

# La ciudad en el cine. Bilbao en la mirada documental

Dr. Eneko Lorente

Universidad del País Vasco -Euskal Herriko Unibertsitatea

La ciudad en tanto que construcción cultural ha sido recorrida por una intensa mirada fílmica a lo largo de la historia del cine. Pero las ciudades del cine no se constituyen únicamente a partir de lo visible de las configuraciones urbanas, sino como resultado de un intenso entrecruzamiento de tensiones y de expectativas, de inscripciones y de lecturas, de miradas y de estrategias narrativas que buscan interpelar al espectador y orientar la construcción de significado acerca de ese objeto cultural que denominamos ciudad. La representación cinematográfica de Bilbao, a la vez que pone en escena las diversas tensiones y transformaciones que han contribuido a la configuración de la ciudad, participa activamente en el proceso de atribución de sentido a la experiencia urbana.

Palabras clave: Bilbao, ciudad, urbanismo, regeneración urbana, segregación social, documental, mirada cinematográfica, cine vasco, espectador

## Hiria zinean. Bilbao begirada filmikoan

Hiria, eraikin kulturala bezala, sakonki aztertua izan da begirada filmikoagatik zinearen historian zehar. Baina zinearen hiriak ez dira eraikitzen ikusgarri daitezkeen hiri-konfigurazioen materialeekin bakarrik, baizik eta tentsio eta espektatiba gurutzapen tinkoen ondorioz, inskripzio eta irakurketa desberdinen bidez, ikusmira eta estrategia narratibo anitzen bitartez, ikuslearen mobilizazioa eta orientazioa helmuga dutela, hiria deritzagun kultur-objektu horren inguruko adierazgarritasuna eraikitzearekin batera. Bilbao hiriaren errepresentazio zinematografikoak, haren konfigurazioaren azpiko tentsio eta transformazioen eskenaratzarekin batera, parte hartzen du hiriaren gure eguneroko esperientziari ematen diogun zentzuan.

Giltza hitzak: Bilbao, hiria, urbanismoa, berreraikuntza, giza-bazterketa, documental, begirada zinematografikoa, euskal zinea, ikuslea

## The city in the cinema, Bilbao in documentary cinema

As a cultural construction, the city has been scanned by an intense filmic gaze throughout the history of the cinema. But the cities of the cinema are not only formed from what is visible in urban configurations. They also result from an intense overlapping of tensions and expectations, inscriptions and readings, gazes and narrative strategies, which seek to interpellate the spectator and to orientate the construction of meaning around this cultural object we call the city. The cinematographic representations of Bilbao actively participate in the process of assigning meaning to urban experience through their *mise en scene* of the different tensions and transformations that have contributed to shaping the city.

Key words: Bilbao, Urbanism, Urban regeneration, Social segregation, Documentary, Cinematographic gaze, Basque cinema, Spectator.

---

\* Este trabajo forma parte de los realizados dentro del proyecto de investigación de la UPV-EHU (U1PB1310), con el título “*La mirada sobre la ciudad en el cine documental*”

*“cada hombre lleva en mente una ciudad hecha sólo de diferencias,  
una ciudad sin figuras y sin forma,  
y las ciudades particulares las rellenan”*  
*Italo Calvino, Las ciudades invisibles: las ciudades y los signos.*

## **1. La mirada sobre la ciudad en el cine**

La ciudad es un objeto complejo, una construcción que más allá de su proyección física, de su morfología y estructura concretas, constituye una intrincada enredada de relaciones, tensiones y conflictos de los que resulta una determinada aunque cambiante configuración. Desde esta perspectiva, la ciudad puede ser abordada como un “constructo” en permanente transformación y como una “ideología” desde la que los individuos piensan ese objeto social, económico y cultural que es la ciudad.

Para Marcel Roncayolo<sup>1</sup> la ciudad es “una forma que admite contenidos variables” relacionados con su naturaleza histórica, con la organización política de las relaciones y tensiones sociales, con la planificación y ordenación del territorio y de los objetos urbanos y, también, con las representaciones de aquellos que la habitan y frecuentan.

El cine reconstruye esa forma para transformar la ciudad en un objeto cultural resultado de una *mirada* dotada de sus propias estrategias y procedimientos narrativos. Sin embargo, la representación cinematográfica de la ciudad, incluso en su vertiente documental, no busca únicamente el registro de una huella, de un mundo ya dado *a priori*, sino más precisamente el registro del encuentro entre el pensamiento fílmico y el pensamiento acerca de la ciudad. Una forma de escritura que trata de dar cuenta de ese encuentro que ya apunta hacia otra relación, la del filme con su espectador. Como indica Jean Louis Comolli<sup>2</sup>, la ciudad del cineasta no consiste solamente en lo visible de la ciudad, sino en la inscripción de una mirada y de una estrategia, pues “cada puesta en escena cinematográfica inventa su espectador, no sólo para filmar desde el punto de vista de esa mirada imaginaria, sino para incluir a ese espectador imaginario en la mirada de los espectadores reales”. Filmar la ciudad es reconstruirla, representarla a la vez que nos representamos a nosotros mismos, en tanto que lo que miramos nos muestra desde dónde miramos y cómo miramos.

El cine, entendido como espectáculo público, destinado a un espectador colectivo, es un acontecimiento fundamentalmente urbano y burgués. El propio

---

<sup>1</sup> RONCAYOLO, Marcel. *La ciudad*, 1ªed. Bracelona: Ediciones Paidós, 1988; p.9

<sup>2</sup> COMOLLI, Jean L. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica del cine*, 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2002; p.287

espectador, al que el cine se dirige, es un sujeto urbano, familiarizado y a la vez afectado por la circulación, por el movimiento y los ritmos complejos de la ciudad, por las percepciones visuales parciales y fragmentarias que proporciona, por el abigarramiento de sus ambientes sonoros. Simmel afirmaba que “ el fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas”<sup>3</sup>. La vida en la ciudad moderna parecía producir una suerte de saturación de los sentidos en tanto que el cine, desde sus orígenes, se inscribe en este programa urbano y no es por ello casualidad que la primera ubicación de los cinematógrafos sean las barracas de feria, las atracciones donde se divulgaban, popularizaban y experimentaban en el propio cuerpo “haciéndose sentir” los efectos del progreso tecnocientífico: la velocidad, el vértigo, la desorientación o la extraña sensación que causaba la *impresión de realidad* de aquellas imágenes primigenias del cine.

En Bilbao, las primeras experiencias cinematográficas se hallan también vinculados a los espectáculos de feria y locales de variedades. Según relata Alberto López Echevarrieta<sup>4</sup> hubo una peculiar experiencia cinematográfica en el Cinema Bilbao, situado en la calle Esperanza y ahora convertido en frontón. El interior de esta sala era semejante a un vagón de ferrocarril y por su pantalla pasaban vistas panorámicas filmadas, con la peculiaridad de que el espectador se sentaba sobre unas sillas móviles que producían el *efecto* de hallarse efectivamente en un tren en marcha

Pero el cine no se limitó a producir efectos sensoriales, perceptivos, sino también efectos de sentido. El cine, al reconstruir la ciudad como objeto de una mirada lo hace como objeto cultural, cargado de significado, como el lugar de entrecruzamiento y circulación de signos y de estrategias narrativas de las que resulta la ciudad del filme, una construcción realizada a base de seleccionar, jerarquizar, organizar y administrar las políticas de lo visible. El cine opera por fragmentación y organización de los espacios y del tiempo filmado, luego recompuestos y restituidos a la unidad del filme, pero inconfundibles con los espacios practicados por el transeúnte, por el paseante o por los habitantes de la ciudad, aunque somos insistentemente invitados e interpelados para ocupar su lugar en el interior del filme. La mirada del espectador es una mirada educada, formada y orientada, producto de aquella mirada que “hacemos nuestra” en la confrontación con el filme.

---

<sup>3</sup> SIMMEL, Georges. Las grandes urbes y la vida del espíritu. En AA.VV. *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986; pp 247-248

<sup>4</sup> LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. Vizcaya plató de cine. En *Bizkaiko Gaiak, Temas Vizcainos* nº35, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, Nov. 1977; p.31

## 2. La ciudad melodramática y monumental

El cine llegaba a Bilbao en un momento en que la ciudad y su entorno experimentan profundos y significativos cambios en su estructura económica, social y cultural. La ciudad contemporánea al nacimiento del cinematógrafo, en 1895, es una encrucijada de rápidas transformaciones y tensiones sin resolver. Al secular enfrentamiento con la tierra llana por el control de las vías comerciales y las restricciones para su expansión se suma el rápido desarrollo en la industria minera y siderúrgica y la implantación de las primeras empresas financieras, junto con el crecimiento de la población obrera e inmigrante atraída por el despegue industrial y el auge de las organizaciones obreras y del nacionalismo. A la marginación y hacinamiento en los arrabales suburbanos cercanos a las explotaciones mineras y siderúrgicas de grandes capas de la creciente población obrera se suman las dificultades para la integración de la población rural y euskaldun en la ciudad pujante y moderna, vinculada a la industrialización y al capital financiero. La ciudad se escinde y oculta de su mirada, de sus lugares públicos y monumentales, la mano de obra que la alimenta, confinándola en la margen izquierda de la ría, auténtica frontera física, económica, ideológica y moral de la ciudad.

El cine se presenta en Bilbao en este contexto convulso como un recurso para el entretenimiento y la admiración del espectáculo de las imágenes en movimiento, en la lógica del gusto por la sorpresa, por lo extraño y maravilloso de las clases populares y de la burguesía. Paralelamente, el cine iba desarrollando sus primeras narrativas privilegiando la representación de la vida cotidiana de la ciudad y la transformación melodramática de sus tensiones y conflictos. Las vistas monumentales, panoramas y actualidades, junto con los melodramas constituían las primeras aportaciones del cinematógrafo a la mirada sobre la ciudad aquejada por la densificación, la segregación social y la contaminación, en tanto que los planificadores urbanos desatendían la urgente demanda para intervenir en la ciudad. Entre 1860 y 1900 Bilbao había cuadruplicado su población, pasando de 25.000 habitantes a cerca de 100.000 favoreciendo la suburvialización y el hacinamiento en las zonas de acogida de la población inmigrante en los denominados “barrios altos” de Ollerías, Calzadas, El Cristo o San Francisco. Otras denominaciones como la “casa de goma” o la “casa del cólera” dan cuenta de esta situación para la que, paradójicamente, el cine permanecerá ciego y mudo. Los sucesivos planeamientos urbanos –Laredo, Alzola, Zuazo– siguen los principios higienistas y de agilización de la circulación que otros planificadores, como Haussman habían experimentado en París, pero enmascarando los objetivos especuladores de la pujante burguesía bilbaina que sueña con una gran metrópoli, una ciudad monumental como Barcelona, Madrid o París, para lo que acomete la construcción de edificios emblemáticos que simbolizen las nuevas alianzas con la tecnología (Puente Colgante), con el territorio y la hacienda (Edificio Diputación Foral), con los mercados

(Alhondiga y nuevo mercado del ensanche), con la cultura y el espectáculo (Teatro Arriaga), con las infraestructuras (Puerto Autónomo), todo ello siguiendo el ideal de la Ciudad Bella: la apariencia de la ciudad simboliza su pureza moral.

Las primeras temáticas que aborda el cine, coherentemente con estas políticas de lo visible, privilegian el tratamiento del movimiento, de la agitación urbana puesta en escena mediante las consabidas entradas y salidas, llegadas y partidas, tránsitos y encrucijadas, para lo que se privilegia la puesta en escena de los espacios y edificios emblemáticos de la ciudad: las perspectivas exentas de las avenidas y bulevares, las estaciones de ferrocarril, las fábricas e industrias junto con acontecimientos domésticos de marcado carácter folclórico, deportivo o religioso.

Siguiendo estas temáticas, tras algunas secuencias rodadas de manera circunstancial en la villa, en 1905, como “Paseo de coches por la Gran Vía” o “Regatas en el Abra de Bilbao”, Fructuoso Gelabert, pionero catalán de la industria cinematográfica española, rueda en 1906 “Bilbao, Portugaleta y Altos Hornos”, y posteriormente, en 1911 “Fiestas de El Sitio, de Bilbao”. En 1912 la casa francesa Pathé rueda un “Paseo en tranvía por Bilbao” y “Viaje de Bilbao a San Sebastián” para alimentar su extenso catálogo de vistas urbanas, así como la inevitable “Los exploradores en la Corrida de Toros en función organizada por el Club Cocherito” (1915), un tópico de gran aceptación por parte del público local e internacional. También se ruedan “Bilbao pintoresco” (1912), en el que se aborda la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, entre el Casco Viejo y el nuevo ensanche de Abando y “Carnaval en Bilbao” (1913), así como la “Visita del Señor Maura a Neguri”, realizada en el mismo año, en la que continuando con la construcción de sujetos públicos vinculados a eventos y acontecimientos de carácter popular, que ya iniciara la fotografía en el siglo anterior, el cine prolonga a modo de culto a la personalidad.

Los primeros argumentos cinematográficos se centran en el tratamiento de melodramas urbanos que no evitan el elogio de la pujante industria y su potencial redentor. La película “El golfo” (1918), del realizador José de Togores, con la excusa de la caída y posterior restitución de un joven ladrón transformado en “ingeniero”, pone en escena un extenso periplo del protagonista jalonado por los valores pujantes de la ciudad, sean arquitectónicos (Punto Colgante), fabriles (Las Arenas) o industriales (Altos Hornos). El filme contrasta un conflicto social, las virtudes del individuo de extracción social humilde frente a los vicios del aristócrata arruinado y diletante, donde la iniciativa y el trabajo resultan el medio apropiado para la superación de las desigualdades sociales heredadas y la conquista amorosa. En los años 20 se observan algunas iniciativas para consolidar una incipiente industria cinematográfica en Bilbao. Los hermanos Azcona ruedan en 1920 el corto documental “Bilbao”, en el que se anuncia el programa narrativo que alimentará buena parte de los filmes de la época: “la gran

ciudad moderna, futura metrópoli industrial y marítima” recogiendo diversas vistas panorámicas de la villa con un sentido del documento estrechamente vinculado a la vida cotidiana de la ciudad, al evento y a la exaltación de sus arquitecturas monumentales (Arriaga, Bulevard, Iglesia de San Nicolás, puentes, mercados, paseo del Arenal, junto con un intenso tráfico rodado y fluvial y un epílogo de regatas frente al Ayuntamiento y el antiguo puente del Perro Chico). El filme es una sucesión de vistas mediante las cuales la ciudad es mostrada desde perspectivas privilegiadas, pero sin confundirse con el bullicio de la urbe. La mirada de los Azcona adopta un punto de vista privilegiado para un espectador privilegiado, seducido por la trepidante actividad de la ciudad, por sus espacios públicos y por su potencial productivo. Bilbao es en esta época una ciudad en pleno apogeo industrial. Un filme publicitario de la obra realizada por el Puerto de Bilbao, también en 1920, muestra, alternado con diversas vistas panorámicas de la actividad portuaria, el siguiente intertítulo: “primer puerto español por tonelaje, exporta 150 millones de toneladas de material de hierro”, junto con vistas de la ciudad (muelles de Abando, Arenal, Ripa, Uribitarte o Zorroza, “para buques de diez mil toneladas), el filme pone en escena el elogio de la moderna tecnología utilizada en la explotación portuaria (cabria flotante, cargaderos de mineral, draga “Consulado de Bilbao”).

Con la creación de Hispania Film, en 1923, con Aureliano González y Alejandro Olavarria al frente, se refuerza la actividad cinematográfica, orientada ahora a la representación dramática. La primera producción “Un drama en Bilbao” o “El crimen de Castrejana”, relizada en 1923, narra con la consabida fórmula melodramática, el atraco sufrido por un empresario quien, tras su periplo por el Cuarto de Socorro del Ensanche y posterior ingreso en el Hospital de Basurto, finaliza en fatal desenlace. El filme incluye una persecución por los escenarios reales en los que ocurrió un acontecimiento similar en el que se basa el argumento, pero aderezado con trama amorosa, castigo de malhechores y restitución del orden trasgredido, en una “emocionante” escena final en la que uno de los delincuentes muere ahogado tras saltar desde el puente del “perro chico”, emblema y elogio de la tecnología que vincula la ciudad escindida por la herida física de la ría y correlato de las heridas sociales que la aquejan. Tras “Un drama en Bilbao”, Olavarria elabora el argumento de “Lolita la huérfana”, realizada en 1924, donde se narra la aventura de una desgraciada joven que trata de huir de los maltratos de su padre adoptivo, infiltrándose como polizón en un barco anclado en la ría al mando del cual se halla un capitán de frágil corazón a quien cuenta su dramática historia. Vistas panorámicas de instalaciones portuarias a lo largo de la ría cargan el trasfondo nuevamente redentor de la pujante industria y de la tecnología sobre las desigualdades sociales.

En 1924, Telesforo Gil del Espinar, filma con ayuda de dirección de Mauro Azcona, el melodrama “Eduarne, modista bilbaina” pero ésta vez cargado con un trasfondo social. El filme narra la historia de una familia desalojada de su vivien-

da por impago del alquiler, la dureza y precariedad del trabajo en la mina y de las labores de modista, trasunto de los dramas reales que aquejan la ciudad, aunque resueltos a la manera melodramática con redención de los males gracias al amor y a la aparición mediadora de la Virgen. La vida urbana cotidiana alterna con vistas industriales : Altos Hornos, actividad portuaria, actividad industrial y minera, y salida de obreros de la fábrica cuya crudeza contrasta con las vistas monumentales de la cotidianidad urbana y la placidez inalterable de los monumentos tradicionales y rurales, como el castillo de Butrón. Ya en el umbral del sonoro, se ruedan algunos filmes de desigual incidencia, como los trabajos de los hermanos Azcona “Vizcaya pintoresca” (1925), “Cómo se hace el liberal”, “De Bilbao al Abra en fiestas”, “Inauguración del monumento al Sagrado Corazón” (1927), donde se incluyen desfiles de autoridades civiles, militares y eclesiásticas por el Bilbao monumental. También realizarán filmes publicitarios de carácter eminentemente urbano como “Caja de Ahorros Municipal de Bilbao” (1925) sobre la obra social de la entidad, y otras realizaciones humorístico-publicitarias como “Los apuros de Octavio” (1926), con publicidad de marcas como la Zapatería Eléctrica Landis, Tintorería la Higiénica, pintura Muñuzuri o el Bazar del Perro Chico, a modo de ejemplo de la enloquecida vida urbana.

Finalmente, los Azcona pasan al largometraje con “El mayorazgo de Basteerreche”, en 1928, que se anuncia como una “película nacional de ambiente vasco”, en el que se “retratan fielmente sencillas y patriarcales costumbres vascas del siglo pasado, amor al caserío, pasión por el mar, dulces idilios. Contra la avaricia y la ruindad”. Todo un programa antiurbano que se concreta en el espacio idealizado de la tradición y la exaltación de los sentimientos nobles e incontaminados de los sujetos que permanecen fieles a ella. La ciudad excluida, fuera de escena, se halla en las antípodas del espacio y costumbres que alimentan el ideario nacionalista. Pero, pese a la envergadura del proyecto, la llegada del sonoro dará al traste con el proyecto cinematográfico de los Azcona. Con la irrupción del sonido al cine y su incorporación en beneficio del espectáculo audiovisual, las incipientes industrias cinematográficas, incapaces de adaptarse con rapidez a los nuevos requerimientos tecnológicos y expresivos, pierden su mercado potencial. Además, la implantación del doblaje, deja el mercado español desamparado ante la colonización temática, estética y cultural por parte del cine comercial norteamericano, a la vez que relega el *esukera* como lengua marginal de la producción y exhibición cinematográfica.

En 1931 se rueda “Comisión pro-Estatuto de Autonomía en Gernika” y posteriormente, durante la República, tras la filmación de los actos del primer Aberri Eguna, celebrado en Bilbao en 1932, un relato de desfiles y personalidades, con vistas de la Gran Vía, puentes y muelles de Ripa y Arenal, Teodoro Ernardorena emprende el proyecto de realizar un filme que expresara aspectos propios y específicos del País Vasco. Con el título de “Euzkadi” se estrena en 1933 un filme estructurado en cuatro partes –vistas y paisajes, deportes y danzas, cul-

tura y patriotismo vasco— que se anuncia como “un film documental cien por cien representativo de nuestro pueblo. Nada tan admirable como sus danzas, su música..”, junto con un apéndice dedicado al Estatuto Vasco, que se perderá en la Guerra Civil.

Adolfo Trotz rueda en 1936 “Sinfonía vasca” filme de montaje con ambientación costumbrista, realizado a modo de los poemas cinematográficos (paisaje, folclore, deportes y obra industrial) en el que se incluyen planos de El País de los Vascos (*Au Pays des Basques*, J.Faugeres; M.Champreux, 1930), primera realización sonora realizada en Francia sobre la vida y costumbres de los vascos. *Au Pays de basques* redunda en el tiempo inmutable y los espacios immaculados de la geografía vasca. En sus primeros intertítulos figura una leyenda en clave mítica, “piadosamente se conservan en Gernika los restos de un roble plantado, según dice la leyenda, por Dios. El alma de los vascos, sencilla, fiera y vigorosa como sus montañas”. La narración continúa con el relato visual de paisajes idílicos, labores artesanales, costumbres ancestrales y arquitectura popular y religiosa. En un momento de su itinerario, entra en Bilbao, la cámara se detiene en el pórtico de la Catedral de Santiago, en el Casco Antiguo de la ciudad, donde un grupo de jóvenes convenientemente ataviados, baila varias danzas tradicionales. Coherente con el programa narrativo previamente determinado el filme enmudece acerca de cualquier otro aspecto de la vida urbana para privilegiar la imagen del pórtico, la iglesia y el casco viejo como metonimia del tiempo inmutable y de valores imperecederos del alma vasca. Pese a que en su título, la “Sinfonía Vasca” de Adolfo Trotz parecía aludir a las sinfonías urbanas que se vienen realizando a lo largo de los años 20 en distintas ciudades y capitales europeas y norteamericanas (*Mannabatta*, Strand y Scheeller, 1921; *Moscu*, Kauffman y Kopolin, 1927; *Berlin, sinfonía de la gran ciudad*, W.Ruttman 1927, *A propos de Nice*, J.Vigo, 1929:) siguiendo las tendencias artísticas y experimentales de Leger (*Ballet mecanique*, 1925), Man Ray (*Emak Bakia*, 1927) o Eggelin y Richter (*Sinfonía de las carreras*, 1928), en éstas los realizadores se centran en los objetos cotidianos y la vida de las ciudades para abordar la construcción de una síntesis expresiva de movimientos, ritmos y configuraciones de la urbe. La sinfonía, elogio de la ciudad y de la máquina, pone en escena una visión desengañada de las miradas omnicomprendivas de los fenómenos sociales y urbanos, a la vez que trata de reconstruir ciertos mecanismos relevantes, que aunque fragmentarios y parciales, expresan y “hablan” la vida de las ciudades. No se trata ya de dar a ver la ciudad bajo la mirada del cine como máquina maravillosa de la representación animada del mundo, sino de interpelar el propio dispositivo fílmico como una máquina de simulación en confrontación con las formas dominantes de la representación fílmica (*Rien que les heures*, A.Cavalcanti, 1926; *El hombre de la cámara*, D.Vertov, 1929). Así expresaba Jean Vigo su idea acerca de el punto de vista documentado: “se trata de revelar la razón oculta de un gesto.., el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.., más allá de las apariencias..,

por la mediación de una ciudad cuyas manifestaciones son significativas”. Un proyecto que nada tiene que ver con las sinfonías que se filman en el País Vasco, más atentas a lo ancestral e imperecedero que a los gestos y manifestaciones de los sujetos que pudieran hacer significativas las profundas transformaciones que se están produciendo en el entorno urbano e industrial.

### 3. Ciudad propaganda

La guerra civil vendrá a rematar el declinar de las iniciativas cinematográficas desarrolladas en el País Vasco, ya que a las dificultades de la contienda se sumará la corta experiencia de la sección cinematográfica del Gobierno Vasco, “Documentales vascos”, dependiente del Servicio de Propaganda, creado con el fin de contrarrestar la imagen “roja” y anticlerical que del País Vasco estaba dando el bando franquista, y a la vez que documentar y dar a conocer los desastrosos efectos de la guerra. “Documentales vascos” rueda dos cortometrajes en Bilbao, el “Entierro del padre Korta” y “Semana Santa en Bilbao”, ambos de 1937, en los que se dan cita el fervor militar y religioso, bajo la siguiente proclama: “Bilbao hace un paréntesis en la lucha que el pueblo mantiene contra el invasor, celebrando la fiesta religiosa del Jueves Santo..., pese a todas las insidias y falsedades que día tras día vienen lanzando la radio y la prensa facciosa sobre el pretendido ateísmo del pueblo vasco”

Los documentales de guerra toman la ciudad como escenario de diversas manifestaciones enfocadas a poner en escena el poderío militar, bélico y religioso. A este afán propagandístico contribuirá también el filme del productor bilbaíno Nemesio M. Sobrevila “Guernika”, dirigido en 1937 por José María Beltrán, un filme de montaje en el que nuevamente se incluyen imágenes tomadas de *Au pays des Basques*, constituido ya en auténtico referente de una imagen de lo vasco en el cine. El filme se presenta como “un episodio de la guerra en España, testimonio de la gratitud ante la solidaridad mostrada con los desafortunados niños vascos, víctimas inocentes de la destrucción” incluyendo varias imágenes dan cuenta del carácter surreal de la guerra y de la particular estética de Sobrevila: una vaca muerta, un cadáver aflorando en las aguas detenidas de un estanque, las propias ruinas fantasmagóricas de Gernika destruída. El productor ya había abordado varias realizaciones experimentales, como el “Sexto sentido” (1927) una película de *retaguardia* frente a las convenciones narrativas heredadas de la novela decimonónica y “Al Hollywood madrileño”, también de 1927, donde indaga las convenciones de los géneros y tópicos cinematográficos dominantes. “Guernika” se centra en el éxodo y la destrucción de la ciudad y sus efectos sobre la población. Mediante secuencias de montaje se representan los bombardeos, los momentos de alarma, la población corriendo atemorizada, con la vista elevada al cielo, hacia los refugios situados en el Arenal, Casco Viejo y alrededores de la ría. Otras secuencias ponen en escena la evacua-

ción de los niños de la ciudad, sobre la que el filme dramatiza con una emocionante resolución.

Tras la toma de la ciudad por las tropas franquistas, ésta se convierte en el escenario de la narración tendenciosa, y grandilocuente de la gesta bélica, destinada a contrarrestar la propaganda de los departamentos cinematográficos antifranquistas. “Con las brigadas navarras” (1936), exalta el fervor combativo y religioso de las tropas franquistas, “El frente de Vizcaya y el 18 de Julio” (1937) glosa el avance del ejército contra el “Cinturón de Hierro”, con entrada de tropas en Bilbao, y una extensa descripción del estado en que los “rojos” dejaron la ciudad tras la contienda, y “Bilbao para España”, realizado por Fernando Delgado para “Cifesa” continúan con idéntica actitud narrativa e imaginaria bélica. Otros documentales retoman estos materiales para diferentes cinematografías internacionales como la del Instituto Nazionale Duce italiano, con títulos como “Liberazione de Bilbao”, “Bilbao, documentario dei ponti destruiti dei rossi” o “Bilbao, documentario della distruzione apportate nella periferia di Bilbao dei rossi in fuga”, todos ellos de 1937 o los noticiarios cinematográficos de la Gaumont British News, -“Children evacuated from Bilbao” (GB 354), “Last days in besieged Bilbao” (GB 363), “First pictures of the fall of Bilbao” (GB 364) “Basque Iron Belt Falls in Bilbao”-, la Gaumont Actualites “Raids aeriens au dessus Bilbao” (GA 137/20) , “La lutte pour Bilbao” (GA 137/21) o las actualidades de la British Paramount News. Cada una de estas cinematografías rodará *su* guerra civil en España, especialmente a partir de la firma del pacto de no intervención, en Septiembre de 1936.

El NoDo por su parte tratará los acontecimientos bélicos y sus secuelas, tras su constitución en 1943, tanto en los documentales monográficos que recogen tomas y secuencias consignadas con el título “Vascongadas”, como en sus periódicos noticiarios cinematográficos. La ciudad aparece en estos noticiarios vinculada a las visitas de personalidades con motivo de celebraciones religiosas, inauguraciones, concentraciones deportivas y actos festivos de diversa índole. Bilbao se convierte en mera escenografía para la conmemoración y celebración de fastos vinculados al régimen. La línea argumental de estas efemérides queda adelantada por el discurso de Franco recogido en el documental producido por la Jefatura de Propaganda de Vizcaya en 1939, titulado “Franco en Bilbao”, con motivo del segundo aniversario de la toma de Bilbao, en el que tras los consabidos desfiles y recepciones de autoridades locales, se dirige a Altos Hornos para aleccionar a los obreros con estas palabras: “Habeís sufrido, la generación ésta de obreros españoles, el momento más grande de destrucción de un pueblo..., os explotaban diciendo que eran ventajas sociales pero era la destrucción de una industria, la fraternal unión del ingeniero con el obrero..”, mientras las imágenes del discurso se alternan con insertos de reparto de alimentos a la población hambrienta y contraplanos de un público enfervorecido que recuerdan por su composición y sentido narrativo al montaje coreográfico de “El triun-

fo de la voluntad” realizado por Leni Riefenstahl con motivo de la participación de Hitler en la concentración del partido nazi en Nuremberg, en 1934. Las grandes formaciones militares y juveniles, las exhibiciones populares de danzas, la imagen del líder, las masas enfervorecidas dan pie a una atronadora banda sonora que con una locución enfática y maniquea ensalza la nueva ciudad, la “villa del hierro y del mar” y la derrota de las huelgas que arruinan industrias. Con la férrea censura franquista el silencio se apodera de la creación cinematográfica ajena a la exaltación del régimen.

Algunos documentales como “Hierro en Vizcaya” realizado por José Luis Sáenz de Heredia, en 1940, en el que siguiendo las líneas argumentales anteriormente señaladas se ensalza el trabajo de la explotación minera vizcaína y los Altos Hornos, dan cuenta de la particular mirada del régimen sobre la actividad laboral y la ciudad. El mismo autor realiza en 1941 el filme “Raza” con guión de Francisco Franco, bajo seudónimo de Jaime de Andrade, en el que se hace apología del pasado ilustre y glorioso de la familia Churruga, sublimación de los fantasmas familiares del dictador. El filme recoge tomas de Bilbao desde los muelles de Ripa, calle Navarra, Arriaga y Puente del Arenal que fuera destruido durante la guerra civil y tomas nocturnas del frente de Bilbao en clave estética del cine italiano y alemán de la época.

#### **4. La ciudad del silencio**

Tras un periodo de elocuente silencio, finalizada la guerra, el proyecto documental de Pio Caro Baroja “El País Vasco” (1957), un proyecto recuperado posteriormente en 1966 y en 1967 para TVE, trata, en la lógica etnográfica y postulado neorrealista del autor, dejar constancia, documentar, las formas de vida, costumbres y tradiciones del pueblo vasco, pero todo ello desde la dicotomía que desde la tradición y la memoria se traza frente a la modernidad y el olvido. El peligro de desaparición de las formas populares vascas conservadas por la tradición anima el proyecto cinematográfico del autor, relegando la mirada sobre la ciudad a la puesta en escena de los vestigios de la cultura vasca tradicional. Con todo, el proyecto cinematográfico barojiano inicia una serie de esporádicas iniciativas interesadas por “hablar” de aspectos relacionados con la situación e historia del País Vasco. Paralelamente, pero siguiendo el ideario desarrollista alimentado por el régimen, durante estos años se producen diversos documentales relacionados con la reconversión urbana e industrial del país: la “Caja de Ahorros Municipal de Bilbao” mantiene su empeño por dar a conocer su obra social mediante diversos cortometrajes de carácter informativo y promocional de la entidad, a los que hay que añadir las actualidades cinematográficas del NoDo “Desde Bilbao al Abra”, “Desde Bermeo al Abra”, ambas de 1944, “Un aeropuerto en Bilbao” (1945), realizada para el Ministerio del Aire, “Gallarta” un documental de 1947 rodado para el Gobierno Civil de Bilbao, acerca de la acti-

vidad minera en la zona y “Ocharcoaga” (1961), de Jorge Grau, donde por encargo del Ministerio de Vivienda se trata de mostrar el “milagro” urbanístico que se estaba produciendo en Bilbao, con la transformación de las zonas de chabolismo en zonas residenciales. La ciudad se representa ahora como campo de maniobras de diferentes iniciativas regeneradoras que observan en la producción a gran escala y en la proliferación urbana los signos del progreso económico y del “desarrollo” social. “Vizcaya hoy. Una extensa y eficaz obra social” realizada en 1964 por Rafael Ballarín incide en diferentes aspectos de la obra social de la Caja de Ahorros Vizcaina (guarderías, residencias, viviendas) además de poner en escena la modernización electrónica de sus servicios internos. Y con tratamiento similar el realizador aborda un año después “El Gran Bilbao” donde incide, en la línea desarrollista apuntada anteriormente, en el potencial comercial, industrial y metropolitano de la capital vizcaina, mediante una puesta en escena centrada en el Bilbao de las grandes infraestructuras, expansivo y colonizador de los territorios y municipios limítrofes, en el comercio y las entidades financieras erradicadas en la villa. En esta época de grandes planes metropolitanos la ciudad se expande más allá de sus límites geográficos y administrativos, simbolizando el poder de la alianza financiera e industrial que los filmes de la época enfatizan en sus respectivas puestas en escena.

La actividad minera, naval e industrial filtra y enmarca la visión de Bilbao que el maniqueo cine de ficción ofrece en estos años: “El gran galeoto” (1951) o “Murió hace quince años” (1954) ambas de Rafael Gil, “Y eligió el infierno” (1957) de César Fernández Ardavín, o “Rapsodia de sangre” (1957) de Antonio Isasi Isasmendi ponen en escena, como trasfondo de unos simples argumentos cuyo asunto presenta, de una u otra manera, el pasado oscuro y “traidor” de la ciudad, unos escenarios urbanos relacionados con la industria naviera, la ría y los cargaderos de material de hierro, o las redes ferroviarias respectivamente. Desde otra perspectiva, “Históricos del balonpié” (1969), la serie realizada por Antonio Mercero para TVE aborda la cantera deportiva de la ciudad (Athletic y Arenas) y Jorge Grau dedica un cortometraje documental a “Iribar” (1971), para la serie “Imágenes del deporte” para NoDo.

Entre tanto, otros realizadores se dedican a revisar el trasfondo deteriorado de los escenarios y personajes contruidos por el afán hagiográfico de la propaganda oficial. En 1942, el filme de Ramón Torrado “Campeones” montaba una intriga que combinaba realidad y ficción en torno a personajes famosos del mundo futbolístico en el que participa, entre otros, Guillermo Gorostiza –bala roja–, junto con Jacinto Quincoces, Ricardo Zamora, Carlos Muñoz, etc. Veinticinco años después de su estreno, Manuel Summers recupera en “Juguetes Rotos” la figura de Gorostiza, olvidado en un asilo de ancianos con el trasfondo de una ciudad gris, confundida y amnésica, sumida en el anonimato y desinterés de la cotidianidad. El documental reflexiona sobre lo efímero de la gloria

y el fracaso de los grandes personajes populares del deporte y del espectáculo, y sobre la memoria y el olvido una vez consumido su éxito. Al igual que la memoria, el filme recurre a una heterogénea diversidad de materiales filmicos, transitando por diversas fórmulas narrativas, de la entrevista al docudrama, para poner en escena de manera tentativa la deriva de los personajes desde la tensión que genera la aleatoria diversidad de materiales que conforman su puesta en imágenes y que la voz en *off* trata de suturar narrativamente. “Juguetes rotos” es un intento por revisar críticamente la mirada fílmica e ideológica del franquismo sobre la sociedad.

El mismo año 1966, Pedro Olea estrena “La ría de Bilbao” un documental realizado para la serie de TVE “Conozca usted España” en la que construye un fresco de la vida de la ciudad donde, entre los consabidos tópicos urbanos, se insertan planos de los “barrios altos” de la ciudad, de la vida nocturna y de la prostitución, un práctica en auge identificada con las calles de Cortes y San Francisco. La “espalda” de la ciudad irrumpe de esta manera en el régimen de visibilidad que sustenta el cine.

Entre tanto, se realizaban modestas tentativas por incorporar el euskera al cine, de la mano de Gotzon Elorza - “Erria” (1962), “Elburua Gernika” (1962) y “Ereagatik Matxitxakora”- en un renovado intento por documentar las formas tradicionales de vida en el País Vasco y de indagar en sus señas de identidad. Pero será con Ama Lur, el filme documental de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert estrenado en 1968, donde se plasme el intento por desarrollar un lenguaje cinematográfico a partir de las formas autóctonas de la expresión y de la tradición literaria oral. En Ama Lur se tratan de fijar unas claves identitarias del “cine vasco” basadas en ciertas especificidades que los autores concretan en una estructura de montaje basada en las técnicas del bertsolarismo y de las Koplak Zaharrak, donde se relacionan mundo interior y naturaleza y en las que la lógica del relato se quiebra para hacer prevalecer los enlaces sensitivos -acústicos, visuales, táctiles, etc.-. Lo intelectual pasa por lo sensorial en esta forma de expresión que privilegia la contiguidad de los significados en la lógica del pensamiento mágico. Al movimiento de las imágenes, a los efectos rítmicos y a la ausencia de procedimientos retóricos de enlace, se añade la precariedad del orden lógico-cronológico, expresando una forma de pensamiento que fluye “por conexiones que racionalmente no son más que puramente tangenciales, concomitantes y de ahí la impresión de trastrueque lógico, propio de los estados pasionales o de exaltación de la fantasía, por encima de las leyes de la razón”<sup>5</sup>. En Ama Lur se trataba de establecer relaciones y contrarrelaciones entre imágenes y sonidos, alejadas de la estructura narrativa convencional, pero que confieren a este cine una fuerte personalidad. Los autores recuerdan la afirmación de Oteiza: “no hay rela-

---

<sup>5</sup> LEKUONA, Juan M<sup>a</sup>. *Literatura oral vasca*, 1<sup>a</sup> ed. Bilbao: Kardaberaz bilduma, 1977, pp.32

to sin relación, pero toda relación destruye el relato”, cuando parece que se va a desarrollar un relato, se pasa a otro por circunstancias propias del relato anterior<sup>6</sup>. A la manera de un extenso collage, Ama Lur trata de poner en escena ciertos aspectos propios de lo vasco, de sus formas culturales y de comportamiento, –el trabajo, la religión, el deporte– preferentemente ligados con la tradición, apuntando su interpretación desde un punto de vista artístico (Oteiza, Chillida, Ibarrola). El filme se propone recoger “El misterio y la realidad de uno de los pueblos más arcaicos conocidos, revelados en las particularidades de sus expresiones cultas y populares, a través de la tradición, las creencias, el arte..”. La ciudad se representa como una continuidad del mundo rural, sin rupturas, el escenario privilegiado de manifestaciones ligadas a la tradición (folclore, deporte, fiesta) y aunque allí –y sólo allí– se dan cita la inmigración, la clase trabajadora, la diversidad y la alteridad, se hace una elipsis sobre las condiciones de vida, la cultura o los comportamientos cotidianos de esta población. Tan sólo un testimonio verbal alude a la condición inmigrante y plural de la ciudad. Cuando el filme enfoca su mirada sobre la complejidad de las transformaciones que caracterizan la vida de la urbe, la cámara toma distancia, a vista de pájaro, un recurso ampliamente explotado por la filmografía posterior, para mostrar el aspecto abstracto y laberíntico de su tramas urbanas, la complejidad de sus construcciones y configuraciones, el violento contraste entre el centro ordenado de sus ensanches y los abigarrados extrarradios y arrabales. El cinturón minero e industrial se pone en escena mediante largos travellings, meros tránsitos sin principio ni fin, carentes de particularidad –la industria, metonimia de todas las industria– al contrario de la mirada sobre el ámbito rural, idealizado, estetizado, pero insistentemente particularizado e indagado por la cámara. La similitud de la secuencia inicial y final cierra el ciclo de un tiempo detenido e inmutable, reiterado ciclicamente, un tiempo de todos los tiempos, mítico e imperturbable, refrendado por la recurrencia de temas -trabajo, religión, libertad- y de imágenes emblemáticas, sobre las que se destaca la figura y obra de vascos universales.

Como señala Santos Zunzunegui, con Ama Lur se inicia un profundo aunque infructuoso debate en torno a la definición de “cine vasco”<sup>7</sup>. “Bersolaris” (1968) de Pio Caro Baroja se sitúa en la estela de Ama Lur, coherentemente con sus anteriores proyectos documentales sobre el País Vasco.

## 5. La ciudad extraña

Pero poco a poco la ciudad se convierte en el escenario de acontecimientos y comportamientos extraños a la cinematografía de lo urbano practicada en el

---

<sup>6</sup> ROLDAN LARRETA, Carlos. El cine en el País Vasco: de Ama Lur a Airbag, 1ª Ed. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1999, pp.20-21

<sup>7</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *El cine en el País Vasco*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985

País Vasco. El proyecto de Anton Merikaetxebarria “Rumores de furia” (1975) luego recompuesto como “Oldarren zurrumurrak” (1983) compone un paralelismo entre la forma de sacrificar reses en los antiguos mataderos y el comportamiento humano masificado, lo que recuerda el tema del documental del animador del *free cinema* francés Georges Franju “*Le sang des bêtes*” de 1949. Merikaetxebarria realizará posteriormente “Rekalde-Betolaza” (1974) y “Arrantzale” (1975). En 1976 Imanol Uribe se estrena con el filme “Ez” sobre las movilizaciones populares contra la central nuclear de Lemoniz, y en 1977, en los agitados años de posicionamiento político, tras la muerte de Franco, se ruedan cortos como “Ikurriñaz filmeak” de Juan Bernardo Hienik, “Aberri Eguna” de Zabalza, Egiguren, Aldalur, Aizpuru y Bazo, sobre esta celebración en las capitales vascas. El mismo Heinik rueda “Udazkena Busturialdean” (1978) donde se indaga en la especulación y la degradación del medio ambiente, proyecto cuya sombra alcanzará una larga serie de trabajos que ponen la atención en el proceso de deterioro y degradación urbanística en la capital vizcaina y cuya plasmación será el Ikuska 3 “Bilbao, problemática de la industrialización” realizado por Antón Merikaetxebarria, en 1979.

La serie Ikuska representa un intento liderado por Antón Ezeiza por sentar las bases de una industria cinematográfica “nacional” vasca, euskaldun, capaz de autofinanciarse y con garantías de continuidad, “un elemento importantísimo en la violenta lucha en que estamos empeñados por el rescate de nuestra cultura” conjuntamente con el proyecto de “archivar la imagen y el sonido de nuestro palpitar cotidiano, hasta las más complejas formas del cine de ficción”<sup>8</sup>. En esta línea argumental, prescindiendo incluso de una indagación estética en favor de la inmediatez de la intervención política, “Bilbao, problemática de la industrialización” es un documental crítico con la ausencia de una planificación urbana coherente y con los devastadores efectos de la densificación y suburbanización de los barrios de los cinturones periféricos de la ciudad, en tanto que la temática industrial da pie a un desolador itinerario siguiendo el curso de la ría contaminada y degradada tras un siglo de explotación intensiva.

Otros filmes, como “El proceso de Burgos” de Imanol Uribe, “Gernikako txikizioa” de Pedro Olea para la serie Ikuska, “Gernika en llamas” de Francesc Ribera, todas realizadas en 1979 ponen en escena, con desigual fortuna, el interés por recuperar la memoria silenciada de los acontecimientos ocurridos en el País en los últimos 40 años.

El cine documental de los años 80 presenta un movimiento ambiguo y paradójico. En tanto que se produce una ampliación de lo visible y de lo “decible” y la producción documental muestra un aumento cuantitativo apreciable, sus

---

<sup>8</sup> EZEIZA, Antxon. *Hacia un cine vasco*. San Sebastián: XXVI Festival de S.Sebastián, Sep.1978, p.3

posibilidades de distribución y de exhibición, de encuentro con el público, son cada vez más escasas. El cine se siente libre para dialogar con el mundo que trata de poner en escena. Los documentales de los 80 son innovadores, tanto en la forma como en el contenido. La ausencia de rígidos formatos industriales y la relativa facilidad para conseguir subvenciones facilita la experimentación y la innovación en este territorio del trabajo filmico. Pasado un primer momento transitorio en el que el cine se pone al servicio de las necesidades de expresión política más inmediatas, de confrontación con las formas expresivas grandilocuentes heredadas del NoDo y de la información oficial, el cine documental explora nuevos territorios: expurga los archivos, filmotecas y filmografías particulares, a la vez que interpela el silencio, el olvido del olvido que pretende la memoria oficial - “El desencanto”, “Cada ver es..”, “Informe general”, “Canciones para después de una guerra” o “Queridísimos verdugos”, “La vieja memoria” o “Después de..”- junto con la indagación de nuevas temáticas como: la sexualidad de la diferencia “Ocaña, retrato intermitente”, de Ventura Pons (1978) o “Vivir en Sevilla” de Gonzalo García Pelayo, junto con las luchas laborales de “Numax presenta”, de Joaquin Jordá<sup>9</sup>.

Progresivamente la cinematografía vasca sale de un periodo voluntarioso caracterizado por la precariedad de las condiciones industriales de producción. Entre 1981 y 1989 se producen más de 35 filmes en tanto que declina la actualidad del debate acerca de la peculiaridad de un cine vasco. En 1981 comienzan a articularse los apoyos institucionales y primeras subvenciones al cine por parte del Gobierno Vasco. “Siete Calles” (1981) de Juan Ortuoste y Javier Rebollo, es uno de los primeros proyectos en beneficiarse de tales ayudas, “Siete Calles” pone en escena una ciudad opresiva y degradada, un laberinto de pasiones dramatizado por una intensa sensación de pérdida y de confusión: una actriz vive en un mundo extraviado de recuerdos, en tanto que un equipo de cineastas que trata de hacer una película sobre sujetos marginales y “extraños” en la ciudad. Un atisbo de modernidad cinematográfica, de cine en el cine, en el contexto de una búsqueda inconclusa en una ciudad confusa y laberíntica, replegada sobre sí misma –sobre el pasado insatisfactorio, olvidado, sobre la memoria confundida y la pérdida de expectativas–, incapaz de proyectarse hacia el futuro. Tras “Siete Calles” y “Golfo de Vizcaya” (1985), donde se entrecruzan el pasado incierto y obsesivo, el azar, la confusión, y la irrupción de la violencia terrorista como ingrediente dramático, los realizadores Ortuoste y Rebollo, emprenden el proyecto de desarrollar esta interpelación de la memoria de la ciudad a lo largo de una serie de documentales que dialogan a su vez con el cine: “Camino de hierro y agua”, de 1984; “Bilbao en la memoria”, “Bilbao mientras tanto”, “Bilbao como un mosaico” y “Bilbao Transfer”, todas ellas de 1987, desarrollan una

---

<sup>9</sup> HERNANDEZ RUIZ; Javier y PEREZ RUBIO, Pablo. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004; pp. 117-135

puesta en escena compleja, casi“sinfónica”, aunque desencantada de la ciudad, atenta a sus ritmos, a los gestos y comportamientos cotidianos, a las voces que la han hablado, cantado e imaginado, y todo ello desde un constante diálogo con las formas con que el cine contemporáneo ha abordado la vida de la ciudad. Pero la ciudad se muestra ahora desmembrada, compleja, inalcanzable desde la perspectiva de una mirada omnicomprendiva de los múltiples fenómenos, comportamientos y memorias que atraviesan el laberinto urbano. Ya no hay un sentido que informar. La ciudad ha eclosionado en múltiples sentidos, cada marca, cada gesto, cada palabra guarda memoria de otros gestos, de otras palabras, de otros textos y cada texto un apilamiento de significados, desde los que la ciudad puede ser interpretada, como si de un inmenso palimpsesto se tratara. La memoria, el mosaico, el aquí y ahora de la ciudad pierde el carácter informativo, pedagógico y propagandístico para transformarse en un ejercicio filmico y en un proyecto tentativo, hecho de aproximaciones, de impresiones y de sensaciones que poenen constantemente en entredicho una única idea y una imagen de la ciudad.

Con todo, la disgregación de la ciudad en múltiples realidades, muchas de ellas consecuencia de los distintos programas de segregación que la han zonificado, de la sobreexplotación de sus recursos, de la falta de planificación, de la contaminación y de la degradación medioambiental, quedan impregnados por un imaginario cinematográfico catastrofista que toma cuerpo en el desastre urbano acontecido en Bilbao con la riada de 1983. Como si de un apocalipsis se tratara, el agua que da vida a la urbe industrial y moderna arrasa la ciudad y sus alrededores, llevando consigo muchas de las obsoletas infraestructuras urbanas. La ciudad toma conciencia de la urgencia de la reconstrucción pero, a la vez, genera velocidades desiguales. El casco viejo de la villa y las zonas residenciales céntricas se reconstruyen y modernizan con urgencia, en tanto que los barrios de la periferia quedan relegados en un segundo plano. Fruto del espíritu refundador, pero con la mirada puesta en los valores tradicionales que el casco viejo representa, el cortometraje de encargo “Biotzez” (1985), de Pedro Olea, trata de elogiar el espíritu emprendedor y la obra realizada tras el desastre. Vistas del casco viejo reificado tras la riada en fechas navideñas, en el umbral del nuevo año y un nuevo tiempo, a la sombra de la iglesia de San Antón, un coro canta y recuerda aquellas escenas, también bajo pórtico, del cine anterior a la guerra.

Por otra parte, desde la ficción, la mirada extrañada sobre la ciudad se hace palpable en filmes como “El anillo de niebla” (1985) de Antonio Gómez Olea, donde los efectos nocivos del desmedido afán industrializador producen una extraña invasión que ammenaza la vida de sus habitantes. En el terreno de la ficción, otros filmes como “Adios Pequeña” (1986) de Imanol Uribe, “Bandera negra”, de Pedro Olea o “Todo por la pasta” (1990) de Enrique Urbizu, ponen en escena la ciudad disgregada entre el centro residencial del ensanche, donde

discurre la vida cotidiana, organizada y previsible de la urbe y las periferias obsoletas de los solares industriales en declive, los entornos degradados de los arrabales y la noche como espacios donde acontece lo imprevisto, la delincuencia espontánea y desorganizada o donde se manifiesta el lado oscuro de unos personajes inciertos, atrapados en la maraña de un pasado agobiante al que no consiguen dar sentido, a la deriva de los acontecimientos, víctimas de las circunstancias y de la casualidad. La ciudad se difumina en sus extrarradios, pierde consistencia, se muestra degradada, obsoleta, agotada.

## 6. La ciudad colapsada, los no-lugares

El cine de los 90 en el País Vasco se presenta caracterizado por la violencia, la contradicción y la perplejidad. Los cineastas de esta década Enrique Urbizu, Julio Medem, Alex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa o Daniel Calparsoro presentan una imagen de la ciudad que se muestra como el trasfondo, apenas esbozado, de espacios segregados, extraños, no-lugares -solares, terrenos obsoletos, ruinas industriales, vertederos-, un espacio cuarteado, formado por los intersticios de la expansión metropolitana e industrial ahora en franco declive. Estos son los espacios de la incompreensión, de la sórdida cotidianeidad de sujetos alienados, carentes de salidas o de proyectos, espacios de la violencia, de la droga y de la descomposición de las relaciones sociales. El carácter opresivo de estos espacios y la violencia de los comportamientos, como señala María Pilar Rodríguez<sup>10</sup>, a propósito de “Salto al vacío” (1994) de Daniel Calparsoro, no es percibido ya como perteneciente únicamente al orden de la representación, como ocurría en la ficción de la década anterior, sino que invade e interpela por su inmediatez y constancia el mundo del espectador, quien comparte la crispación y el vacío de los discursos inconexos, apenas musitados, la inevitable proximidad de la cámara en movimientos de acompañamiento, el descentramiento, la precariedad de las conexiones y transiciones narrativas, etc. Todo ello redundando en una puesta en imagen del mundo desolado y desencantado, carente de identidad, de la “segunda transición”, la de los jóvenes que no conocieron la primera, las generaciones del desencanto y de la desorientación. Reflujo de la “ciudad deseosa” de identidad, de pasado, y de refundación. Las localizaciones en Sestao y Barakaldo constituyen la escenografía de la desmedida expansión metropolitana y de la obsolescencia industrial, del paro, la pobreza y la desesperación de un mundo para el que no se advierte futuro alguno. La ciudad degradada es en “Salto al vacío” un espacio del que no se puede escapar, como pone en imágenes el interminable *travelling* a lo largo de las instalaciones industriales ahora abandonadas. A diferencia de los filmes de la década

---

<sup>10</sup> RODRIGUEZ, María P. *Mundos en conflicto, aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 2002

anterior, en los que los protagonistas llegan o se alejan de estos espacios de la periferia industrial –son espacios transitables–, en el cine de los 90 no hay salida posible, se trate de las descabelladas intrigas de “Acción mutante” (1992) de Alex de la Iglesia o de la desoladora vida de un grupo de jóvenes que vagan por la ruina suburbana y vital de “Salto al vacío” (1994).

Con los 90 el cine documental urbano dirige su mirada hacia los espacios en trance de desaparición. Es un cine de lo efímero, de los pequeños gestos, de discursos fragmentados, erráticos, incapaces de producir un relato satisfactorio desde los girones de una experiencia cotidiana desesperanzada. “En construcción”, del realizador catalán José Luis Guerín pone en escena esta actitud narrativa construida desde la estrecha convivencia con los acontecimientos y los sujetos extraviados que pueblan el filme y que apenas llegan a articularse en relato, atrapados en un mundo que resulta incomprensible, en tránsito de desaparición. La ciudad, la nueva ciudad, la de la rehabilitación y de los grandes eventos, la ciudad de los hitos arquitectónicos y de los *waterfront* de diseño resulta extraña y carente de sentido allí donde se producen las fricciones, las tensiones entre los pliegues de la ciudad histórica y la simetría de la ciudad en proceso de construcción, objeto privilegiado de las instituciones y del afán regenerador del marketing de las nuevas ciudades que pugnan en el contexto de un mercado global.

La nueva ciudad es el producto de los procesos de desterritorialización del capital, de los negocios, pero también de los grandes itinerarios del arte de los congresos y exposiciones, de la moda y del diseño. La nueva ciudad se construye como un escaparate polivalente, dispuesto a acoger públicos diversos, como un parque temático en el que cada perfil de consumo urbano puede encontrar su programa ideal y sus espectadores privilegiados.

## 7. La ciudad evanescente

De la ciudad industrial a la ciudad postindustrial: “En el cruce” o “La mirada mágica”, junto con “Vieja luna de Bilbao” (2000), escrita por Joseba Zulaika y realizada por Enekoitz Andonegi con motivo del 700 aniversario de la fundación de la villa, ponen en escena un relato entre espectacular, nostálgico y escéptico de aquella ciudad de comienzos de siglo, monumental y admirable que encandiló la mirada de los primeros cineastas de la luz y del movimiento. Estos documentales intentan el tránsito de vuelta, de la ciudad obsoleta a la ciudad de diseño pero, a su vez, de la ciudad de la periferia y suburbana al centro de la ciudad, metonimia espectacular de la transformación y de la renovación de la ciudad. Como afirma el concejal de urbanismo Ibon Areso en “Vieja Luna de Bilbao”: “estamos en el umbral de (...) una transformación de Bilbao que nos va a dar (sic) las nuevas actividades económicas, que nos van a poner de nuevo en la punta de la economía del estado español”.

La ciudad del cine se reconstruye como una ciudad de cine, como una inmensa figuración en la que cada sujeto puede encontrar su papel protagonista. Ciudades aventura, ciudades prestigio, ciudades libertad, ciudades oportunidad, ciudades arte, todas estas ciudades conviven en la misma ciudad. La ciudad del cine se ha transformado en una ciudad *de cine*.

La historia del cine acompaña la historia de la ciudad moderna hasta tal punto de que la idea de la ciudad llega a confundirse con la ciudad ideada por el cine, juega a ser cine, objeto de la mirada de un sujeto que es interpelado como un espectador. Las perspectivas y espacios progresivamente revelados, la disposición de la luz, la conversión de tránsitos en itinerarios, el enmarcamiento de los hitos arquitectónicos en las ciudades contemporáneas, apuntan hacia la construcción y aplicación de una estrategia que transforma lo cotidiano en espectáculo y al ciudadano en un espectador, al cual se le proponen diferentes programas narrativos dispuestos para una segunda transformación: observador privilegiado, explorador, turista accidental, el ciudadano-espectador es invitado a ocupar su lugar en el espectáculo que la imagen de la ciudad despliega ante sí.

En la actualidad asistimos a la transformación en profundidad de espacios urbanos resultantes del declive industrial y de la recuperación de zonas obsoletas de la ciudad. Estos nuevos espacios, especialmente aquellos resultantes de la regeneración urbana, espacios-estrategia o ciudades-márketing, toman a menudo como punto de partida de su diseño las miradas que el cine ha propuesto al espectador, invitándole a hacerlas suyas y a la vez transfigurar al ciudadano en una especie de observador cinematográfico. Estas ciudades a pequeña escala se proponen a sí mismas como relatos que privilegian determinados puntos de observación, transforman tránsitos en itinerarios, movilizan temas sometiéndolos a tramas que siguen el modelo de poéticas precisas –planteamiento, nudo, desenlace como desorientación, incertidumbre y descubrimiento– y el propio programa urbano se revela como una concatenación de pérdidas y dilaciones, jalonadas de hallazgos y de sorpresas, de impresiones y de sensaciones preparatorias para la experiencia sublime, el acontecimiento revelador, el hito arquitectónico que transforma el *skyline* y refunda la ciudad como espectáculo. Cuando los augures de la antigüedad grecolatina se enfrentaban a la tarea de fundar una nueva ciudad lo hacían observando el cielo de donde deducían las coordenadas celestes que luego se proyectaban sobre el terreno, trazando los ejes -cardo y decumano- que ordenarían la ciudad, y sobre esos ejes se proyectaba el templo, la célula germinal de la que sería la futura ciudad<sup>11</sup>. El plano de la ciudad resultaba, de esta manera, de la proyección de un

---

<sup>11</sup> RYKWERT, Joseph. La idea de la ciudad, Antropología de la forma urbana en roma, Italia y el mundo antiguo. Salamanca. Ediciones Sígueme, 2002; pp. 64-65

orden –la ciudad celeste– sobre el mundo, la ciudad en la tierra. Los planificadores de la ciudad moderna, a la manera de aquellos augures, observan ahora el orden del relato filmico, sus estrategias y sus seducciones, con el fin de proyectar sobre el terreno los principios maestros para la refundación de la ciudad como secuencia cinematográfica. Curiosamente, las primeras exhibiciones cinematográficas que se realizaron en Bilbao tuvieron lugar en un quiosco situado en los jardines de lo que hoy es la plaza Federico Moyúa, lugar desde el que se proyecta el trazado del ensanche de la ciudad moderna.

La ciudad es concebida y planificada a lo largo de la historia desde formaciones discursivas y sistemas de representación social, económica y culturalmente determinadas. El documento que exhibe el cine documental no representa tanto la huella, el vestigio o la ruina de la ciudad, como el lugar donde ha quedado registrado un modo de mirar, de pensar y de relacionarnos con la ciudad. Así, el cine en tanto que discurso y mirada, deviene en una forma de pensamiento de la ciudad.

A modo de epilogo, las palabras con que Bernardo Atxaga concluye el filme de Julio Medem “La pelota vasca” (2004), un filme hecho de jirones, de retazos, de confrontaciones que pugnan por construir un discurso, donde jugando con la expresión Euskal Herria/Euskal Hiria, esboza otro proyecto de ciudad ideal: “mi ideal sería que pasáramos de un espacio donde parece que hay una identidad primera, original, a un espacio donde haya muchas identidades..., entre ellas la de la gente que habla en euskera, un buen barrio que hablara la lengua que yo hablo con mis hijas, en euskera, en la que yo escribo, ¿no?”.