala eta guztiz ere, Chillidaren proposamena beste bat da. Arte prozesualak ahalegin berezia egin zuen ideiak ahalik eta modurik neutralenean gauzatzeko minimalismoak zerabilen hoztasuna desegiteko, horretarako *batero sentsualitate*rik ez zeukaten materialak erabiltzen zituela esan baitaiteke. Horrela, materialaren garrantziaren aldeko apustua horren aurkako keinua izan zen. Chillidak materialarekin zeukan harremana desberdina zen. Nolabait, zezen-hiltzailea eta zezena batzen dituenaren antzeko harremana zen: materialari laguntzeko asmoa zuen, hura behartu eta haren erantzunak ezagutzeko, gertatuko denari aurrea hartu ahal izateko. Hauxe dio pelikulan Ruiz Balerdirekin duen elkarrizketan, bere piezetako bat azalduz: «xafla hauen ebakiduren arabera; hasieran lauak ziren, erabat lauak, eta nik ebakidura osoa egin dut bertan, baita hutsune hauek guztiak ere, hau guztia, nik berotu dudanean eta okertzen hasi naizenean, nik banekien zer gertatuko zen (...) Nire asmoa bihurtune erregularra egitea zen. Ni ez naiz hau egiten ahalegindu, hau altzairuak egin du, eta nik banekien hori egingo zuela, baina ez dut nik egin, berak egin du; izan ere, ni beroan egiten ari nintzen ahaleginaren arabera, hau dagoen moduan ebakita dagoenez, irtengune hori sortu behar zen». Azken batean, eta aurrerago Balerdirekin egindako elkarrizketan esango duenez: «obra hauek antolatzerakoan benetan zailena da bidean aurkituko dituzun arrisku guztiak ezagutzen jakitea, eta ekinean ari zarenean nola konpondu ahal izango dituzun».

NOLA BEGIRATU?

*... memoriaren bukaerarik gabeko korridoreak
areto hutsera sartzeko ate irekiak
Octavio Paz, Piedra de sol*

Begiradaren bigarren geruza, Chillidak lehenago aipatu duena, azken piezari bizia ematen dion ikusleari dagokion hori, alegia, hemen Rafael Ruiz Balerdik osatzen du. Horrela, ez da

ohiko ikusle bat, artistaren laguna delako, batetik, eta bera ere artista delako, bestetik. Alabaina, bere figura baliagarri zaigu obrari bizia emateko prozesua azaltzeko, Chillidaren eskemaren barruan ikusleari dagokion eginkizuna.

Biak Chillidaren estudioan elkartuta, Balerdik lagunaren piezetako bati begiratzen dio, eta zera adierazten du: «begira ezazu, erabat jarritako hiru bihurgune dira, ezta? Ba niri, aizu, orain hemendik ikusita, bertikaltasun-sentsazioa ematen dit gehiago (...) Han, bilgunean, egiten duen bertikal horrek indar izugarria dauka, honek bertikala dela ematen du, ezta?» Edo, aurrerago: «eta hau, esate baterako, pilotaleku edo leku bitxi moduan oso ondo egongo litzateke... Etxe baten modukoa da». Horrenbestez, bi gogoeta aurkitu ditugu hemen, itxuraz lehen aipatutako ideia, obra ikuslearen interpretazioan berpizten delako ideia babes-ten dutenak. Izan ere, Balerdik hiru elementu makurrek osatutako pieza batean ikusitako bertikaltasun hori obraren atzera begirako eraikuntza gisako bat da; obra egiteko erabilitako materiala, xafla eta haren jatorrizko bertikaltasuna gogoraraztera garamatzen berreraikitze bat. Era horretan, zentzu bete harten dute Chillidaren honako hitz hauek: «materialarekin egin diren mugimendu guztien barruan, obrako mugimenduak eutsi egiten dio jatorri duen xaflaren zurruntasunari. Badago neurriekiko zorrotasun bat obra osoan, bertako forma guztietan; aldakuntza guztiak eginik ere, obra hauetan badago jatorriaren oroimen bat (...) Jatorria, abiatzea, ezin hobeto azalduta dago hemen». Orain hobeto ulertzen dugu lehen aipatutako Balerdiren bigarren azalpena («etxe baten modukoa da»), eta Chillida bera ere ados dagoela dirudi («bai, etxe baten modukoa da, bai: nik etxe bezala ikusten ditut»). Sortu zireneko oroimenak bizi dituen etxeak, euren marketan bizirik dirauten aldaketen inguruko materialaren memoria: babesa eskaintzen dien egiturak sortutako espazioko gelak, eta, horrenbestez, espazio horretarako neurriko etxeak.

NOLA FILMATU?

Arteak ez ditu gauzak begien bistan irudikatu behar (onespen sentimentala aurkituz), ezta ezin ulertuzko eran ere; irudikatu behar ditu ulergarri, baina oraindik ulertu gabe.
Georges Didi-Huberman

Bakedanok kontenplazioaren hirugarren mailan heldu zion Chillidaren obra filmatzeari, eta obra berria sortu zuen. Bi elementu osatzen dute begirada-artelan honen muina: eskultorearen piezak filmatzeak eta dagoeneko aipatu dugun Chillida eta Balerdiren arteko elkarriketak. Erdiko zati horri hitzaurrea eta hitzatzeta gehitu behar zaizkio. Artista donostiarraren atzera begirako erakusketaren filmazioak osatu eta filmaren hasieran dagoen hitzaurreak bi zati dauzka. Alde batetik, mundu osoan zehar Chillidari eskainitako banakako erakusketa ugaritako kartelak ikusten dira, eta irudi horiek erakusketaren alde sozialarekin txandakatzeko geroan museoen elkartuta. Irudi horietatik, musika⁷ *lasai* (A) baten laguntzaz, museoko aretoetan artistaren piezak filmatzera igaroko gara, eta zati horri nolabaiteko misterioa duen musika mehatxatzaile batek lagunduko dio (B). Kamera aretoetatik ibiliko da, pieza giltzarri baten bila ibiliko balitz bezala; musikak jakin-mina eransten dio bilatze horri (hobeto esanda, kameraren mugimenduaren eta musikaren beraren arteko elkar eraginak lortzen du hori). Tentsioa handituz doa, hariak eta klimax musikalak eta pieza jakin bat (1979ko *Homenaje a Juan Sebastián Bach -Johann Sebastian Bachi egindako omenaldia-* pieza esanguratsua) filmatzeko moduak bat egiten duten unea iritsi arte, kamera piezara hurbilduz, haren inguruan mugituz: azken batean, azpimarratuz.⁸ Hitzaurre honetan, badirudi Bakedanok suspenseko zinema-

ren estrategiak bereganatu dituela arreta pieza horretara bideratzeko. Ematen du, beheko solairuan txanpan kopa artean jaitzen ari den bitartean, misterioa goian ari dela argitzen, xafra eta alabastro artean.

Horrenbestez, Bakedanok obra bat egin zuen Chillidaren obrari buruz, horretarako erabiltzen ari zen bitartekoa zein zen ondo kontuan hartuta. Dirudenez, gogoan dauka eskultoreak adierazitako gogoeta hau: «Artelana, besteak beste, gauza askoren emaitza eta egin-kizuna da, baita jaioko den materiarena ere, behin betikoz. Artelana bere behin betiko materiarekin ezin bereiziko eran dago lotuta betiko (eta ez maila mentalari dagokionean)». Eta jaiotzen ari den obra zinematografikoa izango denez, Bakedanok ondo gogoan ditu zinematik eskaintzen dizkion tresnak (irudiak, soinua, muntaketa, narrazio-estrategiak), beste arte bat, beste hizkuntza bat erakusteko. Chillidaren artelanetako barne-espazioak biltzen duen misterioaren atzetik jarraika dabil baliabide zinematografikoen bidez haietatik kanpo sortutako tentsioa.⁹

Hitzurre horretatik, berehala jotzen dugu Ruiz Balerdiren eta Chillidaren arteko elkarrizketara. Elkarrizketa pieza baten inguruan dabil jira-biraka (azkenean, Chillidak filmean aukera bezala aztertu zuen izena izango duen piezaren inguruan, *La casa de Hokusai -Hokusairen etxea-*), baina gai askotara desbideratzen da, adibidez, Chillidaren lan egiteko modura, erabiltzen duen materialaren arabera artelanari aurre egiteko duen modura, edo arteak larritasun existentziala katalizatzeko duen garrantziari buruz Ruiz Balerdik egindako gogoeta batera. Elkarrizketa horrekin txandakatuta, Chillidaren hainbat obraren filmazioa agertzen da, musikaz lagunduta. Artelanak barnealdeetan daude filmatuta une oro, eta bien arteko elkarrizketan tartekatzen dira, halako moduz tartekatu ere, non elkarrizketan jorratutako gai baten eskultorearen pieza jakin batzuen forma hartzen baitu, hurrena erakusten zaizkigun irudietan. Horrela, esate baterako, Balerdiri entzuten diogu eskulturari buruz zera esanez, «halako zerbait dauka... Mundu makur hori da, bai, Japoniako pinturan, Txinako pinturan, horrelako mundu hori, *txak, txak*... Topo egiten dute elkarrekin, kateatu egiten dira...», eta, horren ondoren, deskribatutako formekin lotura duten Chillidaren obra grafikoko pieza batzuk ikusten ditugu.

Azkenik, hitzatzera pasako gara, eta, bertan, kanpoaldean kokatutako pieza bat ikusiko dugu lehen aldiz dokumentalean: *Peine del viento -Haizearen orrazia-* (1977) da, haren gainean lehertzen diren olatuen artean, espazio basati batean, berezko espazioa horixe izango balu bezala eta ez besterik. Filmari buru ematen dion hurrengo irudia, obraren maketa bat da, barnealde batean jarrita, haren gainean *fin* -amaiera- hitza ageri dela. *Haizearen orrazia* lanari eskaintako sekuentzia hori guztia tentsioa eragiten duen musikarekin batera doa, eta hasieran museoan eskulturen ondoan entzun dugun hura gogorarazten du. Klimax musikala, kasu horretan, eskulturaren plano izoztu batekin batera lortzen da, gainean *fin* hitza duela. Buakaera horrek esanahi berezia hartzen du, aurreko sekuentzian Balerdi eta Chillidaren arteko elkarrizketaren azken atalari adi egon bagara. Balerdik gizakiaren estatusunaz eta horri irteera emateko naturak eskaintzen dion lanabesaz (arteaz) egindako oharraren ondoren, Chillidak hau dio: «eta gainera [haurrak] bere modua aurkitu behar du arazo horiek konpontzeko, hau da, ez dizkiote konponduta eman behar, orduan ez baitu ezertarako balio». Hitzatze horretan irakur dezakegunez, pieza horrek, materia horrek bere kabuz aurkitu du bere lekua, etxe horrek itsasoa bere baitan bizi dadin erabaki du, olatuen eta haizearen denbora bere barnean sartuz.

NOLA IRAKURRI?

Konbentzitea antzua da.
Walter Benjamin

Hemen bukatzen den testua beste geruza bat baizik ez da lehenago iradoki dugun irakurketakatearen baitan. Beste obra bat filmatzen duen obra baten interpretazioa da, eta, gainera, erakusten duen elkarrizketan, obrari buruzko irakurketa jakin bat eztabaidatzen da artistarekin. Interpretazioko azken panpina errusiarra, lehenengoa jorratzen duen gaia ezagutzen ez duenarentzat. Norbaitek irekitzea da helburua, eta barruan Bakedano, Chillida eta Balerdi ikustea. Errusiarrak izan ordez, euskaldunak diren figurak; hirurak ere zinez interesgarriak.

¹ Lehen-lehenik eskerrak eman nahi dizkiot Chillida-Leku museoari, eta bereziki Erakusketa Sailaren arduradun Estela Solanari, eskaini digun arreta eta emandako laguntza bikainarengatik.

² Irudiak Historiako eskuliburuaren *azpitik* testuetan lekurik ez duten gertaerei buruz hitz egingo baligu bezala da.

³ Erakusketako liburuxkan, eta online kontsulta daiteke osorik: MUSEO REINA SOFÍA. *Deimantas Narkevicius. La vida unánime*, 2008 [kontsulta: 2016ko martxoaren 29a] Hemen eskura daiteke: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2008018-fo_es-001-Deimantas%20Narkevicius.pdf

⁴ Obra honetan gauzatzen den ekintzak gogorarazi egiten digu Walter Benjaminen *Über den Begriff der Geschichte* laneko, *Historiaren filosofiako tesi* haietako bat (seigarrena): «Lehenaldia historikoki artikulatzeak ez du esan nahi "gertatu den bezalaxe" ezagutzea. Oroimen batez jabetzea esan nahi du, arrisku-une batean argi egiten duen bezalaxe».

⁵ AMÓN, S. Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida, mantenida y transcrita por Santiago Amón. *Revista de Occidente*, 1976ko urtarrila, 3 zk, 3. aldia, 44-57. or. Sarean ere bai, hemen: Santiago Amón [kontsulta: 2016ko martxoaren 29a] Hemen eskura daiteke: <http://www.santiagoamon.net/contenido.htm>

⁶ *Ibidem*.

⁷ Film laburrean, Johann Sebastian Bachen hainbat pieza erabiltzen dira, Eduardo Chillidak miresten zuen musikaria bera.

⁸ Musika- eta ikusmen-klimaxak bat egiten dute Bachi omenaldia eginez, musikariari eskainitako obraren (*Homenaje a Juan Sebastián Bach*) filmazio markatua eta musika-piezaren puntu gorena elkartuz. Beraz, eskulturak, musikak eta irudiak hitzaurrea bukatu eta narrazioa hasten den unean egiten dute bat.

⁹ Ez gabiltza urruti Santos Zunzunegui Manuel Asinen *Siete vigias y una torre -Zazpi zelatari eta dorre bat-* filma (2004) aipatzean adierazi zuen ideia honetatik: «Ez dadila inor engaina: kontua ez da eskulturak filmatzea. Jokoan dagoena da hasiera batean elkarren eraginik ez duten bi arteren arteko baliokidetzak estetikoak bilatzea». (ZUNZUNEGUI, S. *Del mármol al celuloide*. Hemen: ZUNZUNEGUI, S. *Lo viejo y lo nuevo*. Madril: Cátedra, 2013, 97. or. Hasieran hemen agertua: *Cahiers du Cinéma. España* (Lo viejo y lo nuevo atala), 2009ko martxoa, 21. zk., 79. or.)



Nagel. Fotogramak

Ruben Corral

Garai berriak, garai basatiak

Chicago, Basilea, Friedrikstad, Bilbo. Mundu osoko arte-aretoak ageri ziren 1985ean Andres Nagel gipuzkoarraren curriculumean. Urte hartan egin zuen Jose Julian Bakedanok haren lanari eskainitako omenaldi bideografiko probokatzaile hau; bederatzi minutu pasatxokoa da. Lana egiterakoan, aukera ugari zeuzkan eskura -artistei buruzko dokumentalak egiten esperientzia azpimarragarria, besteak beste-. Horien artean, itxura batean Andres Nagelen obrarekiko koherenteena eta zintzoena zena aukeratu zuen Bakedanok. Aldi berean, koherentea eta zintzoa izan zen errealizadorearen laneko eszenaratze- eta muntatze-asmoekiko ere; zenbaitek bideoartearen muga zehaztugabeen artean kokatuko du.

Nagelen eskulturek beti izaten duten tankera bukatugabearen aurrean, Bakedanok itxura axolagabeko muntatze *collage* landua taxutu zuen. Ikuslea harritu egiten da hasieratik bertatik: kreditu-sekuentzia artistaren koadro baten panoramikaren gainean ezarrita dago, eta bertan Jorge Martinez buru zuen Ilegales taldeak 1982an grabatutako *Tiempos nuevos, tiempos salvajes* -Garai berriak, garai basatiak- kantu arrakastatsua entzuten da. Zalantzarik gabe, euskal artistei buruz beste bi dokumental labor errodatu ondoren -1983an Txillida eskultorea Rafael Ruiz Balerdirekin hizketan agertzen duen *chillida retrato en casa (txillida erretratu etxean)*, eta 1984an Nestor Basterretxeak, Vicente Larreak eta Remigio Mendiburuk elkarrekin egindako erakusketa bati buruzko *Three Basque Sculptors (Hiru euskal eskultore)*-, Bakedanok aurreko lanekiko erabat bestelako ezaugarritz jantzi nahi izan zuen *Nagel* izeneko lana.

Hasteko, hitzak kanpora. Ez bideoaren protagonista den artistaren hitzik, ez eta beste ohiko inolako narratzailearen hitzik ere. Bideo osoan Ilegales eta Gabinete Caligari taldeen kantuak entzuten dira, eta horietan ahoskatutako hitzak dira bakarrak; horiek ditugu lagun eta gidari, irudi-isuri bizkorrean zehar. Irudien artean, Andres Nagelen eskultura asko daude ikusgai, baina ugari dira narrazioa eten bezala egiten duten artxiboko material bideografiko hautatuak ere; karikatura-efektua lortu nahi zuen egileak horiekin. Zerbitzari batek eteten du kontakizuna jatetxe bateko mahaian haragia moztuz (Ilegaleseko kantaria «¿es que quieres servirme de comida?» -«nire janaria izan nahi al duzu ba?» kantatzen entzuten dugun aldi berean-), Donostiako Kontxako hondartzan Kantauriko uren gainean su artifizialek ere etena eragiten dute, eta kaiolan sartutako lehoiak ere bai -Nagelen koadro batean kamera Bilboko Athleticen armariaren gainera oldartu ostean-. Nora Abasolok sinatutako muntaketan, bideo klip erritmoan uztartzen dira artistaren obren plano oso laburrak, bideoaren beste ba-

liabide batzuen bitartez -musikaren hitzak nahiz beste irudi batzuk erabiliz- ikusmen loturak gauzatzen eta azpimarratzen dituzten etenekin -soinu-banda musikala gelditzerainokoak-ziprztinduta. Horiekin batera, film laburrean sumatzen den bokazio probokotzaile osasuntsua azpimarratzea da asmoa. Edonola ere, film laburrak orobat balio du Nagelen obran labur eta bizkor ezin hobeto barneratzeko ere.

Dena den, komeni da *Nagel* filmaren soinu-banda musikalaren funtsezko eginkizuna zehatz aztertzea. Ilegalesen bi abestiek (1984ko *Soy un macarra -Makarra bat naiz-* eta dagoeneko aipatutako *Tiempos nuevos, tiempos salvajes*) eta Gabinete Caligariarenak (*Cuatro rosas -Lau arrosa-*, 1984), probokazioren bidez ikuslearen arreta erakarri ez ezik, beste eginkizun bat ere badute: hitzen arrazoitzeko edukia edo are doinua ere ardatz hartuta, horren inguruan Nagelen obrekin Bakedanok grabatutako irudiak biltzea. Orduan, lehen planoan ezin nabarmenago azaltzen ditu zuzendariak dokumentalaren edo dena delako horren inguruan zeuzkan asmoak.

Pentsa daiteke Bakedanoren helburuetako bat izan zitekeela Nagelen obrako kontzeptu konstante batzuk kantuekin irudikatutako gai-ardatzen inguruan ordenatzea. Horrela, hitz egin genezake *Tiempos nuevos, tiempos salvajes* kantuko hitzei darian eszeptizismoaz, baita espiritu probokotzaileaz ere, edo batzuetan kaskarin samarra izan daitekeen *Soy un macarra* abestiko errebeldiaz. Hala eta guztiz ere, *Cuatro rosas* kantua iristen denean oinarri horrek ez-tanda egiten du, eta espiritu probokotzailea are gehiago bihurtzeko aukera irekitzen da bideoan. Egia hori, neurri bateraino ironikoa den kontrapuntu musikala ematen dio Nagelek hirurogeita hamarrek hamarkadaren bukaeran egindako eskultura-muntaketa bati. Orduko eskultura haietan zahar okitutako figurak, giza figura beldurgarriak dira nagusi; horien bidez, artistak «pertsonek hondatze fisikoaren ebidentzia ikaragarria» hurbiltzen du ikuslea, «bitzita iraungitzeak, zahartzaroak berak, heriotzarantz bideratzen baititu guztiak».¹ Jakina, ez du inolako zerikusirik Jaime Urrutiak idatzitako kantuan ageri den «arrosa» gaiarekin.

Asmo horrekin berarekin, Ilegalesen *Tiempos nuevos, tiempos salvajes* kantuen erritmoari jarraituz, Bakedanok fantasia edo animaziozko zineman ohikoagoa den teknika batera jotzen du: *stop motion*era. Kutsu dekadenteko etxandi bateko patio harritsutik ibiltzen jarri zituen egileak Nagelen zenbait eskultura, horien artean gaur oso ondo ezagutu daitekeen *El rapto del centauro -Zentauroaren bahiketa-* (1984): pertsonaia bat zentauro moduko baten bizkar gainean eserita dago, eta pistola batekin haren garondora apuntatzen ari da. Bere garaian Nagelek bukatu berria zuen eskultura bat besterik ez zen; gaur egun, berriz, Bilboko Arte Ederren Museoan bisitarien harrera egiten dien eskultura da, museoko instalazioetatik ibilbidea egiten hastera doazenean... Orain inori ez litzaioke bururatu ere egingo egileari baimena eskatzerik eskultura hori Bakedanok bezain «basatiki» erabiltzeko.

Horren harira, komeni da azpimarratzea eta aitortzea zein sakon sustraitzera iritsi zen bideo hori egin zen unean -laurogeiko hamarkadan egilearen lan onenak bezala, ez dokumentalak bakarrik-. Horixe bera gertatzen da kontakizuna gidatzeko hari bezala musika erabiltzean (Ilegales eta Gabinete Caligari bezalako estilo-ildo hain desberdinetako bi talde *Nagel* filmaren soinu-banda musikal gisa entzuteak pentsarazten digu bi talde horiek, bideoko irudiek kontrastea egiteko edo haiekin uztartzeko moduagatik, Espainian laurogeiko hamarkadako herri-musika izandakoaren esentziaren zati bat bihurtu direla). Horrez gain, film laburra gauzatu zen garaia ikusita, beste zerbaitek ere eragiten du gogoeta: erreberentziaz zaindu ohi zen artelanarekiko errespetua behartzeko joera eragiten du eszenaratzearen kutsu osasuntsuak. Horrela, *stop motion* animazioko sekuentzia komiko samarra eraikitzeko erabili zituen

Nagelen piezak, Jiri Trnka edo Ray Harryhausenen erara -Bakedanok hain miretsiak biak ala biak -: arte-galeriako objektuek -jadanik aipatu ditugun zahar okitutako giza figura horiek- zonbiak ematen dute, etxean antolatutako hildako bizien gau moduko batean.

Nagelek bere obra gehienaren funtsezko osagai bihurtu zuen «umorismo buruargi eta pregnantzia ludiko»² berberarekin busti nahi ditu Bakedanok eskultore donostiarraren eskulturaz betetako bere irudiak. Era horretan, Nagelen obran eraginik handiena izan zuten mugimendu artistikoez harremanetan -surrealismotik *pop art*era, bien bitartean dadaismoa ere hartuta- artistak izan zuen begirune (gabezia) berberak balio dio Bakedanori bere film laburra- ren helburuarekin harremanetan sartzeko: Nagelen lotsagabekeria txalotua txanpon berarekin saritu zuen Bakedanok *Nagel* filmean, eta, aldi berean, bere buruarekin eta eskultorearekin leiala eta, orobat, gogorra izatea lortu zuen.

¹ MERINO, J. L. *70 artistas*. Bilbo: Avance Proyectos Culturales, 2005, 263. or.

² *Ibidem*.

Ruben Corral

Basterretxeari etxean egindako erretratuak

Nestor Basterretxeak berriro egin zuen topo Jose Julian Bakedanorekin, bidearen amaieran ia. Bilboko Arte Ederren Museoari esker, hain zuzen. Bakedanok bertako Zinematekan egin baitzuen lan-ibilbidearen zati handi bat, eta zuzendari-ondokoa ere izan baitzen. Bilboko museoa artista bermeotarraren lanaren atzera begirako erakusketa handi bat lantzen hasi zen, Basterretxeak *Euskal Kosmogonia Saileko* jatorrizko eskultura-multzoa (1972-1975) museori dohaintzan eman, eta handik egun batzuetara. Peio Agirre izan zen komisarioa. 2013ko otsailean aurkeztu zuten erakusketa, *Forma eta unibertsoa* goiburupean, pintorea, eskultorea eta zinemagilea izan zena hil baino urte eta erdi lehenago.

2008ko udako egun batean egin zuten bat Bakedanok eta Basterretxeak. Lasai egon ziren hizketan artistaren Hondarribiko lantegi-etxean. Bakedanok hainbat galdera egin zizkion Basterretxeari, bere lanaz, kezka artistikoez, inspirazioaz, egindako lankidetzaz ugariez, eta Euskadiko artearen ia historia osoaren lekukotza emateko izan zuen gaitasunaz, hasi Picassoren *Guernica* margolanetik, eta Jorge Oteizaren ondoan eman zituen urteak barne.

Atal laburretan dago zatituta 83 minutu inguruko elkarrizketa (umezaroa, erbestea, *Guernica* margolana, zinema, Oteiza, Equipo 57, bakardadea, arte primitiboa eta artearen nortasun espirituala, besteak beste). Beltzerako itzalpenen batek eten egiten du, noizbehinka, arloak azpimarratzeko, Basterretxeak azaldu, luzatu, zeharka jardun eta bere kontakizuna birbideratzen duenean. Seguruena, Bakedanok sinatzen duen dokumentuan, behin betiko erakusten da artistaren buru-argitasuna. Alberdaniak 2006an argitaratutako *Crónica errante y una miscelánea* liburuan zati batean sartutako artistaren memorien bertsio azkarra izan daiteke dokumentua. Basterretxeak gaitasun fisikoak eta adimenekoak bete-betean zituenean eman ziren argitara hala testu hark nola elkarrizketak. «84 urte ditut, eta hemen nago gazte baten eskulturak egiten eta pintatzen -dio pozez-. Koloreak ez du inoiz halako nagusitasunik izan nire obran».

Liburuki honen beste leku batzuetan adierazi dugunez, Bakedanoren lana ataletan zatitzerik balego, arteari buruzko filmari eskainitakoa izango litzateke nabarmenatariko bat, zalantzarik gabe. Atal horri atxiki dakizkiokien piezek balio historikoa dute, agerian jartzen baitute zuzendariaren lanak zenbateko garrantzia izan duen euskal kulturaren irudi bat zehazteko eta berresteko, hain zuzen, euskal artistarik entzutetsuenek kameraren aurrean nabarmendu duten irudia. Besteak beste, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi eta

Nestor Basterretxea egon dira Bakedanoren begiradapean. Eta haien lanak ere bai, esate baterako, Jose Maria Ucelay, Vicente Larrea eta Andres Nagelenak. Horrez gain, Bakedano monografiko hauen egilea da, besteak beste: *Mari Puri Herrero, obra gráfica completa* (Bilbo: Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1982) eta *Chillida II eta III* (Bilbo: Arte Ederren Museoa, 1984).

Zinemagileak Arte Ederren Museoa egindako lanarekin bateratu ditu zinema-arloan izandako abenturak; eta, egoera horretan izan dituen aukerak erabiliz, Bakedanok euskal artearen ikus-entzunezko memoria bat lantzeko egin duen ahalegina ezin da ezerekin erkatu. Dokumentatzeko nahi bizia zuen (garaiko euskal artisten ahotsa entzuteko erregistroak sortzekoa), eta hortxe loratu zien *Three Basque Sculptors* (1984) edo -batez ere- *chillida retrato en casa* (1983), eta hortxe dago *Néstor Basterretxea. Una declaración* (2012).

Artistaren buruargitasunean, gaztetako erbestealdiaren kontakizun amaigabearen berba-jario askean, beraren eta besteen arteari buruz ematen dituen iritzietan, edota etxeko besaulkian dagoela erakusten dituen erosotasuneko eta etxekotasuneko keinuetan datza elkarrizketaren balio dokumentala -tartean daude Basterretxearen lanen irudiak, eta elkarrizketa ikusten «gozarazi» nahian sartutako irudiak, artistaren diskurtsoari lotutakoak, Gerra Zibilekoak eta erbestealdikoak, besteak beste-. Balio dokumental hori askoz ere nabarmenagoa da *Néstor Basterretxea. Una declaración* lanean protagonistak duen zeregina ondoko -eta, beharbada, anbizio handiagoko- dokumentaletan izan duenarekin alderatzen badugu, esate baterako, Josi Sierra Orrantiaren *Crónica errante* (2013) film laburrean edo *Señales de vida* film luzean izandakoarekin (Gentzane Martínez de Osaba & Alexander García de Vicuña, 2014).

Bakedanok dio elkarrizketan ez zuela Basterretxea ia eten egin behar izan, ondoko edizioan kendu ziren galderak egiteko besterik ez. Erabaki erradikal, bakun eta sendo txikietatik abiatuta, Bakedanok Basterretxearengana hurbildu nahi izan du protagonistak kontaktu nahi duena fideltasun osoz jasotzeko. Ezer gutxi dago idazteko eszenaratzeari buruz. Sergio Ballesteroren kamera Basterretxearen aurrean dago finkatuta, eta besaulkian dagoela egiten eta esaten duen guztia hartualdi bakarrean harrapatzea da agindua. Erabateko askatasuna dago elkarrizketan, eta, ondorioz, artistak berak «erabakitzen du» noiz amaitu solasaldia eta, horrenbestez, baita dokumentala, bere oroitzapenetan eta iritzietan murgilduta dagoela, besaulkiaren tapizerian kolpe arin bat egin, eta azken hitza esateko: «Kito, amaitu da».

Ez da eginkizun txikia dokumentalarena: Nestor Basterretxearen irudia, ahotsa eta lekukotasuna gordetzea, gerora argi geratu zenez, bere azken garaiak izango ziren horietan. Bistan denez, Bakedanok lanari baliabide gutxiarekin ekin zion arren, horrek ez zion eragotzi egitekoari lotzea, berak behartutako soiltasunez onartu baitzuen. Bere keinuaren balio nagusia da dokumentu berri bat ekarri zuela «Bakedanoren erreperitorioa» esango genukeen horretan sartzeko, Euskadiko XX. eta XXI. mendeetako Artearen Historian gehitzeko, eta, beraz, ez da horrenbeste egilea den neurrian egindako lan-multzokoa -nahiz eta horrela ere baden, zentzu klasikoan ez bada ere-.



Néstor Basterrelxea. Una declaración. Fotogramak



FIKZIOAK



Nekane E. Zubiaur

Anaia maitatua: *Oraingozen izen gabe*

El conflicto perpetuo -Betiereko gatazka- da Jose Julian Bakedanok berrogei urte luzez¹ idatzitako testu kritikoen eta sorkuntzaz beteriko idatzien antologia osoaren izenburua. Azken urteetako euskal artista gogoetatsuenetako baten obraren eta nortasunaren azpian dagoen oinarritzko kontzeptua da. Durangoko zinegile honen filmografia osoak gatazkaren eta haren ondorioen balizko formulazioetan sakontzen du: gizakiak bere buruarekin duen gatazka (*Oraingozen izen gabe*; *La carta del amigo*, 2007), bere inguruarekin duena (*Lendakari. La lucha del Pueblo Vasco por su libertad*, 2004) edo bere obrarekin duena (*Ikuska 9*, 1980; *chillida retrato en casa*, 1983). Bakedanok inork baino hobeto ulertzen du gatazkarik gabe ez dagoela dramarik, eta dramarik gabe ez dagoela sormenik, ezta arterik ere.

Oraingozen izen gabe (1986) izan zen Bakedanoren lehenengo esperientzia fikzioan, nekez katalogatu daitezkeen dokumental eta saio esperimental batzuk egin ondoren. Aurrez adierazteko modu berriak aurkitu nahi zituen, baina *Oraingozen izen gabe* lanean Bakedanok ezohiko klasisismoa erabili zuen narratziarako eta eszenaratzeko; Bernardo Atxagaren gidoi trinkoa eta Gabriel Beristainen argazki hobezina izan ziren horren bermeak.

Mediometrage konplexu horrek Kultura Ministerioaren sailkapen tekniko gorena lortu zuen, eta konponbide gogorra duen gatazka hirukoitza agerrarazten du: gizonak bere buruarekin eta bere sexualitatearekin duen borroka; ia intzestua egiteraino elkar maite duten bi anaia-aren arteko gatazka, gairiditu gabeko konplexu edipiko baten ondorioz; eta femeninoa eta maskulinoa aurrez aurre jartzen dituen betiko funtsezko gatazka, beste biek lehertzeko balagarria.

Kontakizunak dimentsio ia mistikoa du, Anboto inguruko paisaia natural intenporalean. Etengabe erabiltzen du nekazaritzako antzinako metafora bat: sortu eta suntsitu, bizitza eta heriotza. Manuelen eta Ramonen bizitzaren inguruan dabil metafora hori. Durangoko bi anaiek loreak lantzen dituzte, eta mundu maskulinoan sartuta bizi dira, beren baserriko lau hormen artean itxita.

NORBANAKOAREN DUALTASUNA

*Oraingoz izen gaber*en hasieran Bizkaiko mendi sagaratu eta mitikoaren (Anboto) ondoko tontor baten plano handi bat ageri da. Kredituko tituluak bata bestearen atzetik agertzen dira pantailan, eta amaieran kamera apur bat ezkerra biratzen da, Manuel (Iro Landaluze) eta Ramon (Felix Arkarazo) bizi diren baserria erakusteko. Etxe txikiaren ondoan argi eta garbi ikusten da Anbotok bere ondoko tontor senidearekin eratzen duen sakonunea (1. irudia), V itxurako harana bi anaien baserriaren gainean dago, eta zoritxarra ekarriko dienaren ikurra ere bada: emakumearena.



1. irudia

Bertako elezaharren arabera, Anboto eta haren inguruetan egon da Mariren etxea, Euskal Herriko emakume mitikoaren etxea. Euskal mitologiako jeinurik garrantzitsuenari Durangaldean (filma garatzen den eskualdean) *Anbotoko sorgiñe* esaten zaio eta gizakiak errespetua adinako beldurra dio.²

V itxurako sakonune horrek emakumearen ugaltza-egitura garrantzitsua, dela bere formagatik, dela dituen konnotazio mitiko sinbolikoengatik.³ Sakonune horren aurrean dago baserri txikia, eta baserri horretara gerturatuko da kamera pixkanaka zoomean; baserri hori da bi anaien bizimodu lasaia emakumeengandik urrun mantentzen duen gotorleku maskulinoa. Han, Anbotoren magalean, egiten dute beren eguneroko bizitza lasaia Manuel eta Ramon anaiek, ia bikotea direla esan daiteke; eta herrira jaisteko beharrik ez dute, ordena soziala ez ezik bizioa eta lizunkeria dagoen tokira jaisteko beharrik ez dute. Beren mundua beren inguruan ixten da eta nahikoa dutela dirudi. Baina egun batean prostituzio-etxe bat irekiko dute mendian, beren baserritik gertu, eta Ramoni hango plazerak gustatuko zaizkio. Egundik, prostituzio-etxe bat, Esther (Elene Lizarralde), bere etxera eramatea erabakiko du, burdeleko jabeak duen zor bat ordaintzeko.

Hori da, behintzat, Manuelek lehenengo pertsona kontatu diguna, kamerari zuzen-zuzen begiratuz kontatu ere, filmaren lehenengo konpasetan. Hondo beltza denez, ezinezkoa da espazio-denborazko inolako zehaztapenik edo erreferentziarik izatea; hondo horren aurrean ikusleak interpelatzen ditu Manuelek, bera protagonista den kontakizun bateko narratzaile bihurtuko da, eta aurrerantz ekintzak erakusteko erabiliko den ikuspegia ezarriko du.

Manuelen lehen plano horrek, gainera, bere izaera erabat zehazten duen ekintza bat azpimarratzen du (2. irudia). Argi-ilun horiek profiletako bat ezkutatu, eta protagonistaren dualta-

sun esanguratsu hori nabarmentzen dute, bi erdiz eraturako bere nortasun bitariko berezia. Horietako bat, ikusten ez dena, Ramon anaiari dagokio, eta Manuelek anaiarekin batasun bat bera eratzen duen arren anaiaren ikuspegia ez zaigu eskaintzen.



2. irudia

Esther baserrira iritsi arte, Manuel eta Ramon bat dira, osotasun bat; gizabanako bat bakarra balira bezala aritu dira, isileko ezkontideak dira, Manuelek oraindik gainditu ez duen komplexu edipikoa oinarri duena. Filmean zehar esaten ez den arren, bi anaien ama hil zenetik, Ramon Manuelen kargu egin zela uste dugu. Ramonen izaera gogorragoa da, ez da Manuel bezain sentibera, eta horren kargu egin zen, amak utzitako hutsunea betez. Bakedanok plano bakar batean laburtu zuen identifikazio hori grafikoki: Ramonen aurpegiaren isla ageri da amaren argazkiari begira, eta isla horrek bat egiten du bere amaren aurpegiarekin, bi aurpegiak bat dira (3. irudia).



3. irudia

Manuelek amaren irudiaren sentimenduak eta nahi edipikoak anaiarengana igaroko ditu, intzestuko maitasun moduko bat izango da, sexualki zehaztu ez arren. Bere odolarekiko afektua edo jaidura endogamikoa du, bere haragiaren haragiarekiko, bere ama ere hala baitzen. Hori dela eta, Manuelek galarazi egingo dio Ramoni amaren logela profanatzea, prostitutarekin batera logela hori okupatzeko asmoa duenean.

KANPOTARRA⁴

Ez da harrizkoa, beraz, Ramonek bien arteko batasun hori apurtzea Esther etxera ekartzean; kanpotarra izango da baserrian bi gizonek zuten elkarbitzita harmoniatsua kutsatu eta nahastuko duen *bestea*. Esther kanpotik dator gizonen baserriko aterpetxera, eta kanpo- elementua dela ikusten da berehala, bat ez datorrena, euskaraz ez baitaki, bi anaiek elkarrekin komunikatzeko erabiltzen duten *ama* hizkuntzan hitz egiteko gai ez baita.

Emakumea etxean sartzean ohartzen da Manuel Ramonek utzi egin duela; bere anaiak di-bertimendu berriarentzat baino ez du begirik eta Manuel bakarrik geratu da: «Ni Ramonen-tzat izan naizenarekin!».

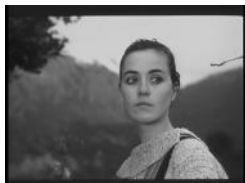
Manuel jeloskoraren ikuspegitik, esan bezala, bera da narrazioaren buru, Esther gaizkiaren haragiztatze moduko bat da. Putak ia ez du pertsonaren duintasunik ere eta objektu mailara eraisten du etengabe. Bi anaiek emakumea «erostea» edo «alokatzea» aipatzen dute, eta askotan «emagaldua», «zuloa» edo «bizioa» bezalako hitzak erabiltzen dituzte berari buruz aritzerakoan, batez ere Manuelek.

Manuelek Estherri buruz duen ideia negatibo hori ez dago oso urrun XX. mendearen hasie-ran Otto Weininger-ek emakumearen izaerari buruz egin zituen adierazpenetatik. Austriako filosofo gazte eta torturatuarentzat, emakumeak bi mota osagarritan banatzen dira batez ere: putak eta amak (biak daude istorio honetan). Eta moralik, bereizmenik eta arimarik ga-beko izakiak dira. «Gizonaren eta emakumearen arteko harremana, subjektuaren eta objek-tuaren artekoa bezalakoa da».⁵ Weininger-en arabera, emakumea erabat eta soilik sexuala da, sexualitatearekin identifikatzen da bere osotasunean, eta gizona kutsatzen du koitoare-kin (emakumearentzako on gorena); beraz, honek bere arima baino ez du maitatu behar, sexutik eta emakumeen eragin negatibotik askatzeko. Esther belar txarra da, baserriaren barnean sortzen den irakaren parekoa; ordura arte Ramon eta Manuelen arteko maitasun anaikorra garbi mantendu zen toki horren barnean sortzen den lilloaren parekoa. Herriko tabernariak Manueli esango dion legez, zomorroak dira loreei kalterik handiena egiten diete-nak, «belar txarrak horretaz aprobetxatu eta ugaritu egiten baitira».

Horretaz ohartzen den arren, Manuel ez da sorgin horren (*Anbotoko sorgiñe*) eragin feminino-tik ihes egiteko gai. Denborak aurrera egin ahala, Esther gero eta tentazio atseginagoa da gizonarentzat, eta erakarpen hori berak pizten du bere *bikotekidearen* anaiari modu seduzi-tzailean begiraturaz. Horren adierazgarri da eszena bat: Manuelek tirantedun kamiseta bat besterik ez darama eta bere gizontasuna adieraziz egur txikitzen ari da motozerrarekin (era-bat falikoa) neska begira duela. Planoaren eta haien begiraden kontraplanoaren arteko al-ternantzia horretan oinarritutako planifikazioak (4-7 irudiak) *The Fountainhead* (King Vidor, 1949) laneko irudi erotikoak dakartzagu gogora; hor, Patricia Nealek bere begiekin jaten du Gary Cooper-en gorputz izerditsua, harrobi baten hondoan zulaketan ari den bitartean.



4. irudia



5. irudia



6. irudia



7. irudia

Ramonek Esther alokatu du bere aringarri fisikorako, eta horrek Manuelengandik alden-du egin du; bere anaia maitea jeloskor jarri du. Baina Manuelek ere Esther desio du eta Esthe-rrek Manuel; horrek bi gizonen arteko harremana erabat eta behin betiko apurtu dezake. Hi-ruko gatazka hau adierazteko toki aparta da berotegia; Ramonek eta Manuelek loreak *zain-tzen* dituzten tokia, *kanpoko eraso kaltegarrietatik babesten* dituzten tokia. Bi protagonisten etxeak

eta gainerako jabetzek ordura arte eratu zuten aterpe maskulino eta endogamiko horren metonimia.

Eszenaren hasieran plano orokor bat ageri da: Manuel makurtuta dago bere loreen artean, eta Ramon eta Esther berotegian sartu dira herrira gonbidatzeko (8. irudia). Manuel landare bat txukuntzen ari da, eta bi lore biki nabari dira bertan (9. irudia). Bi anaien arteko etsaitasuna ikusi egin daiteke eszenaratze burutsuan, bi anaiak distantzia handira mantentzen baititu une oro. Ramon ez dirudi atea baino barrurago joan eta anaiarengana gerturatzen auzartzen denik (10. irudia), eta Manuelek ez dio bikoteari begiratu ere egin ez dela joango esatean eta bere anaiari baserriko lanetan laguntzen ez duela aurpegiatzean (11. irudia).

Kamera geldirik dago bi anaien arteko tira-birari begira, estatiko dago bakoitza bere tokian, eta fisikoki eta moralki urrunduta, 11. irudiko enkoadraketaren konposizioak azpimarratzen duen legez. Eszena horren eta planifikazioaren estatismoaren aurrean, Esther mugimendua da, aldaketa; izan ere, Ramon atean geldirik dagoen arren, bera Manuelengana gerturatu da, berotegitik irteteko eta beraiekin herrira, Estherren jatorrizko bizio-toki horretara, joateko gonbita egin dio argi eta garbi. Estherren mugimendu horri kameraren *travelling* batek laguntzen dio (12-13 irudiak), eta emakumearen mugimendu asaldagarria azpimarratzen du bi anaien estatismoaren aurrean. Berotegian oso ongi adierazita dago hori guztia; izan ere, baldintzak beti berdinak izaten dira berotegietan, eta Manuelek bere anaiarekin partekatzen duen maitasunaren garbitasuna zaindu nahi du, loreak zaintzen diren bezala.



8. irudia



9. irudia



10. irudia



11. irudia



12. irudia



13. irudia

Manuel ordenarik gabe bizitzen hasten da, mozkortu egiten da, lana uzten; eta Ramon ohartu egiten da bere anaiaren joera arduragabe horren zergatiak: berak ere Esther nahi du. Aldi batez Esther berari uztea proposatuko dio, eta gero berriro ere burdelera itzultzea, etxera bakea itzul dadin. Baina dena alferrik. Kaltea eginda dago. Putaren eta belar txarraren arteko metaforari jarraituz, Manuelek Ramoni esango dio gereziondoaren enborreko adarrak apurtzen direnean, ezin direla berriro txertatu eta beren tokian jarri. «*Satsa gaituk*», esango dio bere anaiari,⁶ eta hau gaineratuko dio: «gehiago balio genuela uste nian, Ramon. Baina gu ere erori egin gaituk, gainerako denak bezala. Emagaldutako gu banatzea lortu dik».

Bere jatorriko tokira eraman ondoren, Ramon eta Manuel ezin dira emakume hori gabe bizi, eta biak burdelera joaten dira besteak ez dakiela. Arazoa konpontzeko, berriro ere etxera eraman eta partekatzea erabakiko dute, baina bi anaiak eratuta zeukaten enbor hori puskatuta dago jada. Gizon bakoitzak berarentzat nahi du emakumea, eta errezeloak eta gezurak hasiko dira.

Weininger-en arrazoibideari jarraituz, emakumea erabat sexual bezala jartzen zuen esanari jarraituz:

«Gizona sexual bihurtu zenean, emakumea sortu zuen. Emakumea izate hutsak esan nahi du gizonak sexualitatea baieztatu duela. Emakumea baieztapen horren emaitza besterik ez da, sexualitatea bera da. (...) Gizonak emakumea sortu du eta sortzen jarraituko du, sexuala izaten jarraitzen duen bitartean. Kontzientzia ematen dionean, izatea ematen dio. Koitoari uko egiten ez bazaio, emakumea sortzen da. Emakumea da gizonaren errua. Erru hori konpontzeko balio behar dio maitasunak».⁷

Bi anaien sexualitatea sorgor egon zen beren aurreko bizitza lasaian, baina sexualitate hori agertu zenean eta emakumeak eskainitako plazer sexuarekin men egin, bien arteko maitasun garbia apurtu egin zen. Putak sortu dien mendekotasun fisiko hori gaintzeko, anaiarteko maitasun hori sendotu besterik ez dute egin behar. Baina bi anaien arteko maitasuna eta etxean Bestea egotea ezin dira uztartu; hori dela eta, Ramonek eta Manuelek Esther behin betiko erditik kentzea erabakiko dute, beren maitasunezko harremana babesteko: «horrela salbatu egingo ginategi eta berriro bakean bizi».

Kontakizunaren une horretan Manuelek hasieran ezarritako ikuspegia suntsitu egiten da. Manuel narratzailearen lehen planoaren atzean zegoen hondo beltza desagertu egiten da, eta segundo gutxira identifikatu daitekeen toki bat agertzen da: epaitegia. Ramonek eta berak Esther hiltzea erabaki zutela azaltzen duenean Manuelek, kamerari ez zaiola ari ulertzen dugu, bere hitzen hartzaile zuzena ez dela ikuslea, baizik eta Manuelen begiradaren kontraplanoan dagoena: epailea (Luis Iriondo).

Epaileak nahastu egin nahi du, Estherren erailketaren arduradun bakarra Ramon izan zela esan dezan, baina Manuelek behin eta berriro esango du biak batera aritu zirela, emakume gaztea erailtean. Manuelen bertsioa *flashback* bidez eszenaratzen da: bi anaiak armak garbitzen ari dira egongelan, eta Esther karta-jokoan ari da bera bakarrik atzean dagoen mahaian. Ramon jaiki egin da eta neskak jarraitu egin dio. Planoa bat-batean moztu da, eta ezin dugu ikusi gero gertatutakoa; epaitegira itzuli da kontakizuna.

Guardiek Manuel daramate. Jada ez da narratzailea, eta, beraz, azkenean ikus dezakegu Estherri gertatu zitzaiona. Berriro ere *flashback*, baina oraingo hau ez da inongo pertsonaiaren ikuspegitik egina; aitzitik, egongelako eszena ageri da berriro, Manuelek kontakizuna

utzitako puntuan hasi da. Esther eskaileretara doa, baina azkeneko mailan Ramon du aurrez aurre eta ez dio pasatzen uzten. Kamerak Manuel erakusten digu berriro, egongelan dago eta bere arma kargatzen ari da eraiketarako, baina bat-batean eskaileretan behera erori den zerbaiten hotsa entzun da *offean*. Esther da, lepoa puskatu eta eskaileraren oinetan dago. Ramon poliki-poliki jaitsi da, eta emakumea hil duela esan dio anaiari.

Manuelen *flashback*ak Estherren eraiketa alde batera utzi du, Manuelentzat biak izan baitira krimena egin dutenak, biek izaki bat bera eratzten dutelako. Beharrezkoa zen Manuelen ikuspegia alde batera uztea, egiaz zer gertatu zen jakiteko; Ramon izan zela, *ama* den heinean, egoera bere jatorrizko modura itzuli zuena eta aurkaria, puta, suntsitu zuena.

Ramonek berretsi egingo dio epaileari Manuelen bertsioa, eta biak ziega berera eramango dituzte; anaien aterpe berrira, garai batean baserria izan zen bezala. Biak berriro ere elkarrekin dira, hasieran bezala; baina berotegian ikusi dugun distantzia bera errepikatuko da orain espetxean. Gereziondoaren enborra zatitu egin da. Kalabozoan sartu orduko Ramon eskuinera doa, eta betiko desagertuko da itzalean barna. Kamera Manuelekin batera doa: hau bere anaiaren aurrean eseri da (eremutik kanpo da anaia behin betiko), eta leihotik sartzen diren argi-izpiei begiratuko die, bientzat beranduegi ez ote den uste du.



14. irudia

Hala dio Antton Valverderen abestiak,⁸ eta abesti hori entzuten dugun bitartean kamera bi anaien baserritik urrundu egingo da, filmaren hasierako *zoom*aren aurkakoa eginez, filma ixteko Anbotoren irudiarekin, etxe txikiaren gainean ikaragarri.

¹ BAKEDANO, J. J. *El conflicto perpetuo*. Iruñea: Pamiela, 2003.

² Jeinu honi buruzko elezahar bat baino gehiago dago. Batzuetan gizakien ongile bezala ageri da eta beste batzuetan artzainak zigortzen ditu, bere lurraldea profanatu dutelako edo behar ez bezalako jokaera izan dutelako.

³ Anboto bezalako mendi batzuen arkitekturari esker, mendiaren eta genital femenino misterioitsu eta estalien arteko korrespondentzia sinbolikoa ezar daiteke; adibidez, Venusen mendi ospetsua (maitasunaren eta sexuaren erromatar jainkosaren egoitza), elezahar germaniarren esanetan Tannhäuser poetak aurkitua, gaur egun bagina femeninoaren zati anatomikoa izendatzeko erabiltzen da.

⁴ Jorge Luis Borges-en kontakizunaren izenburua da hau (*El informe de Brodien* argitaratua 1970ean), eta hori erabili zuen Atxagak bere gidoirako oinarri gisa.

⁵ WEININGER, O. *Sexo y carácter*. Madril: Losada, 2004, 455. or. (Obraren lehenengo edizioa, 1903).

⁶ Bizkaieraz *satsa* erabiltzen da lurra ongarrizko erabiltzen den zaborra edo simaurra esateko, eta hitz horrek berak nekazaritza munduko metafora ongarritzen du.

⁷ Weininger, *op. cit.*, 464-466. or.

⁸ «Maitatzen bazaitut, itaundu dautsozu, leyuan klisk dagin illargi izpijari» dio abestiak.

Marta Fernandez Penas

Bakedanoren *La carta del amigo*

EUSKAL ZINEMA?

Jose Julian Bakedanok 1968an debutatu zuen zineman, Super 8an egindako *The Bride of Frankenstein -Frankensteinen emaztegaia-* film laburrarekin. Horrenbestez, bere zinemagile-lanen hasiera hirurogeiko hamarkadan kokatzen da; eta urte horietan areagotu egin zen eztabaida, berariaz euskal zinemarik ba ote zen zehazteko.

Zineklubzaleen mugimenduak piztutako kontu hori koherentziaz aurkezten hasi zen, berebiziko garrantzia izan zuten bi gertaeragatik. Lehenik, Bilboko Unibertsitateko Zineklubak antolatuta, 1976ko otsailaren 24tik 27ra arte Bizkaiko hiriburuan Euskal Zinemaren Lehenengo Jardunaldiak egin izana. Haietan, euskal zinema definitzen ahalegindu ziren, eta euskarari eginkizun erabakigarria eman zioten, Euskal Herriaren interes bereizgarriak zerbitzatuko zuen euskal herri-zinemaren eraikuntzan. Jardunaldi haietan ateratako ondorioetako baten arabera, beharrezkoa zen euskal zinema nazionala eraikitzea, euskal herriak eta euskal herriarentzat egindakoa, herriaren errealitatea aintzat hartu, eta euskal estetika izango lukeena.¹

Bigarrenik, 1980ko irailaren 26ko 3069/1980 Errege Dekretuak eragin zuen aurrerapausoa azpimarratu beharra dago: Euskal Autonomia Erkidegora lekualdatu zituen zinematografia babesteko eta zinematografia-sormena eta -jarduera sustatzeko eskumenak.

Euskal errealitate politikoa filmatzea agindu kategoriko moduko zerbait bihurtu zen zinemagile askorentzat. Era horretan, euskal zinemaren gehiengoak jarrera militantea eta kritikoa hartu zuen, eta, jakina, aldarrikapen nazionalako tresna bihurtu zen. Salaketa-zinema horren erakusgarri argienetako bat Imanol Uriberen *El proceso de Burgos -Burgosko prozesua-* (1979) da. Errealitate politikoari estekatutako zinema izanik, bidegabekeriak azaltzen ditu argudio nagusiaren gainetik igarota. Imanol Zumaldek adierazi zuen bezala, «erakusteko zinema gehiago da kontatzekoa baino».²

Urte horietan garatutako beste joeretako bat zinema dokumentalarena izan zen, euskal his-

toriaren eta kulturaren bidez nazioa finkatu nahi zuena. Ildo horretako adibiderik garrantzitsuena 1978. eta 1985. urteen artean argitaratutako hogeitakuska filmen saila da. Bakedanok asmo handiko proiektu horretan parte hartu zuen, 1980an *Ikuska 9 (Euskal artea)* zuzendu baitzuen. Euskal Herriko arte plastikoaren balantzea egin zuen bertan, era askotako egileen lanak hainbat musikarekin bateratuta. Lan horri esker, Lehen Saria eskuratu zuen urte horretan bertan, Bilboko Dokumentalen eta Film Laburren XXII. Nazioarteko Jaialdian, Euskal Zinemako Dokumentalak Sailean.

Edonola ere, Bakedano inon kokatzekotan, ildo esperimental peto-petoan kokatu behar da. Zinema horrek bizkarra eman zien euskal politikako arazoei, forma hartu zuen ardatz, eta gaitzespena eragin zuen zinemagile militanteen artean. Artista esperimental horiek ez zuten talde homogenea osatu, nahiz eta haietako askorentzat *Ama Lur* (Nestor Basterretxea eta Fernando Larruquert, 1968) filma iturri formal agorrezina izan.

Bakedanok *Bi (A Man Ray to Marcel Duchamp)* zuzendu zuen 1972an, erritmo-collage moduko bat: irudi abstraktuak eta *Our Gang -Koadrila-* haur-taldearen film mutu zahar bateko plano errepi- katua aurka jartzen dira. 1973an *Bost* filmatu zuen, kutsu abstraktukoa hori ere.

Orain denboran salto egingo dugu, eta bere azken lana, *La carta del amigo -Lagunaren gutuna-*, aztertuko dugu. Bilboko Dokumentalen eta Film Laburren XXII. Nazioarteko Jaialdiaren (ZINEBI) 49. edizioan aurkeztu zen 2007an.

HISTORIA

La carta del amigo -Lagunaren gutuna- hamabi minutuko film laburra da, eta bertan Bakedanok Ramon izeneko gaztea erakusten digu, bere maitale Mikeli idatzi dion gutuna ahots goran irakurtzen; Mikel espetxeratu egin dute bere borroka politikoaren ondorioz. Eszenaratzeak soiltasuna du ezaugarri, Ramonengana fisikoki eta emozionalki hurbiltzen gaituen lehen plano estatikoa -idazmahaiaren geldirik- eta gutuna jaso duen Mikelen figura-planoa -ezer adierazi gabe eta isilik beti- erabiltzeak zehaztua. Bitxia da Ramonen rola bi aktore desberdinek jokatzea: film laburra ongi bereizitako bi ataletan zatitzen du horrek. Lehenengo atalak *La carta recibida -Jasotako gutuna-* izena du, eta lagunari eskaintako mezua gaztelaniaz irakurtzen duen lehenengo Ramon du protagonista. Bertan, elkarren artean dagoen urruntzeagatik daukan kezka helarazten dio Mikeli, eta elkarrekin bizitako lehenaldia gogoratzen du, Mikel bere konpromiso politikoagatik atxilotu zuten egunera bitartekoa. Ramonek presoari aitortzen dionez, giltzapean daramatzen hiru urte horietan egunero izaten du gogoan, iritzi ideologikoak alde batera utzita, sufrimendua alferrikako baliotzat jotzen du, eta honako hau eransten du: «beharbada pentsatuko duzu nik horrela pentsatzen dudala espainiarra naizelako».

Mikelek gutuna irakurtzen duenean, mespretxuz botatzen du lurrera, eta, zero urdin forma-ko trantsizio baten bitartez -askatasuna sinbolizatuz-, aurrekoaren simetrikoa den bigarren blokean sartzen gaitu zuzendariak, *La carta deseada -Desiratutako gutuna-* izenekoan. Horrela, beste Ramon bat ikus dezakegu kokapen bereberean, presoari zuzendutako gutuna irakurtzen, baina oraingo honetan euskaraz. Gutun desiratuak jasotako gutunak kontaktzen duen kontu berbera kontaktzen du, baina, Ramonek adierazten duenez, Mikel atxilotu zutenetik bizi izan dituen ankerkeriak, «neure buruari ez nion uzten zirenik ere irudikatzen». Sufrimendua bere hezur-mamietan bizi izan duela ere aitortzen du, eta horrek guztiak merezi izatea espero duela. Azkenik, Mikel ikusten da, infiniturantz begira.

INKOMUNIKAZIOA VS. ULERTZEA

Historia honetan inkomunikazioa jorratzen da lehenik, zenbait puntutan islatuta. Lehenengo, alde bakarreko komunikazioa finkatzen da, Ramonek hainbat gutun idatzi dituelako, erantzunik gabe. Bera da historian zehar etengabe jardunean dabilena: bera hurbiltzen da Mike-lengana liburu-dendan, bera itzultzen da ohean hari musu bat emateko, eta berak idazten dizkio gutunak; Mikelek, ostera, *egiten uzten dio* bitartean.

Beste alde batetik, iruditzen zait pertsonaiak homosexualak izateak zeresan berezia duela, sumatzen baitut Bakedanok ikusarazi nahi duela komunikazioa, eta horrenbestez elkar ulertzeari, berdin artean bakarrik finka daitekeela, hau da, noranzko berean begiratzen du-tenen artean. Era horretan, aztertuta zer duen gutun desiratuak gutun jasoak ez daukanik, ikus dezakegu Ramon erreala egoera hori eragin duten iritzi ideologikoak alboan utzi nahi dituela; borroka politiko horrek sortutako sufrimendua alferrikakotzat jotzen du, hots, beste alde batera begiratzen du. Beraz, politika bere lagunarengandik urrunarazi duen elementu asaldatzaile bezala ikusten du.

Aitzitik, presoak desio duen gutunak, euskaraz idatzi eta irakurri izana nabarmentzeaz aparte, aurreko gutunarekiko ñabardura desberdin eta erabakigarri bat dauka: Ramonek uste du haiek nozitzen ari diren sufrimenduak merezi dituela. Hori dela eta, Mikelen borroka politi-koak zentzua dauka, nolabait justifikatu egiten baitu. Beraz, biek noranzko berean begira-tzen dute.

ASKATASUNA VS. GATIBUALDIA

Biko aurkaritza hori ere giltzarria da film laburra ulertzeko. Lehenik, bi pertsonaiak espetxe-ratzea islatzen duten kokapenetan aurkeztuta daudela ikus dezakegu. Ramoni dagokionez, lehen plano batek jasotzen du bere figura, eta aldi berean apalategi batek osatutako laukia ageri da bere inguruan. Era horretan, era klaustrofobikoan estututa azaltzen da bere bizi-es-pazioa. Paradoxikoki, presoak, hedatzen doazen marra horizontalez zeharkatutako horma-ren gainean bermaturik, espazio eszeniko handiagoa erabil dezake bere erara moldatu ahal izateko, nahiz eta inoiz ere ez aldatu jarrera. Nire iritziz, Bakedanok helarazi nahi digu bi-dezkatat jotzen duenaren alde borroka egiten duenak aske izaten jarraitzen duela. Horrela, gatibutzako plano horiek talka egiten dute trantsizio moduan erabiltzen den zeruaren irudie-kin, Mikelen pentsamenduak hegan aske dabiltzala erakusteko. Agian, Bakedanok film labu-rrean gauzatu nahi duen askatasun gabezia da protagonistari «ezarritako» isiltasuna; ahoa estalita bezala aurkezten zaigu, eta, beraz, bere sentimenduak azaltzeko aukerarik gabe.

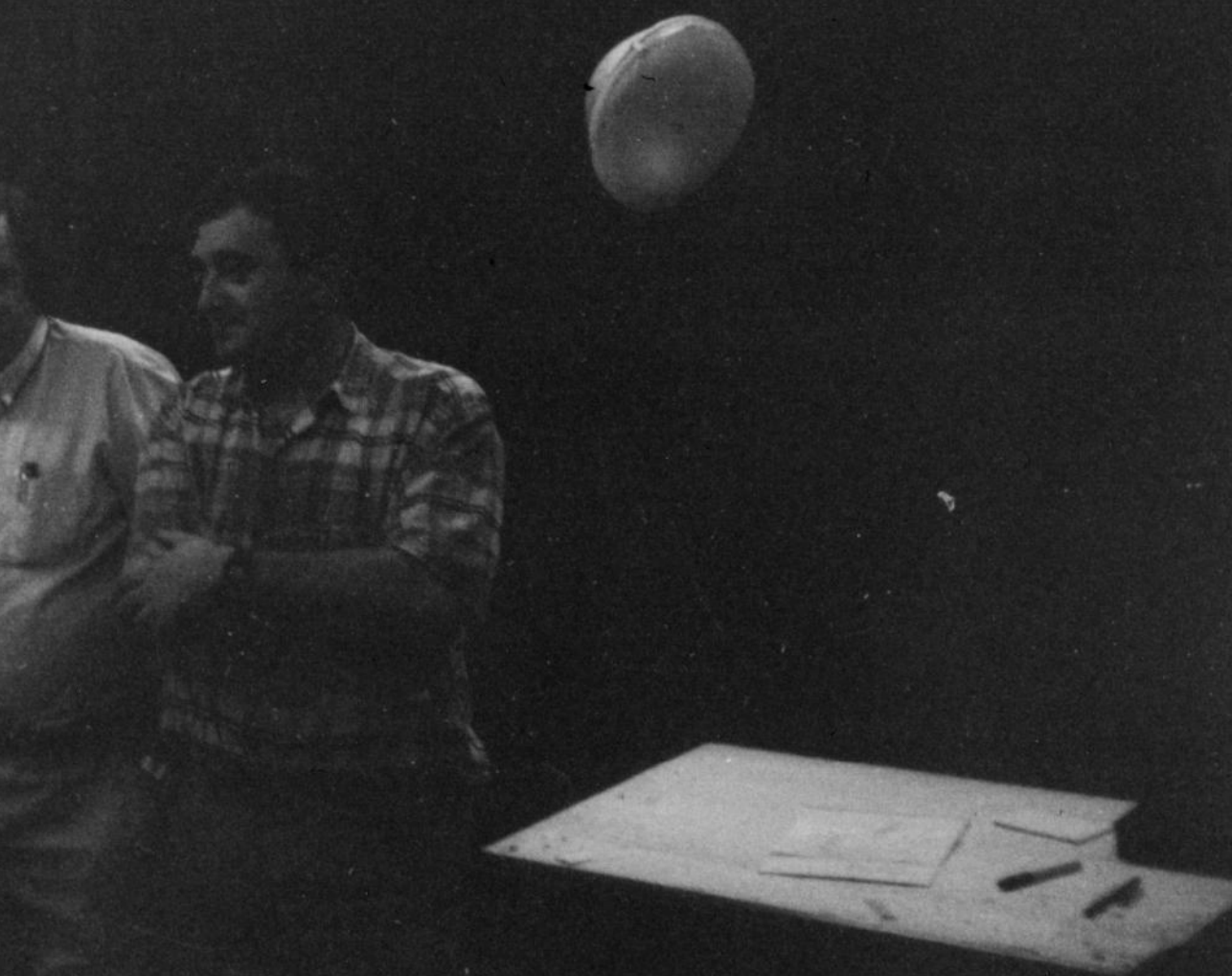
La carta del amigo -Lagunaren gutuna- filmak bukaera baikorra eskaintzen digu nolabait; izan ere, lehen trantsizio gisa balio izan duen zero urdinarekin bukatzen da, eta, lehen aipatu dugu-nez, askatasuna irudikatzen du, hori baitago protagonistek bizitako aurkako egoeren az-pian.

¹ ZUMALDE, I. La transición cinematográfica vasca (1970-1980). Hemen: PABLO, S. de (ed.). *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998, 194. or.

² *Ibidem*, 198. or.



JOSE JULIAN BAKEDANO ZINEMA-KRITIKARIA



Aurreko orrialdeak:

Ezkerretik eskuinera: Saul Bass, Elaine Bass, Antonio Castro eta Jose Julian Bakedano. Saul Bass epaimahaikide izan zeneko Bilboko laburmetrai festibalaren antolaketa. Los Angeles. 1987.

Jose Julian Bakedano

Francesco Rosiren inguruko zehaztasunak

Film Ideal aldizkaria, 197. zk., Madril, 1966

Orain dela hilabete batzuk ohar bat iritsi zen *Film Idealera*, eta *Destinon* argitaratu zen, Espainiako beste argitalpen batzuen artean; Rosik sinatutakoa zen, eta *Il momento della verità -Egiaren unea-* bere filma miresgarriarekin lotuta zegoen.

«*Egiaren unea* nire filmaren aurkezpena nik onetsi gabeko mozqueta, sartu gabeko zati eta ordezkatzeeekin kaltetu dutenez, eta alferrik zuzendu natzaienez Angelo Rizzoli italiar ekoizleari eta Espainiako *As Films* ekoizle-kideari, filmak eta neuk, filmaren egile naizen aldetik, jasan ditugun ondorio kaltegarriak ezagutarazi nahi ditut, eta Espainiako egunkariei hitz egin nahi diet, nire ikuspuntu hau argitara dezaten. Nire izena filmetik kentzeko eskatzen jarraitu behar dut ezinbestean. Horregatik, zehaztu nahi dut nire jarreraren ez dagoela inolako asmo demagogikorik, eta honako arrazoi hauek bakarrik eragindakoa dela:

1. Filmaren esanahia eta edukia indargabetu dituzten zentsura-mozketak. Ezin izan dut mozqueta horien aurka Espainiako legeek onartutako helegiterik jarri, ekoizleek ez baitirate jakinarazi Espainiako zentsuraren ikuspuntua zein den. Nik neuk egindako moldaketa bati esker, egoeraren berri izan dudanerako, helegitea aurkezteko legezko epeak agortuta zeuden.
2. Hemezortzi urtetik beherakoentzako debekatua. Lehen adierazi ditudan arrazoi berberengatik, ezin izan dut bigarren erabaki horren aurkako helegiterik aurkeztu. Nolanahi ere, debekua gutxienez bidegabera iruditzen zait, zezenketak adin txikikoek ikus ditzaketan ikuskitzen publikoak diren herrialde batean.
3. Neuk zainduta eginiko espainierazko soinu-banda ekoizle espainiarrek aldatu dute, eta nik onartzen ez ditudan elkarrizketak eta ahotsak dauzkan beste banda bat jarri dute. Ez dut onartzen; izan ere, ez datoz bat filmari eman nahi izan diodan benetakotasun espirituarrekin.
4. Filma idaztean eta elkarrizketetan lankide izan dudana kolaboratzaile espainiar baten izena kreditu-izenburuetatik ezabatzea. Erabaki hori Espainiako ekoizle-kidearen gogoaren arabera dela iruditzen zait, eta onartezina iruditzen zait arrazoi hori dela eta eman didaten justifikazioa, berandu eta bide ez-ofizialetik iristeaz gainera.

Poz emango lidake ohar hau argitaratuta ikusteak. Jaso nire agurrik beroena».

Ohar hori argitaratuta, ez dut Rosiren alde edo aurka azaldu nahi, baizik eta gertatutakoaren testigantza erakutsi bakarrik. Irakurleari azaldu nahi diot Adriano Apràren kritikak (*Film Ideal*, 165. zk.) Italiako bertsioari erantzuten diola, eta Ramon Fontek egindakoak (*Film Ideal*, 191. zk.), aldiz, Espainiako bertsioari.

1) Garbi dago *Il momento della verità* toreroaren figura eta ikuspuntua ardatz hartzen duen zezenketetako lehenengo filma dela. Badira gai horren inguruan egindako pelikula «dokumentalak» (*Historias de la fiesta -Festako istorioak-*, Mariano Ozores, 1965), zezenketen gaia era erromantikoan ikusten duten ikusleen arabera egindako filmak (*Currito de la Cruz -Gurutzeko Currito-* eta antzekoak) edo toreroaren ikuspegitik ikusitako pelikulak, baina sentiberatasunez, egiazaleak izanik ere (*Aprendiendo morir -Hiltzen ikasiz-*, Pedro Lazaga, 1962; *Torero*, Carlos Velo); dena den, *Il momento della verità* da toreroaren gertaerari egindako lehenengo hurbilpen egiazkoa eta desmitifikatua.

2) Metodo bezala, Francesco Rosik zezenketekin lotutako albistegietarako moduko piezak hautatu ditu, berak *techniscope* on batekin filmatuz; zalantzarik gabe, kamera horrekin errealtatea hurbilgotik jasotzen da *scope* arruntarekin baino, errazago maneiatzen da eta. Ondoren, aktore ez-profesional batzuk hartu ditu, eta kameraren aurrean jarrarazi, torero jakin baten beharra zuten eszenak filmatzeko.

3) Muntaketaz baliatzen da filmatutako bi materialak txandakatzeko, «dokumentala» den material berezkoa (Sevillako Aste Santua, Bartzelonako herri bateko zezenketa txikia, Linda Christianekin egindako festa, zezenketak Miguelinekin, etab.) nahita filmatutakoarekin nahastuz. Era horretan, azken material horrek lehenengoaren ezaugarriak bereganatzen ditu, eta film osoak kamera bertan izan ala ez berdin gauzatuko zen fresko bat dirudi film osoak: ematen du dena nahi gabe filmatutakoa dela, nahiz eta kontu batzuk izatez nahita filmatutakoak izan. «Nahita filmatutakoa» diodanean, gidoiaren arabera osatutako eszenei buruz ari naiz: Miguelin toreatzeko eskolan, Miguelin apoderatuekin. Material horrek errealtate-dosi handia du, aukeratutako aktoreak filmean antzezten duten lanean aritzen direlako benetan -Miguelinekin jaten duten Bartzelonako langileak, *Casa Pepe* ostatuko jabea Miguelini ohea erakusten, apoderatua, Miguelinen aita eta ama, eta abar-, eta Rosik hautatutako metodoa aktore ez-profesionalari honako hau esatea izan zitekeelako: «Eszena hau egin ezazu benetan gertatuz gero zuk egingo zenukeela uste duzuna eginez». Hortik batzuetan -ia beti- emaitza harrigarriak eskuratzen dira; eta, hori gertatzen ez denean ere, zure ustez egoera horretan eurek egingo luketenaren dokumentua bihurtzen da sekuentzia.

4) Badira bizi-bizian hartutako zatiak; horietan bikoizketak ematen dizkie ahotsak maileguan, eta hitzak ere mailegatu dizkiela ematen du.

5) Francesco Rosik Espainiaren film adierazgarri bat egin nahi izan du, kasu partikular bat hartuz: torero bat. Filmean, faltan sumatzen da Miguelinek torero izateko gosea eta dirua ez diren arrazoiak azaltzea, eta horretaz gehiago dakite toreroek eurek. Pelikula adierazgarria da, ikusten dudana gertatu ahal izan dadin, suma ditzakedan inguruabar ugari behar izan diren heinean, eta antzeko gertaerak derrigor izan behar direlako. Jakina denez, giza historia bakoitza desberdina da, baina badira guztiek dituzten puntu batzuk: Rosiren historia hezurretan geratzen da, toreroa eskema batera murriztu duelako, guztiek dituzten puntu horiei garrantzi handiegia eman dielako.

6) Muntaketa entsegu bezala erabili du Rosik («kameraren atzean nago», esaten digula di-

rudi). *Salvatore Giuliano* ezaguna da arrazoi horrexegatik; hori dela eta, esan zenez «gertaerak bakarrik ematen ditu» edo «itxura batean historiatic kanpo dauden alderdien gainean gelditzen da» (*Cahiers*). Hemen muntaketa baliatu du 3. atalean adierazitakoa gauzatzeko eta historiari nolabaiteko batasuna edo jarraipena emateko. Miguelinen bizitzan aukeratutako uneek ez dute harremanik elkarrekin -gertatu egiten dira, eta ez, ohi denez, ondorio bezala-, eta badirudi gertaera horiek aurkeztu dizkigula beste batzuk aurkeztu ahal zizkigun bezalaxe -nahiz eta pobrea, zezena, heriotza ibilbideari jarraituz agertu, noski-; kontu batzuk beste batzuen jarraipena izan daitezten erabiltzen da muntaketa. («Lan hau bukatzen duzunean banoa», esaten du hasieran, eta gero ama agurtzen ikusten dugu, batetik bestera era zakarrean igarota. Horrelako zenbait gauza badira, batik bat bigarren zatiarekiko desberdina den lehenengo zatian, Apràk adierazi duen bezala.)

7) Eszena batetik bestera bat-batean pasatzea eta aktoreak mugituz atzeratzea, hurbilekoak ez diren planoetan. Orobat, albistegi estiloan kamera erabiltzeko bizkortasunak eta askatasunak ere ematen diote Rosiri Augusto M. Torresek Lazagarekin hitz egitean adierazi zuen gaitasuna: «bere filmetan mekanismo inductiboa gutxienez murriztuta gelditzen da, zerbait erakusten digunean hainbesteko indarrez erakusten digu, non zuzenean iristen baikara hura ezagutzera» (*Film Ideal*, 175. zk.).

Rosiren filmak, beste askok bezala, pentsarazten digu oraindik ere ez dela behar hainbatean esan zinema errealtatean oinarrituta dagoela, eta errealtateak ustekabekotik eta harri-garritik duen horretan ere pentsarazten digu.

8) Francesco Rosik ez du ikusten uztera mugatu nahi: gertaerak diren bezala erakutsi nahi dizkigu, berak filmean esku hartu gabe, geuk esku har dezagun.

9) Orain *C'era una volta -Bazen behin-* filmatzen ari da Materan (Italia), Sophia Loren, Omar Sharif eta Dolores del Riorekin; berak dioenez, pelikula hori «fabula errealista bat da». Herriko neska batek printze batekin izandako maitasuna kontatzen digu, eta ekintza Napoli espainiarren menpe zegoen garaian kokatuta dago. Benetan miragarria izatea espero dugu.

Jose Julian Bakedano

... ere erera baleibu izik subua aruaren...

Filmaren *press book*-a, 1970

ezin da idatzi sistiagaren film bati buruz, ematea baino eskatzen ez duelako. eta testu hau bakarrik izan

daiteke filma ikusteko gonbit.

...ere erera baleibu izik subua aruaren... film mutu bat da, gogaituta gaudelako aholkuak, mezuak eta diskurtsoak

dituzten hitzekin.

ez da zinema (ez da film bat delphine seyringekin, ez donald ahatearekin), nork debekatu du zeluloidea pintatzea eta gero hura proiektatzea?

•

eraso bat da ikusle lokartu, eseri, aspertu, kateatu eta isilduen aurka. ez dago eginda parte hartu gabe begiratzen dutenentzat, ez begiratu gabe parte hartzen dutenentzat.

keinu bat da, norbera hitz egin, jan, salto egin, kartetan jokatu, lo egin, oihukatu edo haserretzen denean bezala, izaera mendekaria duen keinu bat da. harremana du eroen garrasiekin, itsasoaren isilarekin, historiaurreko marrazkiekin, matxinoaren ukabilkadekin, baina ez da panfleto bat.

ez du zerikusirik publizitatearekin, ez ezarritako ezerekin.

ez da sailkatutako kulturalistentzat (arduragabeki hainbeste hil nahi dituztenentzat)

••

ez da artea/azalpena (psikoanalisia)

baizik eta

artea/ekintza (happening-a)

film irekia da barrutik itxita dagoelako:

berezko bizitza du (forma bat, ezerezetik sortua, bere kabuz bizi dena, bere burua suntsitu eta ezerezero itzuli arte, hori baita gailurra eta bizi gehiagoren hasiera berria)

ez du balio pentsatzeko, baina pentsamendua pizten du.

ez du bizitzen erakusten, bizitasuna du.



1. mcluhan: bitartekoa da mezua
2. andre breton: artea konbultsiboa izango da, edo ez da izango
3. anonimoa: irudimena boterera
4. luis buñuel: suntsitzea eraikitzearen hastapena da

azkenik: demagun sistiegaren filma iruzurra dela: gaur, hemen, orain, filmak ez al dira danok iruzurra?



FILMOGRAFIA

Aureko orrialdea:

Ezkerretik eskuinera: Anthony Aldgate, Ana Bakedano, Jose Julian Bakedano eta Ibon Azueta. Oxford. 1985.

FILMOGRAFIA

ZINEMA AMATEURRA

1968: *The Bride of Frankenstein*. Formatua: 8 mm. Iraupena: 20 min.

1973: *Txarriboda*. Formatua: Super 8 mm. Iraupena: 30 min.

1981: *Lehen plano*. Formatua: Super 8 mm. Iraupena: 15 min.

1985: *Venezia* [soilik muntatze-lana], Jon Granderena. Formatua: Super 8 mm. Iraupena: 10 min.

El pastelero y su ayudante [bukatugabea]. Formatua: Super 8 mm.

FILMOGRAFIA

1972: *Bi (A Man Ray for Marcel Duchamp)*. Zuzendaritza eta muntaketa: Jose J. Bakedano. Fotografia: Juan Manuel Zuga-za. Musika: John Cage. Formatua: 16 mm. Iraupena: 11 min.

1973: *Bost*. Zeluloidearen gainean zuzenean pintatu zuen Jose Enrique Urrutia Capeauk. Zuzendaritza eta muntaketa: Jose J. Bakedano. Musika: Emerson, Lake & Palmer. Formatua: 16 mm. Iraupena: 11 min.

1979-80: *Sabino Arana*. Pedro de la Sotaren filmaren gidoian parte hartu eta ekoitzi zuen.

1980: *Ikuska 9*. Ekoizpena: Antton Ezeiza (Bertan Filmeak), Orbegozo Fundazioaren eta Laboral Kutxaren babesarekin. Gidoia eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Koordinatzailea: Luis Iriondo. Fotografia: Xabier Aguirresarobe. Muntaketa: Eduardo Biurrun. Tituluak: Daniel Gil. Musikaren hautapena: Iñaki Gonzalez Bilbao. Imanol Larrinaga, Felix Arkarazo, J.M. Susperregui eta Iro Landaluzeren lankidetzarekin. Artistak: Oteiza, Arteta, Chillida, Mendiburu, Larrea, Ibarrola, Balerdi, Zumeta, Ortiz Elgea, Morras. Formatua: 35 mm. Iraupena: 10 min. Lehen saria Zinebin, Euskal Zinemako Dokumentalen Atalean, 1980.

1981: *Uzelai*. Ekoizpena: Ikentz ekipoa, Bizkaiko Aurrezki Kutxarentzat. Kultura Saila. Zuzendaritza: Jose J. Bakedano eta Pedro de la Sota. Eguzki eta Alec Guinnessen ahotsarekin. Fotografia: Ikentz ekipoa. Musika: Erik Satie. Formatua: U-matic bideoa. Iraupena: 15 min.

1981-83: *chillida retrato en casa*. Ekoizpena, gidoia eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Filmaketako zuzendarikidea: Pedro de la Sota. Fotografia: Javier Aguirresarobe (eta Aurelio Garroteren 16 mm-ko fotografia gehigarria). Musikaren hautapena: Joseba Aizpurua. Chillidaren eta Balerdiren parte-hartzeaz. Soina: Jose Luis Zabala. Muntaketa: Jose Luis Berlanga (J. B. Heinink-en aurremuntaketa). Zuzendaritzako laguntzailea: Imanol Larrinaga. Formatua: 35 mm. Iraupena: 23 min. Ministerioaren Kalitateko sari berezia.

1984: *Three Basque Sculptors*. Kontzeptua eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Ekoizpena: Itesa ekipoa, Eusko Jaurlaritzarentzat. Basterretxea, Larrea eta Mendibururen parte-hartzeaz. Fotografia: Jose Ignacio Andreu eta Itesa ekipoa. Muntaketa: Itesa ekipoa. Formatua: Betacam SP. Iraupena: 15 min. Chicagoko Azokarako egina.

1985: *Nagel*. Kontzeptua: Andres Nagel eta Jose J. Bakedano. Ekoizpena: Itesa ekipoa, Eusko Jaurlaritzarentzat. Zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Musika: Ilegales eta Gabinete Caligari. Fotografia: Iñaki Ganboa eta Carlos Epalza. Muntaketa: Nora Abasolo. Chicagoko Azokarako egina. Formatua: Betacam SP. Iraupena: 10 min.

1986: *Oraingoz izen gabe*. Ekoizpena eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Gidoia: Bernardo Atxaga. Fotografia: Gabriel Beristain. Kamera-laguntzailea: John Mathieson. Musika: Peer Raben eta Antton Valverde. Muntaketa: Jose Luis Berlanga. Ekoizpeneko burua: Ibon Azueta. Ekoizpeneko zuzendari nagusia: Iñaki Aizpurua. Fotografia: Jose Mari Uriarte. Zuzeneko soina: Matthew Launay. Zuzendaritzako laguntzailea: Imanol Larrinaga. Kredituko tituluak: Eduardo Chilli-

da. Interpretatzaileak: Elene Lizarralde, Iro Landaluze, Felix Arkarazo, Luis Iriondo, Eguzki, Carlos Epalza. Formatua: 35 mm. Iraupena: 47 min. Kultura Ministerioaren kalifikazio teknikoa. 37/40.

1990: *Letrakit*. Kontzeptua eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Ekoizpena: Itesa, Eusko Jaurlaritzarentzat. Bernardo Atxaga, Andu Lertxundi, Joseba Sarrionandia eta Arantxa Urretabizkaiek hartu zuten parte instalazioan. Soinua, muntaketa eta musika: Itesa ekipoa. Formatua: Betacam SP. Iraupena: 4 x 5 min.

1991: *Durango 1991*. Ekoizpena: Itesa, Durangoko Udalarentzat. Gidoia eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Fotografia: Engartzi Etxeandia. Ekoizpeneko burua: Imanol Maidagan. Muntaketa: Ibon Aldana. Musika: Fray Jose de Vaquedano. Formatua: Betacam SP. Iraupena: 20 min. Durango izeneko hiru herrien omenez Durangon (Colorado, AEB) egindako ospakizunerako.

2004: *Lendakari. La lucha del Pueblo Vasco por su libertad*. Ekoizpena: Trauko eta K2000. Ekoizleak: Koldo Anasagasti eta Xabier Uriarte. Zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Laguntzailea: Nekane Zubiaur. Fotografia: Asier Nabea. Gidoia: Humberto Unzueta eta Ainhoa Lodoso. Musika: Juan Carlos Perez. Formatua: HD bideoa. Iraupena: 93 min.

2007: *La carta del amigo*. Ekoizpena: Haina Films. Ekoizpena, gidoia eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Fotografia: Ramon Ganuza. Muntaketa: Ramon Ganuza. Script-a: Julie Garcia. Zuzendaritzako laguntzailea: Jon San Jose. Musika: Juan Carlos Perez. Antzezleak: Txarlie Azkune, Ander Pardo, Julen Orbegozo. Formatua: HD bideoa. Iraupena: 15 min.

2012: *Néstor Basterretxea. Una declaración*. Ekoizpena: Bilboko Arte Ederren Museoa. Kontzeptua eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Fotografia: Sergio Ballester. Muntaketa: Ramon Ganuza. Formatua: HD bideoa. Iraupena: 83 min.

2014: *Gerediaga*. Ekoizpena: Videographik, Gerediaga Elkartearentzat. Zuzendaritza: Jose J. Bakedano. Musika: Jesus Eguiguren. Zuzendaritza eta muntaketa: David Maestu. Formatua: HD bideoa. Iraupena: 12 min.

2015: *Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot*. Ekoizpena, kontzeptua eta zuzendaritza: Jose J. Bakedano eta German Rodriguez. J. E. Cirloten izen bereko poeman oinarritua. Franklyn J. Schaffner-en *El señor de la guerra (The War Lord, 1965)* laneko irudiak. Formatua: Full HD bideoa. Iraupena: 10 min.

IKUS-ENTZUNEZKO BESTE DOKUMENTU BATZUK.

1979-80: Bizkaiko grabazioak Euskal Dantzarien Biltzarrentzat.

1985: *Guiard* (Bilboko Arte Ederren Museoko erakusketa). Formatua: Betacam SP.

Oberhüber (Bilboko Arte Ederren Museoko erakusketa). Formatua: Betacam SP.

Artea (Bilboko Arte Ederren Museoko didaktika). Formatua: Betacam SP.

1986: *Asociación de Artistas Vascos* (Bilboko Arte Ederren Museoko erakusketa). Formatua: Betacam SP.

Platería Antigua en Bizkaia (Bilboko Arte Ederren Museoko erakusketa). Formatua: Betacam SP.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

LIBURUAK

(Edizioa:) *David Wark Griffith*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa, Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1984.

(Edizioa:) *Jiri Tmka*. Bilbo: Zinebi, Bilboko Arte Ederren Museoa, 1986.

Norman McLaren. Obra Completa 1932-1985. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa, 1987.

El conflicto perpetuo. Iruñea: Pamiela, 2003. (Liburu hau orain arte argitaratu emandako guztiaren bilduma bat da.)

(Edizioa Santos Zunzuneguiarekin batera:) *Imágenes de un largo viaje. Cincuenta años de cine en Zinebi 1959-2008*. Bilbo: Zinebi, 2008.

ARTIKULUAK

(Javier Viar-ekin:) *Patrimonio Artístico Vasco*. 2003. (Argitaragabea).

Jose Julian Bakedanoren eta Isma Iglesiasen arteko elkarriketa baten zatia. Ismael Iglesiasen katalogoan: *Un, dos, tres, calabín calavera*. Bilbo: Ismael Iglesias, 2005.

Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 2006, 25. zk. 149-216 or (*La Fotografía* izenburuko gehigarriarekin, Leopoldo Zugazaren eskutik).

... ere erera baleibu izik subua aruaren... *La película Sistiaga 1968-1970*. Donostia: Tabakalera, 2007.

Oteiza y el cine. *Berria* (2009an argitaratua).

Durangaldea eta zinemagintza. *Astola*, 2010, 4. zk.

Luzaroko kontuak. Lekeitio: Kurik, 2014.

Nestor Basterretxea, cineasta. *Deia*, 2014ko martxoaren 1a.

Edukia: El manifiesto (1970); El método cambio espacio tiempo; La experiencia. Katalogoan: *Sistiaga. De la pintura gestual al arte del movimiento*. Alzuza: Oteiza Fundazio Museoa, Altzuza, 2015.

Territorios del aire. Jose Enrique Urrutia Capeauren katalogoan: *Paisajes de la luz*. Durango: Arte eta Historia Museoa, 2015.

Aurkezpena. Ismael Iglesiasen katalogoan: *Amén, zu hor ta ni hemen*. Durango: Arte eta Historia Museoa, 2015.

La pintura del límite. Katalogoan: *Gonzalo Etxebarria, Alderrai*. Durango: Arte eta Historia Museoa, 2016.

Re flexión (Hausnar aldia). Hemen: *Jesús Lizaso*. Bilbo: Rekalde Aretoa, Bilbo

Extraños en el paraíso. Iruñea: Pamiela, 2016. *Anboton* argitaratutako artikuluen bilduma, 2005-2015. Aurki argitaratuko da).

Paul Schrader-i buruzko azterketa bat prestatzen ari da. (2017)

DOKUMENTAZIO-LANAK

Espainiako Zinemaren bibliografia. *Film Ideal*, 1966ko abendua, 201-204 or.

Bibliografía. Hemen: *Cartografía Imaginaria*. Durango: Ezkurdi Aretoak, 1981.

Filmografía del País Vasco. Liburuaren gehigarria: ZUNZUNEGUI, S. *El cine en el País Vasco*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia, 1985.

Orson Wellesen bibliografia. *Nickelodeon*, 1999ko udazkena, 16. zk.

Zuzendaritza Artistikoaren bibliografia. *Nickelodeon*, 2001eko udaberria, 23. zk.

John Forden bibliografia. *Nickelodeon*, 2001eko udazkena, 24. zk.

Zinemako musikaren bibliografia hautatua. *Nickelodeon*, 2001eko negua, 25. zk.

Woody Allenen filmografia eta bibliografia. *Nickelodeon*, 2002ko udazkena, 28. zk.

Zinemako argiaren bibliografia (fotografia eta argiztapena). *Nickelodeon*, 2003ko uda, 31. zk.

Manu Sotaren bibliografia. *De Re Bibliographica*. (Aurki argitaratuko da).

FIKZIOZKO FILM LUZEEN GIDOI ARGITARAGABEAK

1989: *Aquella maldita espada en el crisol* (Ibon Azuetarekin).

2002: *Noche en Reno* (Xabier Arrindarekin)

2007: *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín* (Antonio Castorekin)

2009: *Ana y Martín gemelos* (Jon San Joserekin).

ARGITALPENEN EDIZIOA ETA DISEINUA

Bilboko Arte Ederren Museoko Zinematikako 300 programa eta 100 katalogo baino gehiago.

(PLUSA)

Victor Iriarte

Hamaika, historia baten historia

Bi eta Bost filmak bukatu gabe gelditu zen hamar pelikulako proiektu baten parte dira. Nire azken filma, La carta del amigo, 10. pieza da niretzat.
Jose Julian Bakedano

*Hamaika*k, euskarazko zenbakia izanik, badu esanahi berezia. Jose Julian Bakedanok zuzendutako azken filma bere filmografiako hamargarrena bada ere, *Hamaika* hurrengo eskailera-mailan ageri da, hain zuzen: irudikatutako filmen multzoan.

–Jose Julian, zinemaren historiako zein sekuentzia filmatuko zenukeen gustura?

–Uffff. Itxoin, itxoin, utzidazu pentsatzen...

Jose Julianen erretratu hau Beaulieux 4008ZMIV zahar batekin filmatu nuen. Hamabost metro zeluloide, Super 8 mm-ko formatuan. Nolabait, pelikula bat izendatzeko zenbaki bat nahikoa zen garaiaz gogoratzea zen kontua. Filmatutako erretratuen garaira itzultzea ere bazen.

–Zer egin behar dut?

–Ezer ez, egon hortxe, eta nik plano batzuk hartuko ditut. Erre dezakezu, nahi baduzu.

Filmatzen bukatu nuenean, galdera bat egin nahi niola esan nion Jose Juliani. Nire asmoa zen tarte batez oso gogoko zituen pelikuletako irudiez hitz egitea, horren ondoren, elkarrizketa bat finkatzeko oroimen filmiko horien eta jaso berri nuen erretratuaren artean. Horrelaxe sortu zen Wellesen *The Immortal Story*. Jose Julianek Roger Coggiok antzetzutako marinelari buruz hitz egin zidan, eta buruz errezitatu zuen istorio horretako azken elkarrizketa. Jose Julianen hamaikagarren filma zen hura. *Hamaika* edo bere memorian mila bider proiektatutako sekuentziaren oroimena.

la ikusezina zen filma proiektatzeko moduko irudi bihurtzeko prozesuak Madrilen jarraitu zuen. Miguel Aparicio adiskide eta Super 8 mm-ko Toma Única jaialdiko zuzendariak Trajesía Conde Duqueko bere etxeko bainugelan errebelatu zuen argazki-filma. Errebelatzailea, finkatzailea, termometroak eta kronometroa. Eta zinta itsasgarria bainugelako etengailuan, noizbait filmak hondatu baitzitzaizkion oharkabean ukalondo-kolpe batez argia

pizteagatik. Lehortu ostean, etxeko telezinema iritsi zen, Miguelen beste asmakuntza bat erabilita: zelula fotoelektriko bat ordenagailuan atzitze-programa bati konektatuz, eta aldi berean zelula fotoelektrikoa proiektagailu batekin konektatzea. Egunaren eta prozesuaren bukaeran, emaitza etxeko egongelan proiektatu genuenean, hasierako zinemarekin eta Alemaniarekin oroitu nintzen: «Jose Julian, oso berlindar irten zara. Baina 50eko hamarkadako Berlingoa».

Wellesen filmean entzuten den musika nik ere *Hamaikan* erabili nahi nuen Erik Satieren kantu bat da. Ruben Corralek 1985ean Yuji Takahashik pianoan egindako grabazioa bidali zidan. Asko gustatu zitzaidan, baina, «itzalak berpizteko» nolabaiteko kutsua zuen prozesu baten erdian geundenez, pentsatu nuen egokiena doinua berriz zuzenean grabatzea izango zela. Maite Arroitauregi musikariari deitu nion, eta, hurrengo egunean bertan, Satieren piezaren bertsioa grabatzen ari ginen Eibarko musika-eskolako isats-pianoan.

Eta hori da *Hamaikaren* historiaren historia. Orain nire ustez Orson Wellesek egingo lukeen moduan bukatuko dut, film hau inprimatzen duen emultsioarekin segur aski gertatuko den bezala: pixkanaka-pixkanaka desagertuz. Baina hau ez da amaiera bat, beste zerbait baikik. Orain zera besterik ez da behar, beste norbaitek historia kontatzen jarraitzea.



Testu hau *Hamaika. Un retrato de JJB* (Victor Iriarte, 2009) filmari dagokio.

