

CINE E IMAGINARIO RURAL EN EL PAÍS VASCO

ENEKO LORENTE

ROSA DE DIEGO

UPVIEHU

28 de diciembre de 1895. En el sótano del *Grand Café* de París, los hermanos Lumière realizan la primera proyección pública de una serie de películas rodadas con el cinematógrafo. Los asistentes contemplan obreros saliendo de la fábrica, la llegada de un tren a la estación, vehículos en movimiento y escenas de la vida cotidiana. Las imágenes en movimiento sorprendieron a aquellos primeros espectadores por la impresión de realismo que transmitían y por la naturalidad de los temas que exhibían, como si de una ventana abierta al mundo se tratara. Sin embargo, había algo en las imágenes del cinematógrafo que trascendía esta metáfora visual que ya había sido ensayada previamente por la pintura o la fotografía.

El cine, a diferencia del dispositivo pictórico o fotográfico, en el momento en que compone el encuadre y establece la mirada sobre el objeto de la representación, produce también un sistema de relaciones inédito entre el campo visual resultante de ese encuadre y el fuera-de-campo cinematográfico. En la pintura y la fotografía el fuera-de-campo es irreversible debido a que todo aquello que ha quedado fuera del encuadre ya no puede acceder de nuevo al mismo.

En el caso del encuadre cinematográfico el marco es permeable. Basta un movimiento de cámara, un desplazamiento de ésta o la entrada de un nuevo elemento en el campo visual para que todo el sistema compositivo y de relaciones entre el campo y el fuera-de-campo se reconfigure, estableciéndose nuevas implicaciones y expectativas de sentido. Cuando aquellos espectadores del *Grand Café* relataban su estupor ante una locomotora que parecía desbordar la imagen para aparentemente irrumpir en la sala de proyección, no expresaban otra cosa que ese nuevo sistema de relaciones inaugurado por el cine entre el campo visual enunciado por el encuadre cinematográfico y el fuera-de-campo anunciado por el hecho mismo de diseccionar lo visible de la imagen. A partir de ese momento, la enunciación fílmica se postula como una forma del decir

en el cine, como un lenguaje y un discurso que opera entre lo visible y lo visual. Y es que, en la imagen cinematográfica, lo visible, la imagen efectivamente encuadrada y proyectada, no se confunde con lo visual compuesto por ese amplio reservorio de saberes, intuiciones, emociones y expectativas que, desde el punto de vista del espectador, acechan desde el fuera-de-campo a la espera de poder irrumpir en el marco visual. La vista que ofrece la ventana cinematográfica ya no ofrece un mundo visible finito, limitado y clausurado por el encuadre cinematográfico, sino un dispositivo que interpela y moviliza la competencia y el archivo visual del espectador.

La ciudad proyectada por el cine es también un proyecto de ciudad, una forma de pensar y de construir en lo simbólico la ciudad. Si las primeras imágenes urbanas ofrecían un punto de vista fijo, similar al de un espectador estático que observa la escena, pronto descubrieron los Lumière que lo propio de la ciudad moderna era la circulación y el movimiento, por lo que no tardaron en instalar la cámara en todo tipo de vehículos y movientes con el fin de ofrecer una vista en movimiento de sus calles y arquitecturas. La imagen transita por estos espacios, transforma la vista en una visita y el panorama en un recorrido, en un paseo o en una incursión, del mismo modo que el *flâneur* baudelairiano se adentra en la ciudad en busca de imágenes que le sorprendan.

La máquina de la visión cinematográfica se homologa así con la máquina urbana, con los vehículos que transitan la ciudad, pero también con la máquina productiva que alimenta el crecimiento desmesurado de la ciudad industrial. En algunas de las primeras películas de los Lumière puede apreciarse este movimiento sincronizado entre la máquina urbana y la máquina cinematográfica bajo la forma paradigmática de un tren llegando a la ciudad. Pero en éstas el tren no es el tema de la representación, como en aquellas primeras películas del *Grand Café*, sino una experiencia visual, un modo de descubrir la ciudad y su sentido productivo a través de una secuencia de imágenes que atraviesa los cinturones urbanos hasta llegar a la estación central, en el corazón de la ciudad. Estas imágenes establecen una relación inédita entre el centro y la periferia, entre la urbe y el suburbio, entre lo urbano y lo rural. Las imágenes operan en un espacio inefable, el de la expansión periurbana, más allá de los inciertos confines de la ciudad, donde se despliega un vasto territorio todavía por significar. Tras los Lumière y a lo largo de la historia del cine, muchos otros trenes cinematográficos, reales o simulados, recorren ese incierto territorio imaginario, como ocurre en las denominadas sinfonías urbanas de entreguerras, como *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Lisboa, crónica anecdótica* (Leitao de Barros, 1930) o *A Bronx Morning* (Jay Leida,

1931). El cine de postguerra tampoco será ajeno a estas experiencias visuales como forma de hablar y pensar la ciudad, tal y como puede apreciarse en los nuevos realismos de *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952), *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960) o en nuestro país, *Surcos* (Nieves Conde, 1951) y *Los golfos* (Carlos Saura, 1959).

La experiencia visual del tren llegando a la ciudad corre paralela a la historia del cine y también a la historia de las ciudades, a lo largo de un recorrido que se prolonga durante todo el pasado siglo. Una historia de imaginarios urbanos insistentemente explorados y proyectados por el cine como una propedéutica del ciudadano, educado a través del dispositivo fílmico para habitar y hacer ciudad. Pero el campo visual desplegado por ese dispositivo tiene inevitablemente asociado un fuera-de-campo más allá de los confines de lo visible en la ciudad. La ciudad dual de principios de siglo, las ciudades-collage resultantes de la planificación urbana basada en los usos y funciones, la segregación producida por la exclusión y la desigualdad social, las ciudades fragmentadas por el mercado global de oportunidades producen sus propios fuera-de-campo, los arrabales y los suburbios, los *hinterland* urbanos y los cinturones periurbanos en los que la trama urbana se desdibuja en una tierra incógnita, entre la ciudad y el entorno rural.

La tensión entre aquellas partes de la ciudad que acceden al campo visual de la representación fílmica y aquellas otras relegadas al fuera-de-campo, no se agota sin embargo en el mero juego de las formas expresivas, sino que se proyecta también sobre la forma del contenido, sobre el modo de pensar y de imaginar la ciudad.

La ciudad productiva y capitalista es el paradigma de la modernidad, si bien para ello ha tenido que construir una utopía¹ alternativa que ya no tiene lugar en la urbe. La ciudad obscena, etimológicamente fuera-de-escena, desplazada fuera de los confines de la imagen, es la ciudad tensa y conflictiva que encuentra su contrapartida en lo rural. De esta forma, la ciudad densa y expansiva se proyecta más allá del cinturón periurbano, desbordándolo e interviniendo en

¹ Según David Pringle, la primera utopía literaria ya incorporaba el germen de la distopía: «Incluso la obra de Tomás Moro, que bautizó el género literario de la utopía, tenía una doble cara. Es un cliché afirmar que describe una sociedad mejor, pero, de hecho, había algunos aspectos de esa sociedad imaginada que Moro contemplaba probablemente con horror: por ejemplo, la ausencia de Dios. Soy de los que piensan que realmente no estaba abogando por un buen lugar. Por el contrario, estaba imaginando un no-lugar como atalaya desde la que comentar, disimuladamente, el mundo que le rodeaba». Jordi Costa «El tiempo de la distopía», *El País*, 10/10/2014.

todos los elementos naturales, paisajísticos y recursos que explota en su propio beneficio. Pero ese mismo movimiento expansivo conlleva asociado el correlato de una utópica retirada a un espacio natural usurpado, aunque idealizado, bajo la forma de un entorno que ya no pertenece al presente, sino al pasado. La ideología urbana moderna proyecta un nuevo mundo natural: el rural.

El cinematógrafo, a la vez que cimentaba la gran ciudad industrial y cosmopolita [...], debía, en suma, cumplir una cierta tarea histórica: no sólo [...] la de favorecer ideológicamente las emigraciones del campo a la ciudad, sino, más esencialmente, la de crear la homogeneización cultural e ideológica que hiciera posible la expansión y la generalización del mercado capitalista. Es decir: tenía que suprimir en lo ideológico las diferencias de ritmo histórico que separaban al campo de la ciudad, para introducir en el primero, los valores urbanos, productivos y consumidores, de la segunda. (Requena 13)

En la representación fílmica, lo rural bien puede remitir a un espacio invisibilizado del que procede la mano de obra necesaria para el funcionamiento de la máquina urbana, bien puede revelarse como el reverso ideal de la distopía urbana, esto es, de la degradación, la destrucción y la exclusión sobre las que se levanta la ciudad moderna industrial. La constitución paradójica del campo resultaba tanto del interés que suscitaba por su carácter de naturaleza disponible para incorporar al mercado, como de su consideración de territorio aparte, en tanto que reserva de naturaleza incontaminada en la que el exotismo de sus habitantes pervive en armonía con el entorno. De esta forma, mientras en el primer caso el fuera-de-campo rural es pensado como un espacio anexo, disponible para ser incorporado a la ciudad, como se refleja en la película *La ciudad y el campo* (Carlos Velo, 1934) o en los espacios liminares transitados por los jóvenes de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), en el caso de los espacios rurales pensados como naturalezas idealizadas, la ciudad no ha proyectado sobre ellos otra sombra que la del contraprograma urbano.

Por esta razón, el cronotopo de lo rural presenta una paradójica ambivalencia. En tanto que espacio disponible para una futura expansión urbana, lo rural se presenta como una reserva de expectativas, transitable y practicable como escenario sobre el que se representan las tensiones y violencias de la vida urbana, como puede apreciarse en las ilusiones y los sueños rotos de *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1957), *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), *El verdugo* (García Berlanga, 1963) o *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984). Por el contrario, como espacio rural contemplado como alternativa a la distopía urbana es un escenario reservado para la dramaturgia nostálgica de un pasado detenido e inmemorable.

En esta última coyuntura, lo rural se configura como lo opuesto a lo urbano (Fowler 135), su contrario, el cual no se vincula en el cine a la naturaleza en toda su amplitud, sino que, como puede apreciarse en el caso de las películas realizadas sobre el País Vasco-Francés, se restringe preferentemente a los tópicos del paisaje natural, a los remotos orígenes de la lengua, a la pervivencia de las tradiciones festivas y deportivas y al ámbito de lo doméstico, todo ello envuelto en cierta aura de misterio, exotismo e idiosincrasia. Este espacio rural construido bajo la mirada urbana es el lugar lejano, exótico, liminar, ahistórico e inmutable concebido como punto de fuga de la distopía urbana. Lo rural aparece como un espacio-otro en el que la naturaleza civilizada y desprovista de riesgo y de conflicto constituye la pantalla donde se proyecta el ideario urbano burgués: el lugar de retiro, de ocio, de turismo y de experiencia de la naturaleza desplazada por la producción y la industrialización expansiva. El cine contribuye a la explotación de este imaginario rural poniendo en escena una naturaleza idealizada, desprovista de agitación y de transformación, esto es, de todo aquello que caracteriza a la ciudad moderna, en la que ha cuajado su representación.

A este respecto, especialmente representativo resulta el caso de los bilbaínos hermanos Azcona, pioneros del cinematógrafo en el País Vasco. Tras su elogio de la ciudad moderna e industrial (*Bilbao*, 1920) pronto realizan *El mayorazgo de Basterreche* (1928), una apología rural trufada de valores tradicionalistas vinculados a la tierra, a la tradición, a la familia y a la inmovilidad frente a la agitada modernidad urbana. Más sintomático resulta, sin embargo, un grupo de películas realizadas en el País Vasco-Francés, dispuesto para la puesta en escena de la nostalgia capitalina y del sueño de un territorio incontaminado, transido de usos y costumbres exóticas y seculares. *En tierra de los vascos (Im Lande der Basken*, Herbert Brieger, 1941), representa, bajo la forma de un documental de aspiración etnográfica, el interés de la Alemania nazi por el atractivo étnico de los habitantes del País Vasco «poco contaminados», el cual no es ajeno a las aspiraciones políticas del nacionalismo vasco en el contexto de la época, como han puesto de manifiesto Alfonso Andrés y Javier Barajas en el documental *Una esvástica sobre el Bidasoa*, coproducido por RTVE y con participación del canal autonómico EITB. Posteriormente, *Gure Sorlekua*, un film recientemente recuperado, realizado por André Madré en 1956, continúa con la puesta en escena de los principales tópicos del País Vasco rural, en este caso dedicados a quienes como el autor viven en la lejanía y para quienes el filme, como su propio título indica, despliega un imaginario de los orígenes imperturbables del pueblo vasco, de la familia, de la iglesia y de sus costum-

bres, como la danza o el juego de la pelota. También el film de Otar Iosseliani, *Euskadi eté 1982*, abunda en la mirada seducida de los filmes precedentes para demorarse en un encuentro respetuoso con los habitantes de un País Vasco eminentemente rural, del que el propio autor elogia «la defensa de su independencia, su originalidad y su lengua, la más anciana de Europa».

Sin embargo, hay otro grupo de películas, como *Croquis de Soule* y *Le curé basque de Gréciette*, dos medimétrajes de Hubert Knapp, realizados en 1958, o *The Land of Basques* (Orson Welles, 1955), que comparten cierto gesto irónico, además del interés por lo oculto, por aquello que escapa a la mirada complacida del turista –nuevamente la familia, la religión, el juego, la danza o la muerte–, pero que pervive como diferencia insondable de la relación de los vascoparlantes con el mundo y con la ciudad –Biarritz, Baiona– como lejana historia de fondo. Y si en el primer caso, una visita al País Vasco y a sus costumbres más arraigadas, se prolonga en una entrevista con el cura de Gréciette, poniendo en escena una visión a la vez mordaz y castiza, aunque descarnadamente moralista de lo vasco, en el documental de Orson Welles, será un niño, un relator precario quien tome la palabra para hablar de forma esquiva y huidiza de la experiencia vital entre los vascos y sus costumbres, todo ello a través del misterio que envuelve al juego de la pelota. En estas últimas películas, y en particular en la de Orson Welles, a la vez que se trata de dar a ver lo singular y específico del espíritu vasco, la mirada filmica señala un pliegue, un punto ciego en la representación filmica que se sirve de la ironía para reclamar la interpretación distanciada y un tanto escéptica del espectador acerca de este imaginario territorio.

Around the World with Orson Welles (Orson Welles, 1955) se inscribe en el gesto de ruptura que el documentalismo realiza respecto del paradigma narrativo dominante en el cine durante los años posteriores a la II Guerra Mundial. La nueva mirada documental se propone transformar la relación del espectador con el mundo objeto de la representación cinematográfica, tanto en lo relativo a la supuesta objetividad de los hechos documentados, como a la pretendida neutralidad del proyecto que los encuadra, que los filma y relata. Documentales, noticiarios y actualidades cinematográficas abordan nuevos interrogantes en el contexto de una profunda crisis en las formas de representación. El cine se cuestiona cómo captar lo real en el momento mismo en que se manifiesta, o bajo qué condiciones estéticas, ideológicas y políticas accede la realidad a lo visible en un filme.

El documentalismo asociado al surgimiento de los nuevos cines, como la *nouvelle vague*, el *cinéma-vérité*, el cine-directo o el *free-cinema*, comienza a

abordar el proceso de filmación como un trabajo de escritura fílmica que se sirve del cine con el objetivo de indagar una nueva visibilidad del mundo. No se trata ya de esconder tras la inmediatez y la proximidad de los acontecimientos filmados la actividad perturbadora del dispositivo fílmico o televisivo, sino precisamente de documentar el *punto ciego* que se produce en el encuentro de sistemas culturales heterogéneos, entre quien observa y es observado.

La serie televisiva *Around the World with Orson Welles* constituye una excelente oportunidad para observar la tensión de esta mirada que pretende una visibilidad reflexiva del objeto de la representación fílmica. Orson Welles emprende una particular indagación en torno a la temática de «lo vasco» a través de sus formas de expresión, folclore y manifestación cultural, en el contexto de la producción fílmica de un realizador que desde hacía más de veinte años venía ensayando una torsión de las formas narrativas privilegiadas por el cine, en estrecha connivencia con la construcción de un nuevo espectador, desplazado del confortable y anodino lugar que para él habían diseñado tanto el cine clásico, como el nuevo dispositivo televisivo. El interés de Orson Welles por el nuevo medio televisivo parte de su preferencia por el relato de historias a la manera, según sus propias palabras, de «los narradores árabes en la plaza del mercado». La televisión, como el propio Welles declarará en una entrevista concedida a André Bazin, constituye el medio de expresión ideal del narrador. Welles tiene una visión global del dispositivo televisivo advirtiéndole que, ante el mismo, el espectador se halla a escasa distancia de la pantalla, en su propio medio doméstico y cotidiano, individualmente o en pequeños grupos familiares, a los que el narrador se dirige de forma confidencial y en el que debido a la pobreza de la imagen televisiva de aquel tiempo, la palabra tomaba la iniciativa sobre lo mostrado, como si de una radio ilustrada se tratara.

En la serie se puede apreciar el énfasis narrativo de Welles en el desarrollo de los temas propuestos, llevando el planteamiento cinematográfico más allá del mero testimonio notarial de los hechos, para conducir el relato hacia el simulacro de una suerte de conversación con el espectador que no se limita a un transvase informativo, sino que versa, en lo fundamental, acerca de un cuestionamiento compartido de los acontecimientos objeto de observación y de la sugerencia, en ocasiones confidencial e irónica, de que entre los sujetos, sus formas de vida y de folclore y los relatos que se ocupan de los misteriosos orígenes de la lengua vasca y de la identidad de sus hablantes, median los mitos (Zunzunegui 2007), una barrera infranqueable que estructura las expectativas previas, los registros y la significación de los hechos en que se posan.

En estos relatos televisivos se pueden apreciar dos líneas de tensión. De una parte, entre la narración actual y los acontecimientos narrados median otros relatos. Los testimonios que Welles convoca incorporan sus respectivos relatos al «saber» previo del espectador sobre el objeto de la representación. Welles se dirige a un espectador televisivo que ya ha oído y compartido otras narraciones acerca de los temas expuestos en la serie *Around the World with Orson Welles*. Por otra parte, Welles renuncia a la pretensión de construcción de una versión «definitiva» de los hechos que somete nuevamente a escrutinio, confiando de nuevo esta labor al trabajo del espectador. Esta concepción particular del «documento» lleva al director a afirmar en un periódico francés la estrategia general que anima el relato: «los testigos expondrán lo que saben y el público actuará como si fuese un jurado» (Zunzunegui 271).

Esta forma de interpelación y de movilización del trabajo del espectador es una constante en la obra cinematográfica del director quien, desde su primera realización cinematográfica de 1941 *Ciudadano Kane* hasta *Mr. Arkadin* de 1954, su última realización antes del encuentro con la televisión, no cesa en el propósito de interpelar y movilizar el trabajo del espectador, frecuentemente mediante el recurso a la ironía. Los filmes de Welles ponen en escena un mundo confuso, en crisis, donde los sujetos presentan identidades en proceso de descomposición, un mundo carnavalesco, como en *Mr. Arkadin*, donde la fascinación del autor por las máscaras goyescas, el atavismo de los rituales religiosos y la presencia kafkiana del castillo simbolizan la confusión del laberinto por el que deambulan los personajes de una intrincada trama y con ellos el deseo de saber del espectador. La pesquisa, la investigación, la interrogación y la búsqueda infructuosa de la verdad presiden el universo narrativo welliesiano. Un universo en el que las convenciones genéricas del relato y la frontera entre la ficción, el mito y la realidad se ve constantemente transitada.

Orson Welles rueda en el País Vasco-francés, para un mismo proyecto televisivo, la mayor parte de los materiales que luego compondrán los dos capítulos dedicados a los vascos: *The Land of the Basques* y *Basque Pelota*. Ambos episodios comparten un mismo montaje de secuencias dedicadas a la presentación e introducción de las primeras cuestiones acerca de los vascos y al epílogo, respectivamente. Tanto en la presentación como en el epílogo la frontera tiene un papel fundamental, funcionando a la manera de una advertencia, como aquella indicación que bajo el enunciado *no trespassing* inscrito en un cartel, abría la secuencia inicial y el relato de la pesquisa acerca de la misteriosa personalidad del ciudadano Kane. Si en aquella primera realización cinema-



Fig. 1. Plano inicial.



Fig. 2. Welles en la frontera.



Fig. 3. Grupo franqueando la frontera.

tográfica la cámara desobedecía burlonamente la prohibición para adentrarse en el intrincado laberinto de *Xanadú* e indagar en la leyenda que rodeaba la controvertida biografía de Kane, ahora Welles sitúa y ancla la cámara en la frontera entre España y Francia, frente a la barrera que prohíbe su trasgresión y la circulación libre por el territorio que desea explorar e interrogar. Cuando el narrador toma la palabra y advierte de esta limitación, inicia un juego de laberintos para hacer discurrir el relato acerca de los vascos por el intrincado territorio del mito, sin dejar por ello de confrontarlo.

Basque Pelota se inicia con una locución enigmática: «Les habla Orson Welles desde detrás de la cámara». La televisión de los 50 privilegiaba la familiaridad, la cita reiterada con personajes ya conocidos por el público. Mientras dura la locución, el espectador observa un plano de detalle de una cámara que orienta el objetivo en su dirección y en cuya lente se aprecia la silueta de un sujeto (Fig. 1). Este primer plano corresponde al encuadre de una cámara situada frente a la que se nos muestra en campo y en cuyo contracampo el espectador ha quedado, mediante esta figura expresiva, encerrado. Si Orson Welles habla desde detrás de la cámara, ¿desde cuál de ellas lo hace?, ¿desde detrás de aquella que se nos muestra en campo? o bien ¿desde detrás de ésta que pertenece al espacio de la producción y posiciona la voz del locutor en el lugar metadieético desde el que se observan los acontecimientos de la diégesis? El lugar incierto de la voz en *off* toma parte en el juego de espejos y de las nuevas incertidumbres que el relato presenta bajo la excusa de abordar la temática del deporte y del folclore vasco. El relato dentro del relato, a la manera de un *mise en abyme* inicial, previene de una lectura meramente informativa de los hechos que viene a relatar y de la distancia del narrador con respecto a los mismos, así como la renuncia a un conocimiento coherente, exhaustivo y mucho menos inmediato y directo de aquello que en primera instancia parecía constituir el objeto privilegiado a revelar: el misterio de los vascos.

La locución continúa sobre el primer plano fijo de la cámara, anunciando: «una cámara dirigida, para este programa, hacia un rincón de Europa remoto y poco conocido, el país de los vascos». El propósito del relato queda así enunciado como la búsqueda y aclaración de un misterio que sólo la cámara puede revelar. Un rápido barrido de cámara provoca una incisión, un emborronamiento de la imagen que rompe la continuidad del relato. La repetición de este procedimiento a lo largo del episodio advierte al espectador de que es la forma en que convencionalmente el cuerpo del filme se prepara para acoger la inserción de otro cuerpo extraño para el relato, una presencia borrosa que invade y a la vez estructura la programación televisiva: la cuña publicitaria.

Tras el pregenérico, una panorámica descubre progresivamente que nos hallamos en una frontera y en ella advertimos, al final del movimiento de cámara, la presencia del locutor en la escena. Welles muestra un escorzo de su espalda e inicia un giro en el sentido de la panorámica, para dirigir la mirada, en un *raccord* de montaje perfecto, sobre el inserto de un cartel que identifica el territorio situado al otro lado de la barrera. «Situamos la cámara –continúa la voz en *off*– justo en una frontera internacional (...), en aquel lado se encuentra el antiguo reino de Navarra» (Fig. 2). Como advierte el locutor, la cámara se halla situada en un espacio liminar, que el observador no puede franquear, un espacio nuevamente incierto que se suma a la incertidumbre de la ubicación de la voz que al comienzo del episodio interpelaba al espectador desde un lugar ambiguo, fuera de la escena. El propósito con el que la cámara se dirige al encuentro de los acontecimientos del mundo de los vascos, presta a revelar su misterio, se encuentra ahora con un obstáculo insalvable que compromete todo el proyecto y la confianza del espectador en la capacidad de quien lo ha enunciado.

La confusión inicial provocada por este artificio narrativo será parcialmente resuelta por la incursión de la figura del propio Welles en la diégesis, quien a partir de este momento actuará como maestro de ceremonias del espectáculo que se despliega ante los ojos del espectador. Pero, así y todo, el relato ha quedado marcado por la encrucijada inicial y el apilamiento de niveles narrativos por los que deberá transitar su deseo de saber, a merced a partir de este momento de las dilaciones, peripecias y estrategias desplegadas por quien se afirma en el filme, a la manera de los prestidigitadores de feria, como el gran artífice del relato y del secreto que se reserva revelar, en cuyo desvelamiento el espectador es llamado a participar.

El espacio del narrador queda así caracterizado por una ambigüedad de la que no se desprenderá en su decurso narrativo. «Esta parte sigue muy vigi-

lada...» afirma el locutor, mientras se gira y vuelve la mirada sobre la barrera que marca la línea fronteriza, para continuar: «después de la guerra civil esta frontera estuvo cerrada. Una especie de telón de acero a pequeña escala» para, tras la alusión a la coyuntura de la política de bloques internacional, afirmar irónicamente: «al menos en teoría» (Fig. 3).

La ironía acompañará el comentario de Orson Welles a lo largo de la narración, abriendo un nuevo espacio discursivo, una nueva *terra incognita* desde la que el director ejerce su mirada distante y escéptica acerca de la posible dilucidación de las cuestiones que procede a plantear: «los que viven aquí no son vascos ni españoles, son vascos», «los vascos son como son», «¿cómo son los vascos?», «lo único que sabemos seguro es lo que no es un vasco», «Además de no ser franceses ni españoles, los vascos no son mediterráneos, ni alpinos, ni magiares, ni celtas...».

La ironía es una figura retórica oblicua mediante la cual se da a entender algo distinto de lo que explícitamente se dice. La ironía permite al locutor jugar con la ambigüedad de sus enunciados, abriendo un amplio espacio semántico entre *lo* dicho y el *querer* decir, un juego en el que el interlocutor debe actuar interpretativamente, implicándose en la connivencia con los sobreentendidos y los dobles significados, una vez advertido del escepticismo con el que el narrador elabora la propuesta textual. La ironía es introducida en el discurso mediante una sobreactuación en la forma de decir que afecta al tono, a la actitud o la disposición de los elementos de la comunicación. Al ironizar acerca del objeto a desvelar, el narrador reclama reflexivamente la atención del espectador sobre su singular *forma* del decir, de manera que todo el proyecto comunicativo queda contaminado por la ambigüedad de la enunciación, por la distancia entre el modo de decir y lo efectivamente dicho, y por la apertura de una relación de connivencia y de confidencialidad que afecta a la verosimilitud y a la credibilidad de sus enunciados. Al ironizar, Welles despliega un velo de desconfianza sobre las convenciones que rigen el modelo pedagógico sobre el que se sustenta la institución televisiva, afectando con ello al contrato fiduciario que reclama una relación de confianza y de aquiescencia con lo que allí queda exhibido y narrado. Y es que el desvío permanente al que potencialmente aspiran ciertas estrategias irónicas, puede alcanzar a la propia lógica y coherencia textual, disponiendo el texto para múltiples e imprevisibles apropiaciones de sentido por parte del lector o, como afirma García Berrio (207), ante una realidad poliédrica, la ironía crea complejas ficciones que implican al receptor y le invitan a perderse por sus laberintos. Esta es precisamente la obscuridad de la ironía. Al abrir un espacio de incertidumbre entre la imagen

y su significación, despliega nuevos espacios concomitantes al de la imagen que no se reducen al potencial fuera-de-campo de espacios y acciones en la diégesis filmica, sino que señalan también hacia el espacio extradiegético en el que actúa el narrador e incluso, hacia el espacio metadieético en el que opera el enunciador. El gesto irónico, una vez captado, moviliza todos los planos de la enunciación, abriéndolos hacia nuevos e insospechados espacios de sentido. La ironía presenta una innegable fuerza performativa y socializadora, debido a su capacidad para articular espacios provisionales de significado (Schultz 207), poniendo la relación con la realidad en suspenso y dejando que lo informal, lo obscuro, lo que ha quedado censurado, fuera de escena, y lo incorrecto emerjan (Álvarez 130), para crear complicidades y connivencias con el espectador, y también potenciales comunidades disensuales que ponen en circulación nuevas y en ocasiones divergentes expectativas de sentido (Rancière, 2000). Esta es la maniobra radical de la ironía, pues «llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar desbaratando todo significado en una serie infinita de movimientos disolventes» (De Man 235).

Tras la secuencia inicial, la cámara retoma la espalda de Orson Welles en campo, quien gira sincronizado con su movimiento, para revelar la plaza de un pueblo donde varios grupos de personas, en ambiente festivo, entre sorprendidos y divertidos ante la presencia del director se aproximan a saludarle. Mientras tanto, la voz en *off* insiste en su letanía de negaciones «... ni germanos, ni semíticos, ni escandinavos y tampoco arios». Al fondo de la imagen se observa el desarrollo de un partido de pelota. En el plano siguiente aparece un grupo de varones, sentados alrededor de una mesa, ataviados con idéntica indumentaria y todos ellos tocados con boina. «Nadie sabe quiénes fueron sus antepasados —advierde el presentador—, según ellos Adán y Eva eran vascos puros. Y es verdad que son algo así como los piel roja en América, son aborígenes». Un *irrintzi* finaliza la secuencia y Orson Welles se adentra en el territorio del mito. El relato acerca del pueblo vasco que se ha iniciado de forma irónica comienza a distanciarse de la inmediatez de la imagen, mientras el narrador parece insistir acerca de la imposibilidad de revelar el misterio que acompaña a algunas de las cuestiones enunciadas. Si la cámara no podía traspasar primero la frontera y explorar libremente el territorio, sugiriendo un espacio velado e incógnito, la incursión ahora en el territorio del mito añade un estrato más al denso apilamiento narrativo que Welles propone al espectador.

El relato acerca de la pelota vasca, al igual que en el resto de los episodios que componen *Around the World...*, discurre en dos planos. En un primer nivel, el testimonio de Orson Welles, con su presencia y su palabra dirigida



Fig. 4. Cámara en el frontón.



Fig. 5. La mirada interpelada.



Fig. 6. La cámara en campo.

directamente al espectador, asegura en escena la inmediatez y aparente espontaneidad del curso de los acontecimientos que la cámara filma y que el montaje organiza con los procedimientos de una sofisticada continuidad. Los movimientos de cámara sincronizados con las evoluciones del presentador en escena, la construcción de elaborados contraplanos y de planos subjetivos, reclaman y tratan de asegurar la connivencia del espectador con la actividad del narrador, su proximidad y participación en la búsqueda de un sentido acerca de la realidad en cuestión. La cámara funciona aquí como una prótesis visual compartida por el narrador y el espectador. Pero, en un segundo nivel, la reconstrucción de las artes de caza, de las formas de practicar el juego de la pelota, la fiesta o el contrabando, son representados mediante un montaje meramente alusivo, retomado incesantemente por el discurso primero que describe, comenta, argumenta e ironiza acerca de las formas de vida, la lengua y folclore vasco. El mundo representado por la cámara, los sujetos y actividades que realizan, el mismo desarrollo visual del juego de la pelota, se muestra precario y resulta escasamente autónomo respecto de la palabra que lo comenta y que conduce la atención hacia otros ámbitos de reflexión.

El relato welliesiano no reconoce un único lugar privilegiado para el espectador. El espectador es incesantemente interpelado para transitar los diferentes niveles narrativos y reflexionar desde cada uno de ellos acerca del desplazamiento de la mirada propuesto. El espectador desubicado se encuentra impedido a abandonar la confortable posición espectral que el relato clásico prefiguraba para el destinatario de la propuesta fílmica. Esta movilización de la mirada advierte de la precariedad de los puntos de vista adoptados, de las presunciones que organizan la puesta en escena y del intrincado laberinto narrativo por el que discurre el acceso cognitivo por parte del espectador a los hechos objeto de escrutinio.

Welles vuelve a llamar la atención acerca del trabajo de cámara situando ésta en la pared misma del frontón (Fig. 4) o creando puntos de vista inusuales, aberrantes desde el punto de vista de la lógica narrativa (Fig. 5). Insiste también en la mediación ejercida por su propia voz y su presencia junto a la cámara (Fig. 6), como figura mediadora en el acceso del espectador a las prácticas objeto de representación. Mientras mira directamente a la cámara apoyado en otra cámara que supuestamente ha filmado las escenas anteriores, Welles afirma un aquí y ahora, en presencia del espectador —«la orquesta que han visto y que todavía están oyendo (...), se llama estudiantina (...), espero haberlo pronunciado bien» (Fig. 7)— sirviéndose nuevamente de la ironía autorreflexiva para introducir un nuevo informador: «es americano, un amigo mío de 11 años de edad, nos encontraremos con él dentro de un momento». Se trata del hijo de Charles Wartonbaker, un amigo escritor, confiesa Welles, que vivió varios años, hasta su fallecimiento, en el País Vasco-francés y a cuya familia el director afirma haber venido a visitar. Estas declaraciones de Welles ante la cámara abren un espacio confidencial entre el espectador y el locutor por el cual aquél se presta a penetrar en la intimidad de la vida y los sentimientos del espectador, reforzando así la relación de connivencia y la relevancia de los sobreentendidos.

Welles intercambia un saludo con Chris, mediante la construcción de un cuidado montaje de planos y contraplanos gracias al cual el niño se incorpora al espacio del narrador para, a partir de ahora, actuar junto a él como invitado peculiar «un americano jugando a la pelota vasca», a la vez interlocutor, informador delegado y comentarista de las peculiaridades de las diferentes modalidades de la pelota vasca —«gran chistera», «yoki garbi», «pelota mano», «rebote»—, los mejores jugadores, las apuestas y diversas anécdotas e historias relativas a sus practicantes, volviendo con ello la mirada hacia la historia de fondo, el mito de los orígenes de los vascos y de sus formas de vida y folclore: «según la leyenda, el primer partido se jugó en el Jardín del Edén, utilizando la manzana como pelota».

En un plano de cuidada composición podemos apreciar el intrincado cruce de miradas que articulan y a la vez dispersan el desarrollo narrativo. Mientras Orson Welles dirige su mirada directamente al espectador (Fig. 8), habituado ya a las confidencias del narrador, Chris, su interlocutor en escena sigue las peripecias del partido que se juega tras la cámara, el cual pronto será revelado mediante un contraplano, perteneciente a la toma de una cámara que se aprecia en el encuadre (Fig. 9). Finalmente, un niño situado en segundo plano observa con extrañeza y recelo la cámara que filma el conjunto. El espectador así interpelado es reclamado nuevamente a entrar en escena, atrapado en el



Fig. 7. Welles y la cámara.



Fig. 8. Welles, Chris.



Fig. 9. Niños jugando a «yoki garbi».

cruce de miradas, movilizado a participar y a indagar, junto con el narrador y sus interlocutores, la pesquisa abierta al comienzo del relato y afrontar así su irresoluble dilema.

En un nuevo giro narrativo, el niño expresa el carácter engañoso de lo que venimos observando. «Este es un juego para turistas –advierte Chris–, [a los vascos] les gusta más el *joki-garbi*». Ante la sorpresa de Welles, el niño explica la diferencia entre las modalidades de juego. La observación introduce un nuevo distanciamiento respecto de la posibilidad de comprensión de los acontecimientos objeto de observación, La mirada del turista –y del espectador que en ella se reconoce– implica, en primer lugar, un marco cognitivo limitado para el acceso al sentido del folclore vasco. Se trata de una mirada impregnada por el mito y por el deseo de ver del espectador como forma de apropiación visual de una realidad que se presenta huidiza y enigmática. Ante esta mirada, el observado prepara su propia puesta en escena, practicando un juego que no es el verdadero juego, sino un espectáculo preparado para satisfacer la mirada de ese sujeto extraño que lo observa y que espera que, con la apropiación de su representación, satisfaga a modo de *souvenir* visual el deseo del turista. «Muy bien –concede Welles–, dentro de un rato iremos a ver el *yoki-garbi*». Pero antes de revelar el secreto un nuevo barrido de imagen prepara la inserción publicitaria que dispersa el relato en múltiples fragmentos amenazando la atención debida del espectador, en relación al cual y con el fin de asegurar su permanencia la confianza anticipatoria del director ha dispuesto como trampa dilatoria.

¿Qué significa *joki-garbi*, Chris?, pregunta Welles. Significa «juego puro» afirma el niño, a lo que Welles replica «Más genuina. Quizás más antigua. ¿Crees que será más antigua?». «Diría que sí –contesta el niño–». «Sí», sentencia Welles. La antigüedad, el pasado remoto, el significado primero, inaccesible,

vuelve nuevamente, desde la historia de fondo que tensiona todo el relato, para proyectar sobre la pantalla mítica de los orígenes la inescrutable identidad de los vascos. Un fundido a negro introduce la secuencia final, un nocturno con el que se concluye el simulacro narrativo de una jornada dedicada a desvelar el secreto de los vascos. La gestión del tiempo es significativa en la economía de dispositivo televisivo: lo cotidiano compartido y estructurado mediante la programación diaria hace de la jornada una unidad de medida del tiempo «familiar», estandarizada por el medio. La jornada representa un orden y una clausura del tiempo como paráfrasis del orden y de la clausura del relato televisivo.

En la escena nocturna, Chris ejecuta a la guitarra un *fandango* que ha actuado como estribillo de todo el episodio *Haurrak ikas zazue*, cuyo significado el niño revela al director advirtiéndole que en el mismo se compromete bajo un mismo mandato la práctica del euskera, el juego de la pelota y la danza. La secuencia representa un encuentro con la densidad de lo sagrado, a través del niño transformado aquí en maestro de ceremonias. Es el único momento en que a lo largo del capítulo escuchamos hablar en euskera, en tanto que Chris, diligentemente, inicia a Welles en el misterio de su significado. La canción expresa un mandato, una suerte de exigencia y a la vez de promesa de pervivencia del misterioso ser de los vascos, reunido en la trinidad: euskera-pelota-danza. Welles recoge su sentido y lo transmite al espectador inmerso en un nuevo *tempo* narrativo, más lento y misterioso, en tanto que su rostro en el claroscuro de la penumbra resulta apenas iluminado por los fuegos artificiales de una fiesta que se celebra en la distancia.

Tras un largo fundido encadenado la cámara se remansa en un paisaje bucólico, el territorio del mito incontaminado al que Welles devuelve la pretensión de conocimiento de lo vasco. El epílogo nos devuelve al lugar «donde comenizamos, la frontera» que, sin embargo, en el día señalado de Pentecostés es transitada libremente. Welles presenta una forma peculiar de filmar las escenas festivas que salpican el relato, introduciendo la cámara en la proximidad de los cuerpos que danzan, distorsionando sus rostros y evoluciones, en una especie de percepción subjetiva y caleidoscópica de la fiesta, que en ocasiones recuerda las secuencias carnavalescas de su reciente *Mr. Arkadin*. El carnaval, objeto de fascinación de Welles, representa la inversión de los valores del mundo convencional, la posibilidad de intercambio de roles que sume el orden en la confusión y restituye el caos primigenio. El carnaval constituye en la retórica welliesiana un flash-back radical, la puesta en escena de un tiempo liberado de convenciones en el que la relación espectacular con el mundo queda abolida para dar paso al juego de las formas, la trasgresión de las normas que orga-

nizan la mirada institucionalizada sobre el mundo, abriendo, al igual que los laberintos, nuevas posibilidades al sentido.

La frontera es el lugar en que queda anclado el espectador y en el que se cierra el ciclo temporal abierto por el relato. Este bucle espacio-temporal moviliza la circulación de leyendas, de las pequeñas historias y avatares de la vida, pero protege al mito del desvelamiento de los secretos que encierra. «Es hora de finalizar», afirma Welles, con un final de fábula compartido por los vascos, en el que a diferencia del colofón clásico, afirma «... y si vivieron bien, murieron bien». El enigmático final de cuento concluye el relato y devuelve al espectador a su precaria posición espectral, satisfecho por su participación en la transacción narrativa, pero insatisfecho en su pretensión de conocimiento de las cuestiones planteadas al inicio.

El espectador al que se dirige el espectáculo televisivo es un espectador urbano, como corresponde a la televisión de la época y a la escasa cobertura de la señal en el mundo rural. La televisión propaga en el espacio urbano el imaginario alternativo a la anti-utopía de la ciudad productiva, bulliciosa, sumida en el *perpetuum mobile*. La ciudad industrial obscena es paradójica. Mientras en el plano de lo visible es sistemáticamente relegada fuera-de-escena, al otro lado de la frontera, en el plano de lo visual, el imaginario fílmico la convoca insistentemente para hacer del mito rural su espacio concomitante. La cámara de Welles no hace antropología ni sociología de lo vasco en el espacio complejo de la urbe, sino que por el contrario apela irónicamente al imaginario como misterio irresoluble, fuera-de-campo, de la ciudad que lo ha señalado como objeto-mito de la representación.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2009.
- BAZIN, André, Charles BISTCH. «Entretien avec Orson Welles», *Cahiers du Cinéma*, nº 84, 1958: 1-13, incluida en André BAZIN, *Orson Welles*. París: Editions du Cerf, 1972 (versión española en Fernando Torres, Valencia, 1973).
- DE MAN, Paul. *El concepto de ironía*. Valencia: Episteme, 1996.
- FOWLER, Catherine. «Symphonie paysanne: An Embodied and Embedded Picturing of Land», en *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*. Michigan: Wayne State University Press, 2006: 135
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura: la construcción del significado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1988.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», en *El campo en el cine español*. Madrid: Filmoteca Española, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique-éditions, 2000.

SCHULTZ, Alfred (1972). «On multiple realities». *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*, Vol. 11, The Hague, Martinus Nijhoff, 1972: 207-259.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005) *Orson Welles*, Madrid: Cátedra, 2005.