

Im Lande der Basken (1944). El País Vasco visto por el cine nazi

SANTIAGO DE PABLO*–TERESA SANDOVAL**

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El documental *Im Lande der Basken* (1944), dirigido por Herbert Brieger, era hasta ahora completamente desconocido. Distribuido por la UFA, es un intento de plasmar en imágenes una visión mítica del pueblo vasco, pasada por el filtro de la propaganda nazi. Filmado por completo en el País Vasco francés, muestra paisajes, tradiciones, deportes, bailes, etc., y no puede separarse de los frustrados intentos nazis, durante la II Guerra Mundial, de acercarse al nacionalismo vasco para construir un nuevo orden territorial en Europa occidental según principios étnicos.

Im Lande der Basken (1944) izenburuko dokumentala, Herbert Brieger-rek zuzendurikoa, guztiz ezezaguna zen orain arte. UFAk ekoitzirikoa, euskal jendearen ikuspegi mitikoa irudien bidez emateko saiola da, propaganda naziaren iragazkitik pasatutako ikuspegia, hain zuzen ere. Ipar Euskal Herrian filmatu zuten oso-osorik, eta paisaiak, tradizioak, kirolak, dantzak eta abar erakusten ditu, eta ezin da bereizi naziek II. Mundu Gerran euskal nazionalismorengana hurbiltzeko egindako saio usteletatik, printzipio etniko jakin batzuen arabera mendebaldeko European lurralde-ordena berri bat eraikitzeko, hain zuzen ere.

The documentary *Im Lande der Basken* (1944), directed by Herbert Brieger, was completely unknown until now. Distributed by UFA, it is an attempt to show a mythical view of the Basque people in images filtered through Nazi propaganda. Shot entirely in the French Basque region, it shows scenery, traditions, sport, dances, etc. without separating itself from the Nazi's frustrated attempts during World War II to strengthen ties with Basque nationalism to build a new territorial order in Western Europe based on ethnic principles.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Cine documental alemán, nacionalsocialismo, País Vasco, II Guerra Mundial, nacionalismo vasco, Herbert Brieger.

Alemaniar zine dokumentala, nazionalsozialismoa, Euskal Herria, II. Mundu Gerra, euskal nazionalismoa, Herbert Brieger.

German documentary films, National Socialism, Basque Country, World War II, Basque nationalism, Herbert Brieger.

*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

** Universidad Carlos III de Madrid

Cuando sólo faltaba un año para el final de la II Guerra Mundial, el director de cine alemán Herbert Brieger –afiliado al Partido Nacionalsocialista y conocido por la crítica cinematográfica de la época por sus valoradas películas (2), pertenecientes en su mayoría al género del *Kulturfilm* o película cultural, considerado típicamente alemán (3)– produjo un documental sobre el País Vasco con el título *Im Lande der Basken* (“En tierra de vascos”). Esta película pasó por la Central de Calificación (*Prüfstelle*) de Berlín el 20 de junio de 1944 (4) y fue distribuida por la importante productora alemana Universum Film AG, popularmente conocida como Ufa, creada en 1917, controlada por el Estado nazi desde 1937 y para la que Brieger había trabajado con anterioridad (5). Al comienzo del filme figuran en los créditos, como colaboradores, Victor von Ihne, Marcel Grignon, Karl Ebert, Henri Forterre y Reinhard Harm. El primero de ellos era el secretario de la Cancillería privada (*Privatkanzlei*) de Adolf Hitler entre 1933 y 1944, hecho que resalta la importancia de este documental, hasta ahora completamente desconocido, como ejemplo de la cosmovisión nazi sobre el País Vasco (6).

El hallazgo de la cinta *Im Lande der Basken*, en soporte de 35 mm (7) y en perfecto estado, gracias a un cuidadoso proceso de conservación en el *Bundesarchiv-Filmarchiv*, se produjo en el año 2000, cuan-

1. LA PELÍCULA Y SU REALIZADOR (1)

(1) Esta parte del artículo, dedicada a la obra de Brieger y al contexto fílmico de la película, es un esbozo de esta enigmática figura del Tercer Reich, que se irá completando a medida que vayamos encontrando nueva documentación sobre este cineasta, su vida política y su obra. Hasta el momento, Brieger es desconocido por la historiografía del cine alemán e internacional.

(2) *Film-Kurier*, 2-12-1935 y 1-8-1938.

(3) Sobre el género de la película cultural o *Kulturfilm* alemán véase la segunda y tercera parte de Teresa SANDOVAL: *Una mirada al mundo. Historia del cine documental alemán (1896-1945)*, T & B editores, Madrid, 2005.

(4) *Entscheidungen der Film-Prüfstelle vom 19. Juni bis 1. Juli 1944*, relación de títulos de películas que pasan la censura en Berlín, publicadas en la prensa de la época y recogidas en un documento interno de trabajo del personal del *Bundesarchiv-Filmarchiv*. Berlín. Consulta realizada en agosto de 2008.

(5) Es posible que la Ufa llegara a coproducir el filme y que su cuota de participación en la producción se efectuara con el compromiso de un contrato de distribución posterior, como hiciera la Ufa con otras películas, por ejemplo, de Leni Riefenstahl. En realidad, desde enero de 1942 la primitiva Ufa, como todas las productoras existentes, se había integrado en la Ufa-Film GmbH, por medio de la cual Goebbels controlaba directamente toda la producción cinematográfica alemana (SANDOVAL, pp. 107-110 y Rafael de ESPAÑA: *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000, pp. 13-16).

(6) Ihne, Victor von (1896-1976). *Nachlass. Bundesarchiv*.

(7) En blanco y negro, sonora y con subtítulos en checo. La Ufa distribuía sus películas por todo el mundo, por lo que no extraña que se haya conservado hasta el momento esta versión con subtítulos en checo, como ocurre con otros documentales de la Ufa. De hecho, durante la guerra se hacían unas mil copias del noticiario oficial alemán (*Die Deutsche Wochenschau*), en al menos 15 idiomas diferentes, que se distribuían en los países ocupados (SANDOVAL, pp. 197 y 232). Resulta aún más significativo que muchas de las películas de Brieger retraten la región de Silesia, disputada históricamente por checos, polacos y alemanes.

do la coautora de este artículo investigaba en los fondos de este archivo (8). Igualmente, se pudo encontrar la ficha de la prueba de censura del filme, lo que permitió conocer al autor de la obra, sus colaboradores y la fecha de producción; datos todos ellos de vital importancia para contextualizar la película y tratar de responder a los interrogantes que giran en torno a ella.

No han tenido la misma suerte otras cintas documentales alemanas de la época sobre el País Vasco, de las que no se conserva copia, sino sólo una mención al título en catálogos de distribución de películas o en fichas de censura. Estos otros documentales son *Biscaya südwärts* (“Vizcaya hacia el sur”, de 1944, también de Brieger); *Die Basken* (“Los vascos”); *Das Volk der Basken* (“El pueblo de los vascos”) e *Im Baskenlande* (“En el País Vasco”). Esta última, realizada en 1931 por un productor de películas educativas en 16 mm de Munich, H. Körösi, menciona a un País Vasco ubicado en el norte de España (9).

Por el contrario, en *Im Lande der Basken*, de 13 minutos de duración, producida por la firma Dr. Brieger-Film de Berlín (10), el País Vasco retratado es exclusivamente el localizado en territorio francés. Dirigida por el mismo Herbert Brieger y presentada, según los títulos de crédito, por el “Departamento de Cultura de la Ufa”, recorre los paisajes más románticos y bucólicos de las tierras vasco-francesas; expone las virtudes de un pueblo dedicado a la pesca, la ganadería y la agricultura; enseña las riquezas naturales del país y explica sus costumbres más arraigadas, con una exhaustiva muestra del juego de la pelota vasca, para finalizar con una demostración de la alegría y disfrute de sus habitantes con los bailes folclóricos. Como se explicará a lo largo de este artículo, se trata de un País Vasco observado desde un prisma especial. Es la visión de un cineasta que trabaja regularmente para el partido al que pertenece, el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP), y que ya años antes se había mostrado especialmente entusiasmado al retratar otra región centroeuropea multiétnica históricamente disputada, la próspera zona de Silesia (11). Su pelícu-

(8) Esta cinta fue descubierta durante una de las estancias de investigación de Teresa Sandoval en el *Bundesarchiv-Filmarchiv* y se esperó hasta la fecha para revelar el hallazgo, ya que se consideró pertinente realizar un profundo análisis histórico de las circunstancias que rodearon a esta película, así como una correcta traducción de la simbología y costumbres vascas que en ella aparecían. Por ello, en septiembre de 2007 se incorporó el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco, Santi de Pablo, con el fin de elaborar este artículo. En éste, además de analizar el filme conjuntamente, T. Sandoval se ha centrado en el análisis de la obra documental de Brieger y S. de Pablo en el contexto histórico de las relaciones del País Vasco y Alemania.

(9) *Im Baskenlande*. Prueba de censura: B.29881, 24-2-1936. Había pasado la censura anteriormente el 15 de septiembre de 1931.

(10) *Im Lande der Basken*. Prueba de censura: B.60255, 20-6-1944.

(11) Silesia es una histórica región centroeuropea, que hoy día ocupa fundamentalmente el suroeste de Polonia, con restos en el norte de la República Checa y en el sudeste de Alemania. Silesia fue desde 1763 hasta 1918 dividida entre Prusia, que controló el ochenta-

la sobre el País Vasco recibió, tras pasar la censura, las honorables calificaciones de *anerkanntenswert* (“laudable”) y *volksbildend* (“instructivo”). La única prohibición que tuvo fue la de no ser exhibida el “Día de los Muertos” (12), sin que sepamos los motivos exactos de esta medida específica.

1.1. Un cineasta nacionalsocialista

Cuando Brieger produjo *Im Lande der Basken*, en 1944, llevaba ya mucho tiempo haciendo cine al servicio del aparato de propaganda nazi. Entre 1933 y 1943 realizó en torno a una treintena de documentales (13). Un repaso a estos filmes muestra hasta qué punto este cineasta estaba vinculado al núcleo central del Partido Nazi, por lo que su decisión de realizar una película sobre el País Vasco no pudo ser ni exclusivamente personal ni mucho menos casual. Tampoco lo fue, posiblemente, el título elegido para esta cinta, que Brieger ya había empleado anteriormente.

En efecto, en *Im Lande der Basken* Brieger recurre por segunda vez en su carrera cinematográfica al conjunto léxico “En tierra de” para titular un filme documental. Ocho años antes de utilizar esta expresión en su película sobre el País Vasco había realizado para el Partido Nazi un filme sobre el *Gau* de Halle-Merseburg, una de las 43 divisiones administrativas en las que estaba dividido el Tercer Reich en el momento de su máximo apogeo. Éste llevó por título *Im Land der braunen Erde* (“En el país de la tierra marrón”, 1936) y fue presenta-

ta por ciento del su territorio, y Austria. Después de la I Guerra Mundial, tras una serie de plebiscitos, parte de la Alta Silesia pasó a ser polaca; la mayor parte de la Silesia austriaca se convirtió en checoslovaca, mientras Alemania conservaba la Baja Silesia y gran parte de la Alta. Durante la II Guerra Mundial fue invadida por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Tras la derrota nazi en la II Guerra Mundial, la parte alemana de Silesia fue devuelta a Polonia a cambio de las tierras orientales polacas anexadas por la URSS en 1944, cuando expulsaron a los alemanes y declararon unilateralmente que su frontera con Polonia era la establecida en el pacto Molotov-Ribbentrop de 1939. Toda la población alemana (varios millones de personas) fue desterrada y en su lugar la región fue colonizada con polacos. Lo mismo ocurrió con los alemanes de la parte checa de Silesia, anexionada por la Alemania nazi en el marco de la integración de los Sudetes, que también fue vaciada de su población alemana. Hoy en día una pequeña parte pertenece al Land alemán de Sachsen. La Alta Silesia es una región industrial de minería y metales y la Baja Silesia es fundamentalmente agrícola.

(12) Prueba de censura. Podría tratarse del *Día de los héroes* (16 de marzo), en el que se honraba a los alemanes muertos en la I Guerra Mundial, o del *Día de los caídos* (9 de noviembre), conmemoración de la muerte de 16 nazis en el intento de golpe de estado de Munich de 1923. Precisamente, como veremos, Brieger realizó en 1935 un documental relacionado con este aniversario (*Ewige Wache*).

(13) Además, en 1935 Brieger colaboró con la Sección de Cine del *Reichspropagandaleitung*, encargándose de la dirección de actores de una película cultural publicitaria en color titulada *Steppeke*. Según el periodista que informó del rodaje, Brieger era una persona adecuada para esta tarea, ya que los actores eran jóvenes y “él sabía como llevarlos” (*Film-Kurier*, 13-10-1936).

do durante su estreno por el jefe del Departamento de Cine de la Dirección de Propaganda del Reich del Partido Nazi, Curt Belling. La película y Brieger fueron sumamente alabados por el Dr. Otto Kopelke, crítico cinematográfico del diario cinematográfico *Film-Kurier*, quien vio en la cinta uno de los mejores *Kulturfilms* realizados, ya que por su temática podía haberse convertido en un “reportaje sobrio” y, sin embargo, el resultado fue una película cultural, gracias a que cumplía con la premisa de que “su ley primordial es el efecto creativo” (14).

La extensa y detallada crítica publicada sobre esta película revela la forma en que el director alemán descubre una región a sus espectadores. Ello resulta comparativamente interesante a la hora de estudiar la manera en que observa y retrata la tierra de los vascos. Según la prensa especializada, Herbert Brieger desconocía al completo *Mitteldeutschland* –denominación geográfica que aglutina a varias regiones del centro de Alemania–, lo que le facilitó descubrir “sin haber sido influenciado anteriormente (...), lo que los habitantes del lugar ya no ven en sus costumbres diarias” (15). Presumiblemente debió darse esta misma circunstancia años más tarde con *Im Lande der Basken*. Sin una idea preconcebida del lugar –continúa exponiendo el crítico Kopelke–, “el Dr. Brieger y sus cámaras han logrado un documento que hará sentir orgullo a los habitantes del *Gau* y que instruirá a los foráneos adecuadamente sobre la imagen errónea que se tiene de la Alemania central”. Esta meta fue subrayada por el jefe de cine y por el delegado supremo del Partido Nazi del *Gau* de Halle-Merseburg en su discurso con motivo del estreno del filme, lo que revela las pretensiones de la película.

La crítica alabó la “mirada de artista” de Brieger, el punto de vista y la iluminación del filme, la belleza de las tomas de las ciudades alemanas que recorre al comienzo; el “rápido intercambio” de escenas dedicadas a la economía y, en especial, la forma en que se narraba “el paso de una sociedad únicamente agraria a industrial”. Destacó asimismo la “interesante originalidad” con la que habían sido narrados “los graves acontecimientos de la historia de Alemania” en relación con este *Gau*. La película recordaba las mentes inteligentes y los artistas del lugar (Nietzsche, Händel y Lutero), a través de sus estatuas y de los lugares vinculados a ellos, y terminaba con “una fuerte confesión al nuevo espíritu alemán”. Plasmaba igualmente monumentos históricos y arquitectónicos destacados, como catedrales y castillos. Como se señala más adelante, la economía tradicional, la geografía, la historia y la arquitectura eran temas igualmente tratados en el filme de Brieger sobre el País Vasco, con un dinamismo y originalidad admira-

(14) *Film-Kurier*, 13-10-1936.

(15) Ídem.

ble o, como diría el crítico que comentó *Im Land der braunen Erde*, “fijando imágenes extraordinariamente efectivas”. Brieger cuida en ambas películas el elemento sonoro al detalle, un aspecto característico de los grandes *Kulturfilme* de la Ufa. De la música de *Im Land der braunen Erde* comentó la prensa: “La música, que el profesor Hagel-Berlin ha creado, se adapta a la imagen con sentido pleno y recibe una nota extraordinaria al acercarse a la música de Händel, el gran compositor de la ciudad de Halle” (16).

1.2. La tierra, el deporte y el culto a los caídos

Existe otro grupo de películas aún más significativo en la carrera de Brieger y que encierra, además, conexiones con *Im Lande der Basken*. Se trata de los documentales de corto y largometraje que realizó sobre la histórica y próspera Silesia y su capital Breslau o Breslavia, actualmente Wrocław. Herbert Brieger, como señaló un periodista de la época, fue “el creador” (17) de las películas sobre esta región, una de las más ricas del Tercer Reich y de las más prósperas del centro de Europa, por su industria y agricultura. Sus documentales realzan esta región de carácter montañoso y de importantes ríos y retratan, asimismo, “con una grandiosa representación” (18), los eventos deportivos desarrollados en su capital.

Una película que marca probablemente un antes y un después en la carrera de Brieger como cineasta de películas del Partido Nacionalsocialista es *Im Schlesierland marschieren wir* (19) (“En marcha en la tierra de Silesia”), una cinta de 1933, en la que se hace un recorrido por los pueblos más importantes de esta región. Producida por el propio Departamento de Cine del NSDAP, el filme pasó la censura en noviembre de 1933, el mismo año en que los nacionalsocialistas tomaron el poder en Alemania.

En 1935, Brieger llevó a cabo dos nuevos documentales “gemelos” sobre Silesia, “de una belleza extraordinaria” (20), que estrenó simultáneamente en el verano de ese año y que, en gran medida, encierran una visión idílica de esta región, con elementos religiosos, bucólicos, arquitectónicos..., es decir, un contenido similar al de *Im Lande der Basken*, producida nueve años más tarde. Una de estas cintas sobre Silesia muestra con gran belleza “el paisaje montañoso del Waldenburg, Grafschaft Glatz y del Eule” (21). La segunda compren-

(16) Ídem.

(17) *Film-Kurier*, 1-8-1938.

(18) *Film-Kurier*, 27-2-1939.

(19) *Im Schlesierland marschieren wir*. Prueba de censura: B.35159, 30-11-1933.

(20) *Film-Kurier*, 2-12-1935.

(21) *Schlesien. Grafschaft Glatz, Waldenburger Bergland, Eulengebirge*. Prueba de censura: B.40560, 5-11-1935.

de “Iser- y Riesengebirge” (22), otra zona montañosa de la región. La crítica cinematográfica alabó la técnica con la que el cámara “produjo con un cuidado especial muestras ejemplares de montañas invadidas por la magia de la primavera que florecía y por los trozos de nubes que las rodeaban” (23). Como se describe más adelante, en el documental sobre el País Vasco se recogen escenas similares de la naturaleza: riachuelos, montañas, campos, cielo y nubes, árboles, la vida en el campo... En esta ocasión, como cuando reseñó *Im Land der braunen Erde*, la crítica cinematográfica nazi volvió a destacar los dotes de Brieger para realizar un documental lleno de vitalidad, en el que se evitaba caer en una sucesión monótona de imágenes, gracias en parte a la música compuesta por Hans Klaus Langer: “No hay una enumeración fija de tomas, sino que con un cuidado inmenso y un montaje dinámico y fluido, se unen unas tomas con otras, excelentemente realizadas, ofreciendo un conjunto vivo” (24).

Hay que destacar el tratamiento que reciben, en los documentales de Brieger sobre Halle-Merseburg y Silesia la tierra trabajada por los agricultores y el pueblo que la cultiva, idea que, de forma distinta, se repetirá en *Im Lande der Basken*, donde la tierra y la vida campesina vascas son idealizadas. Para los nazis la tierra tenía una importancia crucial. La expresión ampliamente utilizada durante el Tercer Reich del *Blut und Boden* (“Sangre y suelo”) se refiere al vínculo que se establece entre un pueblo y la tierra que ha estado trabajando durante siglos. El que fuera ministro de Agricultura de Hitler, Walter Darré, aplicó estas teorías inherentes a esa unión entre raza y tierra para difundir las excelencias de la agricultura y la vida rural frente a las “aberraciones” de la sociedad urbana y el trabajo en la industria. Tuvo un importante calado en las zonas rurales y el término llegó a convertirse en el lema de las asociaciones de campesinos y de la *Reichsnährstand* (“Corporación Alimentaria Estatal”). Darré defendía el papel del campesino como prototipo del hombre ario, dotándolo de aditamentos románticos basados en el continuo contacto con la naturaleza, en la preservación de las tradiciones y en el apego a su tierra. Este concepto estaba muy ligado a la idea del *Lebensraum*, pues mantenía que los alemanes, por su superioridad racial, necesitaban expandir su “espacio vital”. Ello sirvió para justificar el expansionismo territorial del régimen, al entenderse que la raza alemana, por su intrínseca superioridad, necesitaba expandir el territorio bajo su control (25).

(22) *Schlesien. Iser- und Riesengebirge*. Prueba de censura: B.40559, 5-11-08.

(23) *Film-Kurier*, 2-12-1935.

(24) Ídem.

(25) Gregorio TORRES GALLEGU: *Diccionario del Tercer Reich*, Tikal, Madrid, 2008, pp. 39-41 y 78; Rosa SALA: *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, Barcelona, 2003, pp. 335-344.

Varias de las películas de Brieger sobre Silesia se centraban en el deporte y, en parte, en los deportes alpinos, que se encontraban entre los preferidos de los nazis. En 1937 dirigió una cinta de carácter publicitario sobre los próximos juegos deportivos de invierno de Breslavia de 1938. Una película que gozó de una larga vida, ya que volvió a pasar la censura en 1943 (26). Aquí Brieger recurrió nuevamente al título *Im Schlesierland marschieren wir!* (27), aunque con el matiz de la exclamación final, ausente en su documental de 1933. Se trataba de un título reiterado por la cinematografía nazi, pues ya en 1931, dos años antes de la subida de Hitler al poder, Rudolf Heinzl había producido un filme con idéntico título, en esta ocasión seguido por puntos suspensivos (*Im Schlesierland marschieren wir...*) (28), que comenzaba con un explícito texto sobre su contenido: “En marcha hacia el país de Silesia... Las banderas de Hitler en las montañas de Silesia” (29). Esta película recordaba la muerte de cuatro miembros de la organización nazi, a causa de una tormenta de nieve, el 22 de diciembre de 1929, y recogía las celebraciones del aniversario con el descubrimiento de una estatua, discursos en nombre de Hitler y canciones de los *Hitlerjungen*.

Una mayor proyección mediática recibieron las películas que le encargó el ministro de Deportes del Reich (*Reichsportführer*) sobre las Fiestas Gimnásticas y Deportivas de Breslavia de 1938 y 1939. Películas que explican en parte el peso que Brieger otorgó —años más tarde— al deporte en su película sobre el País Vasco, dedicando varios minutos a mostrar el juego de la pelota vasca. Las cintas deportivas de Breslavia tuvieron una importante repercusión, pues la prensa llegó a informar incluso del rodaje, en agosto de 1938, y a anunciar los estrenos para tres meses después. Resultan muy significativas las palabras del periodista de *Film-Kurier*, que entendía que el filme mostraba “perfectamente la mentalidad y el comportamiento del Imperio Alemán para el deporte”, además de enseñar a un pueblo practicando ejercicios (30). Uno de estos filmes, el titulado *Front der Kameradschaft. Das Deutsche Turn- und Sportfest Breslau 1938* (“El frente de los camaradas. La fiesta alemana de la gimnasia y el deporte de Breslavia de 1938”), fue producido por la gran productora alemana de la época, la Ufa. Se estrenó en febrero de 1939, con todos los

(26) *Im Schlesierland marschieren wir!* Prueba de censura: B.58453, 21-1-1943.

(27) *Im Schlesierland marschieren wir!* Prueba de censura: B.46607, 1-11-1937.

(28) *Im Schlesierland marschieren wir...* Pruebas de censura: B.30256, 30-10-1931 y B.30256, 23-5-1933.

(29) El verbo “marchar” formaba parte del vocabulario nazi. Otro ejemplo es la canción *SA marschier*, incluida en el libro de canciones del NSDAP, que decía: *Durch Gross-Berlin marschieren wir, Für Adolf Hitler kämpfen wir!* (“Marchamos por el Gran Berlín, Luchamos por Hitler”). Se trataba de una concreción del imperativo nazi, protagonizado por las SA, de la lucha por la calle (*Kampf um die Strasse*).

(30) *Film-Kurier*, 1-8-1938.

honores, en el *Ufa Palast am Zoo*, el teatro de cine más grande y prestigioso de Berlín, en una gala especial para los invitados del Partido Nazi, el Estado y el Ejército alemán (31). De hecho, la película recibió las más altas calificaciones para las obras cinematográficas: *staatspolitisch und künstlerisch wertvoll* (“política-estatalmente y artísticamente valioso”).

La más famosa directora de cine del Tercer Reich, Leni Riefenstahl, también realizó una película sobre estas jornadas del deporte aunque, según el *Film-Kurier*, a Brieger se le asignó una tarea diferente a la suya: “Aquí no se trataba tanto de mostrar las singularidades de los atletas sino de dar una impresión de la fuerza gigantesca y del significado de las fiestas gimnásticas y deportivas, y de la lucha, en la que participaron 240.000 gimnastas en Breslavia” (32). Como en otras películas del Partido Nazi, la cinta rebosa grandiosidad, a través de los “masivos” ejercicios al aire libre de las masas y de los desfiles, dando la imagen ansiada, llena de poder, de una imponente representación, propia de la magnitud de este tipo de acontecimientos organizados por los nazis. En consonancia con la ideología nacionalsocialista, se busca mostrar la cara alegre de la vida bajo la esvástica, para lo que Brieger encuentra unas escenas perfectas en el ambiente distendido del que disfrutaban los gimnastas en los vestuarios. El número de copias de las películas de Brieger distribuidas por todo el país es suficientemente indicativo de la importancia que el NSDAP otorgaba a estas producciones. En el caso de *Front der Kameradschaft* la película se planificó para ser exhibida en 26 ciudades de Alemania a la vez.

Otro de los documentales de Brieger de 1939, también centrado en la región montañosa de Silesia, se adentraba en la práctica del esquí y mereció de las instancias culturales nazis las más altas calificaciones: *künstlerisch wertvoll* (“artísticamente valioso”), *volksbildend* (“instructivo”), *Lehrfilm* (“educativo”), además de una autorización para proyectarla todos los días de fiestas sin excepción (33).

Por último, en la filmografía de Brieger hay dos títulos especialmente significativos, que refuerzan la teoría sobre su estrecha vinculación con el Partido Nazi. Uno de ellos, *Jugend der Welt* (“Juventud del mundo”), de 1936, es uno de los documentales más conocidos del cine del Tercer Reich, por los expertos realizadores y cámaras que intervinieron en él. En realidad, Brieger no tomó parte en la realización del filme, pero el NSDAP obligó a sus verdaderos autores a que figurara como codirector de este documental, por cuestiones políticas y de imagen del propio partido. En *Jugend der Welt* Hans Weidemann

(31) *Film-Kurier*, 27-2-1939.

(32) Ídem.

(33) En el artículo titulado “Winterzauber im Schlieserland” (*Film-Kurier*, 1-7-1939) no se especifica el título del filme.

y Carl Junghans documentaron los IV Juegos Olímpicos de Invierno de Garmisch-Partenkirchen de 1936, con filmaciones del discurso de apertura de Hitler, de espectaculares pruebas de esquí, salto, trineos, etc. –recogidas por operadores como Walter Frenz, el que fuera el cámara personal de Hitler–, y la imponente ceremonia de clausura. Según Junghans, cuando terminó el filme, desde el Ministerio de Propaganda le indicaron que tenía que incluir como responsable en los créditos iniciales del filme a un miembro del partido, el Dr. Brieger (34). Sin embargo, la única conexión entre Brieger y este documental fue la temática que abordaban ambos. En efecto, ese mismo año Brieger había filmado por encargo, junto a su mujer Hildemargret Quander –con quien rodó la mayoría de sus películas–, un reportaje cinematográfico sobre esos mismos Juegos Olímpicos de Invierno, celebrados en la citada ciudad bávara de Garmisch-Partenkirchen (35). La productora de la película fue el Departamento de Propaganda para los Juegos Olímpicos (*Propaganda-Ausschuss für die Olympischen Spiele*).

Debido a su temática, especial trascendencia tuvo *Ewige Wache. Überführung der Toten vom 9. November 1923 in die Münchener Ehrentempel* (“Guardia eterna. Conducción de los cadáveres del 9 de noviembre de 1923 al Cementerio de Munich”), una película de propaganda del Partido Nazi realizada por Brieger en 1935, que recoge el desfile hasta el cementerio, el monumento a los nazis caídos en el *Putsch* de Munich de 1923, la instalación de la capilla ardiente, la ceremonia del entierro, Hitler al pie de la tumba y el velatorio ante el templo. Un ejemplo más, que confirma la hipótesis de que cada imagen incluida en *Im Lande der Basken* fue escogida según premisas nacionalsocialistas y su montaje obedece asimismo a un estilo cinematográfico creado con el fin de alcanzar un único objetivo: la difusión de la ideología del Partido Nazi a través de la propaganda cinematográfica, encubierta en documentales de gran calidad, que aparentemente eran sólo películas culturales y educativas.

Tras el inicio de la II Guerra Mundial y la derrota francesa, el armisticio de junio de 1940 dividió a Francia en dos zonas: una ocupada directamente por Alemania y otra bajo el poder del Gobierno colaboracionista de Pétain, con sede en Vichy. Las tres provincias del País Vasco francés (Labourd, Soule y Baja Navarra) quedaron igualmente divididas entre ambas zonas, con Labourd y parte de Baja Navarra

2. EL CONTEXTO HISTÓRICO

(34) Carta de Carl Junghans a Hajo Bernett. Citada en Hajo BERNETT: *Jugend der Welt. Der Film von den IV Olympischen Winterspielen Garmisch-Partenkirchen 1936*, IWF, Göttingen, 1980.

(35) *Garmisch-Partenkirchen 1936. IV Olympische Winterspiele*. Prueba de censura: B.42648, 13-6-1936

bajo ocupación alemana y el resto de este territorio y Soule dependiendo de Vichy, hasta que en noviembre de 1942 Hitler decidió ocupar también la Francia *Libre* de Pétain. El régimen de Vichy gozó de cierto respaldo popular, debido a la composición social y políticamente conservadora del País Vasco. El propio Jean Ybarregaray (el diputado conservador y presidente de la Federación Francesa de Pelota Vasca, que había controlado la política vasco-francesa desde 1914) llegó a ser ministro de la Familia y la Juventud en el Gobierno de Pétain durante varios meses (36).

También los escasos nacionalistas vascos de Francia, articulados en torno a la revista *Aintzina* (publicada entre 1932 y 1937 y que en realidad era un movimiento ambiguo entre el regionalismo y el nacionalismo) tuvieron que tomar partido ante la ocupación (37). Sus seguidores se dividieron entre los favorables a la Resistencia y los que intentaron aprovechar la coyuntura para llevar a cabo una política regionalista de promoción de la lengua vasca, colaborando con los alemanes. Así, consiguieron incluso permiso nazi para que la revista *Aintzina* volviera a aparecer en 1942-1945, durante la ocupación, bajo la dirección de Marc Legasse, que le dio un sentido más claramente nacionalista que en la etapa anterior.

Pero la Guerra Mundial y la ocupación no sólo influyeron sobre la situación de los territorios al norte del Bidasoa sino también sobre los nacionalistas vascos que se habían refugiado allí desde la conquista de Vizcaya por Franco en 1937 y el final de la Guerra Civil española dos años después. En efecto, París y el País Vasco francés, ahora en manos de los nazis o del régimen de Vichy, se habían convertido en los centros neurálgicos de la acción del PNV y del Gobierno Vasco en el exilio desde abril de 1939. La ocupación obligó a muchos exiliados y dirigentes políticos nacionalistas vascos a marchar a Gran Bretaña o a América. Los que quedaron en Francia optaron por pasar a la clan-

(36) Cfr. Mixel ESTEBAN: *Regards sur la Seconde Guerre Mondiale en Pays Basque*, Elkar, San Sebastián, 2007 y Juan Carlos JIMÉNEZ DE ABERÁSTURI: *De la derrota a la esperanza: políticas vascas durante la Segunda Guerra Mundial (1937-1947)*, IVAP, Oñati, 1999.

(37) Al igual que sucedió al sur de la frontera, las últimas décadas del siglo XIX habían visto surgir un renacimiento cultural vasquista, que afectó en especial al euskera y al deporte tradicional, con un gran auge de la pelota vasca. Sin embargo, este renacimiento cultural no se tradujo, a diferencia de lo sucedido en el País Vasco español, en un nacionalismo político, como el que Sabino Arana había puesto en marcha en Bilbao con la fundación del Partido Nacionalista Vasco (PNV) en 1895. Cfr. Jean-Claude LARRONDE: *El movimiento eskualerrista (1932-1937): nacimiento del movimiento nacionalista vasco en Iparralde*, Fundación Sabino Arana, Bilbao, 1994; James Edwin JACOB: *Hills of Conflict: Basque Nationalism in France*, University of Nevada Press, Reno, 1994; Eguzki URTEAGA: *La question basque en France*, Editions Milan, Toulouse, 2004; Igor AHEDO: *El viaje de la identidad y el nacionalismo vasco en Iparralde (1789-2005)*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2006.

destinidad bajo los nazis o por convivir con las nuevas autoridades, sobre todo en la Francia de Vichy.

En esta coyuntura, la estrategia del Gobierno Vasco, identificada en la práctica con la del PNV, fue apoyar a los aliados en la II Guerra Mundial, pensando que Franco entraría en la guerra o que la derrota de las potencias del Eje llevaría a la intervención militar aliada en España, derrocando la dictadura franquista. En esta visión quizá había cierta ingenuidad, ya que los aliados no necesitaban de forma decisiva la ayuda vasca, cuyo principal activo fueron los servicios de espionaje, dirigidos en el interior de España por Luis Álava, que enviaron diversas informaciones a Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. Álava sería fusilado por Franco en 1943, después de que los alemanes pasaran a España diversa documentación sobre su red de espionaje, que habían localizado en la sede del Gobierno Vasco tras su entrada en París tres años antes.

A pesar de que el PNV había tomado la decisión de apoyar a los aliados, en la Francia ocupada hubo también intentos de explorar un acercamiento táctico a los nazis, para el caso de que éstos ganasen la guerra. En estos escauceos –protagonizados en parte por el nacionalista alavés y futuro vicepresidente del Gobierno Vasco en el exilio Francisco Javier de Landáburu– influyó precisamente el intento de evitar la ejecución de Luis Álava y de otros nacionalistas condenados a muerte en España, empleando en este empeño todos los medios, incluida la mediación nazi. A pesar de todo, los dirigentes del PNV en el interior mostraron su oposición a la colaboración del partido con los alemanes, pues se hacían “una idea muy contraria a nuestras doctrinas sobre lo que es y será el principio de nacionalidades bajo la hegemonía de una Alemania vencedora”.

Sin embargo, no todos los miembros del PNV opinaban del mismo modo. La estrategia nazi de permitir algunas manifestaciones culturales e incluso políticas del nacionalismo vasco en Francia –plasmada, por ejemplo, en el ya mencionado permiso para publicar de nuevo *Aintzina* en 1942– podía animar a algunos nacionalistas a ensayar caminos de colaboración con el nazismo. Además, por esta opción habían apostado otros nacionalismos minoritarios europeos, como el Consejo Nacional Bretón, que en agosto de 1940 había dirigido a los nazis un memorando para oponerse, bajo el paraguas de una “solidaridad celta”, al enemigo común francés (38).

En su libro *El profeta pragmático*, Ludger Mees (el mejor conocedor de las relaciones entre los nacionalistas vascos y los nazis durante la II Guerra Mundial) ha escrito que, a pesar de la lógica posición

(38) Cfr. Christian BOUGEARD (ed.): *Bretagne et identités régionales pendant la Seconde Guerre Mondiale*, CRBC, Brest, 2002; Bertrand FRÉLAUT: *Les nationalistes bretons de 1939 à 1945*, Brasparts, Beltan, 1985.

antinazi de un partido que había luchado en la Guerra Civil contra Franco, aliado de los alemanes, para el PNV en Francia existían “unas circunstancias que, en su conjunto, constituían poderosas tentaciones de ablandar una oposición demasiado rigurosa contra el nazismo y no romper todos los puentes con el mismo”. Aunque el PNV había ido evolucionando hacia la democracia cristiana, desde “la base esencialista, etnicista e incluso racista del primer nacionalismo sabiniano (...), era evidente que entre una ideología como la del nacionalismo vasco, que pivotaba en torno al concepto de la *raza vasca* como elemento definitorio principal del sujeto político, y la visión del mundo nacionalsocialista, basada en la clasificación jerárquica de las razas en inferiores y superiores, en una *völkische Weltanschauung*, una visión etnicista del mundo, podrían establecerse sin mayores dificultades puntos de contacto y coincidencias si la coyuntura política así lo aconsejaba” (39).

El encargado de mediar entre el PNV y los nazis fue el dirigente de las SS en Francia Werner Best, una persona bien situada en el organigrama nacionalsocialista, a pesar de que posteriormente algunos desacuerdos con Heinrich Himmler y otros jefes nazis le hicieron pasar a un segundo plano. Desde su oficina en París, tras la ocupación nazi de Francia, Best ya había llevado a cabo gestiones con los nacionalistas bretones, proponiendo una “nueva ordenación territorial de Europa occidental según principios *völkisch* o étnicos”. Para él, “la reordenación de Europa según esos principios debía acabar con la estructura ‘artificial’ basada en Estados y recuperar las realidades de los ‘pueblos vivos’ de bretones, flamencos, vascos, catalanes, escoceses y otros” (40).

Entre 1940 y 1942, Best fue tratando de concretar estas ideas, que por medio de “personas cercanas al Führer” pretendía hacer llegar al mismo Hitler. En un texto de noviembre de 1941, hablaba ya de los “vascos, gallegos y catalanes como pueblos soberanos [*selbständig*]”, en esa nueva ordenación de Europa bajo la hegemonía nazi. Para saber más, Best encargó desde París a uno de sus lugartenientes, el subteniente Manchen, destinado en Biarritz, un informe específico sobre el País Vasco. Este *rapport* estaba redactado “desde una postura de comprensión e incluso simpatía para ‘los vascos’ que, ‘debido a la coincidencia en una visión racial del mundo’, ‘no rechazan a los alemanes’” (41). A pesar de su alianza, presentada como algo casi circunstancial, con los “rojos españoles”, el paralelismo entre el pueblo vasco y el alemán pasaba a un primer plano en el informe, en el que no faltaba ni siquiera el elemento antisemita:

(39) Ludger MEES: *El profeta pragmático. Aguirre, el primer lehendakari (1939-1960)*, Alberdania, Irún, 2006, pp. 43-44.

(40) Ídem, p. 48.

(41) Ídem, p. 50.

“Desde el punto de vista ideológico, y debido a los principios raciales compartidos por vascos y alemanes, los vascos se sienten muy próximos a la Alemania actual. Los vascos fundamentan su idea de pueblo con la misma sangre que corre en las venas de todos los vascos. Ellos subrayan que la pureza de la raza, que han conservado durante milenios, les diferencia claramente de españoles y franceses, los que, tal y como manifiestan, racialmente se han mezclado (...). La pureza racial conservada por los vascos también se expresa en el hecho de que a los judíos se les prohibía la entrada en el País Vasco” (42).

Estos informes teóricos se materializaron en la idea de Best de establecer “una relación estrecha y eficaz con el Partido Nacionalista Vasco y que se llegue con él a los acuerdos necesarios”. El caso más conocido de colaboracionismo fue el de uno de los escasísimos afiliados vasco-franceses del PNV, Eugène Goyheneche, que más tarde explicó que había realizado esos contactos a título personal. Sin embargo, se conserva un informe anónimo (redactado por nacionalistas residentes en Francia, pero probablemente no por el *Euzkadi Buru Batzar*, el máximo organismo del PNV) con respuestas a un cuestionario presentado por los alemanes sobre la “cuestión vasca”. Tal y como se explica en el libro *El péndulo patriótico*, “el texto deja ver que algunos nacionalistas no estaban dispuestos a renunciar a un beneficio político tras una hipotética victoria alemana”. Los firmantes manifestaban su confianza “en el talento político del Führer, en su sagacidad, en su alto espíritu de comprensión y esperamos que en el nuevo orden a establecer en Europa y particularmente en España, el problema vasco habrá de ser tenido en cuenta: 1. Porque a Alemania le interesa la pacificación de España y no puede escapar a su recto sentido que no hay pacificación posible sin una solución favorable a los vascos. 2. Porque el problema vasco está íntimamente ligado al problema racial alemán y por lo tanto es lógico y natural esperar que el Führer lo acoja y lo resuelva con la mayor simpatía” (43). Este informe mostraba cómo el anticomunismo y la raza, presente todavía en el imaginario nacionalista vasco como rasgo definitorio de la nación, permitían establecer ciertas afinidades entre algunos miembros del PNV y el nazismo. No obstante, el hecho de que esta estrategia fuera desechada por el partido demuestra que en su seno predominaba el pensamiento democrático y cristiano, que hacía que las dudas sobre a qué bando apoyar en el conflicto mundial fueran rápidamente despejadas (44).

(42) Ídem, pp. 50-51.

(43) Santiago DE PABLO, Ludger MEES y José A. RODRÍGUEZ RANZ: *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco. II, 1936-1979*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 111 y ss.

(44) La prevención del PNV hacia el nazismo había comenzado ya durante la II República. En 1933 el diario *Euzkadi* condenó que los nazis, basándose en “los destinos sobrehumanos de una raza incontaminada, se crean un pueblo con derecho a erigirse en mentores de la humanidad”. Tras la subida de Hitler al poder, resaltó “las confusas y absurdas ideas

Muy otra era la posición de Goyheneche que, mediado el año 1942, envió un memorando a los nazis, descubierto por Ludger Mees, titulado “Euzkadi y la Europa del futuro”. En él, el nacionalista vasco-francés “insiste una y otra vez en el argumento que supuestamente es el más atractivo para los nazis: la pureza de la raza vasca, conservada a lo largo de los siglos y pese a diversas invasiones por parte de otros pueblos”. Según este informe, el pueblo vasco había llamado la atención de muchos intelectuales alemanes a lo largo de la historia, hecho que en este caso correspondía con la realidad (45). Para justificar esta supuesta amistad casi natural entre los nacionalistas vascos y los nazis, Goyheneche tenía que pasar de puntillas por la actitud del PNV en la Guerra Civil y en la II Guerra Mundial, prefiriendo centrarse en su supuesta cercanía cultural. El informe concluía indicando que “los pueblos vascos están convencidos de que, cuando en su día se establezcan las condiciones de vida para la nueva Europa, no serán olvidados”. Pero, tal y como explica Mees, el informe no pareció convencer a los nazis, pues algunas palabras escritas al margen del documento (posiblemente por un colaborador alemán de la Embajada alemana en Madrid o del Ministerio de Exteriores) subrayan la incoherencia de Goyheneche al intentar presentar al PNV católico, pro republicano y pro aliado como un posible socio de los nazis en una futura Europa hitleriana. Estas afirmaciones confirman la tesis de que el teórico vasquismo de Best no tuvo excesiva influencia en el nazismo,

religiosas de los primates del racismo alemán”, preguntándose si para ganar las elecciones se habían retractado de “sus ideas agnósticas y anticristianas, de sus doctrinas de odio contra los judíos y de sus designios de sacrificar por la pureza de la raza alemana a inválidos y enfermos” (*Euzkadi*, 10-1-1933 y 10-3-1933, recogido en José ARIZTIMUÑO: *Obras completas*, Erein, San Sebastián, 1986-1988, vol. 5, p. 420, 454-455). Este antinazismo se incrementó durante la Guerra Civil, momento en que *Euzkadi* tiene aún más claro que el nazismo “se opone radicalmente a las concepciones políticas y religiosas del PNV” (José Luis de la GRANJA: *El oasis vasco. El nacimiento de Euzkadi en la República y la Guerra Civil*, Tecnos, Madrid, 2007, p. 364).

(45) Esta fascinación de estudiosos alemanes por el País Vasco había comenzado ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sobre todo gracias a la figura de Wilhelm von Humboldt, fundador de la Universidad de Berlín, que introdujo “en Vasconia las conceptualizaciones románticas y protonacionalistas vinculadas a la lengua y al *Volksgeist*. Su gran prestigio y autoridad científica contribuyeron a difundir la imagen de una comunidad vasca depositaria de un idioma y espíritu nacional propios” (Juan MADARIAGA: “Crisis, cambios y rupturas”, en Iñaki BAZÁN (ed.): *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002, p. 465). Cfr. Guillermo de Humboldt y el País Vasco, Eusko-Ikaskuntza, San Sebastián, 1925; Justo GÁRATE: *Humboldt. Estudios de sus trabajos sobre Vasconia*, Junta de Cultura Vasca, Bilbao, 1933; Guadalupe RUBIO URQUÍA: “El Mundo vasco y la ilustración alemana”, en VV. AA.: *Nuevas formulaciones culturales, Euskal Herria y Europa. XI Congreso de Estudios Vascos*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1992, pp. 533-549. También son interesantes al respecto los artículos aparecidos a finales del siglo XIX en *Euskal-Erria: Revista Bascongada* (nº 15, 1886 y nº 39, 1898) sobre “El Bascuence en Alemania”, y Hermann URTEL, “El Pasado y el porvenir de los estudios vascos en Alemania”, *III Congreso de Estudios Vascos*, San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza, 1922, pp. 37-40.

mucho más preocupado por cuestiones estratégicas y de poder que por teorías culturales racistas a nivel europeo (46).

Así, en la práctica, estas elucubraciones geo-raciales de Best pasaron al final a un segundo plano ante la realidad de un PNV que en la Guerra Civil había luchado contra Franco y sus socios fascistas y que en la Guerra Mundial privilegiaba la ayuda a los aliados para desbancar a Franco. No es casual que Best fuera destinado a Dinamarca en noviembre de 1942, alejándolo de la Francia donde quería poner en práctica sus ideas sobre las pequeñas naciones satélites de Alemania en la nueva Europa liderada por Hitler. De hecho, otros informes nacionalsocialistas conservados en los archivos alemanes ponen el acento en el carácter antinazi de los nacionalistas vascos, no sólo por ser “separatistas vencidos” por Franco, sino también “católicos muy fieles, a los que el nacionalsocialismo una y otra vez les ha sido presentado como enemigo de la Iglesia”. En definitiva, tal y como concluye Mees, “pese a que en los altos círculos nacionalsocialistas prevaleciera esta imagen de ‘los vascos’ como separatistas, aliados de los ‘rojos’ y colaboradores de las democracias contra el totalitarismo, ante quienes no había otra respuesta que la represión, también dejó huella el espíritu más conciliador y basado en la supuesta solidaridad vascoalemana propugnado por Best durante su estancia en el puesto de mando de la administración militar nacionalsocialista en la Francia ocupada” (47). La película *Im Lande der Basken* no es otra cosa que la traducción cinematográfica de esa visión complaciente del País Vasco como un pueblo próximo a la Alemania racial de los nazis.

En este ambiente de relaciones políticas y de búsqueda de comunes raíces culturales entre el pueblo alemán y el vasco durante la ocupación nazi de Francia se entiende el interés de Brieger en hacer un documental sobre el País Vasco. Sin embargo, *Im Lande der Basken* no fue la única película producida por Brieger en 1944, ni la única que dedicó a lugares situados en Francia. La cinta corresponde a un conjunto de documentales sobre el oeste y el este de Francia dirigidos y producidos por este cineasta del Tercer Reich en 1944: *Im Lande der Basken* (“En tierra de vascos”), *Biscaya südwärts* (48) (“Vizcaya hacia el sur”), *Frankreichs Süden. Landschaft und Leben am Mittelmeer* (49) (“El sur de Francia. Paisaje y vida en el Mediterráneo”) e *Im Tal der Rhone* (50) (“En el Valle del Ródano”).

3. BRIEGER EN FRANCIA DURANTE LA II GUERRA MUNDIAL

(46) MEES, pp. 51-54.

(47) Ídem, p. 58.

(48) *Biscaya südwärts*, Prueba de censura B.60355, 20-6-1944.

(49) *Frankreichs Süden. Landschaft und Leben am Mittelmeer*. Prueba de censura: B. 60354, 20-6-1944.

(50) *Im Tal der Rhone*. Prueba de censura B.60370, 20-6-1944.

Según las breves descripciones de contenido que figuran en las cartas de censura, *Biscaya südwärts* incluyó ciudades y lugares, posiblemente todos ellos franceses, en torno al golfo de Vizcaya, mientras que *Frankreichs Süden. Landschaft und Leben am Mittelmeer* así como *Im Tal der Rhone* se centraban en otras regiones de Francia (51). También *Im Lande der Basken* se rodó en exclusiva en la parte francesa del País Vasco, aunque en el gráfico inicial se muestra el contorno del territorio vasco, tanto español como francés, y se incluyen tomas de la frontera del Bidasoa.

Todas estas películas se centran en el retrato de regiones identificables por sus características inherentes (habitantes, orografía, costumbres...), sin que estén delimitadas por fronteras o Estados. Aún cuando aparezcan en algunos de estos filmes pasos fronterizos con policía de ambos países, debe entenderse como metáfora de las barreras humanas que impiden a los pueblos transitar con libertad por sus tierras. En las cintas de Brieger las divisiones las establecen otras circunstancias: la presencia de un pueblo en un territorio, tal y como sucede en el caso del País Vasco; el transcurso de un río, como el Ródano; la costa que rodea un golfo, como el de Vizcaya, o un punto cardinal, el sur. Se trata de zonas conocidas por denominaciones diferentes a las oficiales, nombres transmitidos por la tradición histórica o legendaria y anclados en la memoria colectiva.

Hay que tener en cuenta que, aunque esta forma de titular y de definir el contenido de una película no es algo exclusivo de este periodo del cine –tal y como reflejan muchos títulos de los inicios del cine y posteriores a la II Guerra Mundial, incluyendo algunos referidos al País Vasco–, aquéllos deben ser analizados desde el punto de vista del particular momento histórico en que se rodaron y produjeron: durante el Tercer Reich, un año antes de que terminara la II Guerra Mundial, con los alemanes en claro retroceso, en una Francia todavía ocupada por los nazis, y con dos regímenes, el de Vichy y el de Franco, en mayor o menor grado afines al de Hitler. Se trata por tanto de títulos escogidos para agradar a los rigurosos órganos de control cinematográfico, a la censura previa y a la posterior, e incluso al propio ministro de Propaganda del Reich, Joseph Goebbels, quien supervisaba personalmente numerosas producciones.

La delimitación del territorio vasco atendiendo a un pueblo y no a un país está en consonancia con la idea de *Gau* durante el Tercer Reich. El NSDAP utilizó esta palabra para referirse a la “designación tradicional de las unidades territoriales de las antiguas tribus germánicas” (52) y crear así la siguiente unidad administrativa por debajo

(51) No obstante, en *Im Tal der Rhone* se menciona al comienzo el cruce de la frontera hispano-francesa por la zona del este del Pirineo para adentrarse en el país gallo.

(52) TORRES, pp. 125-126.

del Reich. En este sentido, en *Im Lande der Basken* se especula sobre el origen de los vascos, indicando que podrían ser “descendientes de los iberos”. Incluso el hecho de comenzar el título con la expresión *Im Lande...*, idéntica a la empleada por Brieger en su documental sobre el Gau de Halle-Merseburg, resulta significativo.

Además de compartir un título singular, con el que Brieger delimita el objeto filmado según las premisas ideológicas de su partido, las cuatro películas realizadas por él en Francia presentan coincidencias alejadas de convicciones políticas. Todas tienen en común el año de producción y pasaron la censura a la vez. La *Zensurkarte* de cada una de ellas señala el 20 de junio de 1944. En todas las películas Brieger trabaja junto a Victor von Ihne, Marcel Grignon, Karl Ebert y Reinhard Harm, y a este equipo de producción fijo hay que añadir una o dos personas, según la película de que se trate. Así, en *Im Lande der Basken* figura el francés Henri Forterre, que posiblemente se ocupó de la banda sonora del filme (53); en *Biscaya südwärts*, André Cadou; en *Frankreichs Süden. Landschaft und Leben am Mittelmeer*, Alain Evans y Lucien Duchemin, y en *Im Tal der Rhone*, Edgard Checkler.

Im Lande der Basken y *Biscaya südwärts* se rodaron en el sudoeste de Francia. Sin duda, ambos documentales se filmaron en un único viaje, iniciado en la Isla de Ré, en la desembocadura del Garona, cerca de Burdeos, donde comienza el documental de la zona del golfo de Vizcaya (54). Aunque las películas pasaron censura ya en junio de 1944, el rodaje se produjo entre 1941 y 1942, pues está documentado en el Bundesarchiv o Archivo Nacional Alemán que Brieger pasó un año rodando en la Francia ocupada entre esos dos años. Esta época coincide, quizás no por casualidad, con la estancia de Best en París y con un momento en que la Alemania nazi, todavía en pleno apogeo militar, podía “permitirse el lujo” de rodar un documental como *Im Lande der Basken*. Los otros dos títulos, con seguridad también filmados aprovechando el mismo viaje, están dedicados a la zona situada en el otro extremo sur de Francia, en territorio exclusivamente francés: las ciudades de la costa mediterránea (la Costa Azul) y la zona del interior por la que discurre el río Ródano.

4.1. Un pueblo diferente

Si no fuera porque *Im Lande der Basken* es un intento de plasmar en imágenes una visión mítica del pueblo vasco, pasada por el filtro de la

4. LA VISIÓN DEL PAÍS VASCO EN *IM LANDE DER BASKEN*

(53) El compositor francés Henri Forterre (1882-1958) elaboró la banda sonora de un buen número de películas francesas, como *Le sergent X* (1931), *La fusée* (1933), *Trois pour cent* (1933), *L'enfant du carnaval* (1934), *Un homme d'or* (1934), *Maitre Bolbec et son mari* (1934), *Nuits sans fin* (1946), *Fausse identité* (1946), *Les bienfaits de Monsieur Ganure* (1948) o *Un drame au Vel'd'Hiv'* (1949).

(54) *Biscaya südwärts*, Prueba de censura: B.60355, 20-6-1944.

propaganda nazi, podría decirse que, aparentemente, no se diferencia demasiado de otros documentales sobre el País Vasco producidos en la década de 1930 en España o en otros países. Es el caso del francés *Au Pays des basques* (1930), de Maurice Champreux, o –por los datos que tenemos, puesto que esta cinta no se conserva– de *Sinfonía vasca* (1936), una producción española dirigida poco antes de la Guerra Civil por el alemán Adolf Trotz (55). Los temas que recoge son los habituales en el imaginario, de origen romántico, sobre el País Vasco, que el cine ha repetido una y otra vez: caseríos, típicos paisajes montañosos, barcos y pescadores, pastores, tradiciones, deportes (en especial la pelota vasca), bailes, etc. De hecho, aunque el documental esté filmado por completo en el País Vasco francés, la imagen de un pueblo vasco diferenciado, casi salvaje, de orígenes misteriosos y no “contaminado”, por encima de las fronteras “artificiales” de España y Francia, está presente a lo largo de todo el filme.

Esta idea de un País Vasco como entidad natural, más allá de las líneas fronterizas, aparece incluso al inicio del documental, en el mapa del País Vasco que acompaña a los títulos de crédito. A diferencia de lo que suele ser habitual en todas las películas de la Ufa y en casi todos los documentales, este gráfico carece de cualquier tipo de nombre que identifique cada una de las zonas del mapa. Dado que las ausencias nunca son casuales, todo indica que se trataría de una manera de evitar destacar las fronteras de Francia y de España, contribuyendo así al carácter mítico y diferenciado que, según el filme, tendría el País Vasco, como nación cuyos orígenes se hundían en la noche de los tiempos. A continuación, las primeras imágenes muestran un paisaje pirenaico del interior del País Vasco francés, mientras la locución explica que “el mundo salvaje de los Pirineos es la patria de los vascos, cuyas costumbres no han sido científicamente investigadas”. Estos planos contrastan con los siguientes, quizás los únicos que nos acercan a un contexto histórico-político concreto y los menos enigmáticos del documental, en los que puede verse el puesto de la aduana de Hendaya, con un grupo de guardias civiles, militares españoles y gendarmes franceses. No obstante, el hecho de que la voz en *off* explique que “este puente [y, por extensión, el País Vasco] pertenece mitad y mitad a España y Francia” refuerza sin duda la idea de un pueblo vasco con identidad propia, con independencia de las aduanas estatales.

En este sentido, cabría preguntarse por qué, si *Im Lande der Basken* pretende destacar la existencia de un pueblo vasco como entidad *natural*, limita la filmación a la zona vasco-francesa, sin que aparezca ni

(55) Cfr. Santiago DE PABLO: *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 18 y Josetxo CERDÁN: “El cine sonoro y la Segunda República”, en VV. AA.: *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 108-110.

una sola imagen de las provincias españolas. Es cierto que la ocupación nazi de Francia permitía al equipo de Brieger moverse sin problemas por este territorio, pero posiblemente también podía haber filmado en la España controlada por el neutral o *no beligerante* Franco. Por ello, quizás su decisión de circunscribirse a las provincias del norte (la zona denominada habitualmente en euskera *Iparralde*) pudo tener que ver con la idea de que, como indicaba el inglés Gallop en 1930, “el visitante extranjero siempre se muestra dispuesto a concentrar su atención sobre la región vasco-francesa, despreciando a las provincias españolas. Las características de estas últimas son más aparentes, menos pintorescas y *románticas*, y tal vez menos *típicamente vascas* (...). La industrialización del País Vasco español ha hecho que los observadores superficiales lo consideren menos vasco que las provincias francesas. Sin duda, y por lo que se refiere a los aspectos externos, el elemento más conservador que vive al norte de la frontera, olvidando al mundo y olvidado del mundo, tiene un *cachet* vasco más evidente y pintoresco” (56). Gallop citaba incluso la teoría de René Collignon, que, de haber sido conocida por los nazis, hubiera sido de su agrado, según la cual “los vascos más puros están al norte de los Pirineos (...), mientras que los vascos del sur de los Pirineos han sufrido mezclas de los godos fugitivos de los moros” (57).

A continuación, el filme nos acerca a San Juan de Luz, importante puerto pesquero, en el que podemos observar los barcos de los marineros, personas manipulando las sardinas recién pescadas, hombres ataviados con la típica boina vasca, una mujer con un niño en brazos sacando agua de una fuente y un hombre tocando el violín en el muelle, aunque en toda esta parte del documental la banda sonora no recoge ni una sola música vasca, hecho que posiblemente era difícil de distinguir por los espectadores alemanes. A pesar de que estas imágenes no dan una impresión demasiado misteriosa del pueblo vasco, la locución intenta trasladar al espectador a la época en que la costa vasco-francesa era un nido de corsarios, al servicio de un rey que no se especifica: “San Juan de Luz, que es la patria de aquellos vascos que, como los primeros, salieron para la caza de ballenas y que se convirtieron en los piratas más válidos para la marina del rey. Hoy San Juan

(56) Rodney A. GALLOP: *A Book of the Basques*, McMillan, Londres, 1930 (Edición española: *Los vascos*, Castilla, Madrid, 1948, pp. 25 y 27). En el primer tercio del siglo XX, el País Vasco francés que refleja *Im Lande der Basken* no había sufrido las mismas transformaciones económicas, sociales y políticas que habían *revolucionado* desde finales del siglo XIX Vizcaya y Guipúzcoa. Frente a la rápida industrialización de las dos provincias costeras vasco-españolas, las vasco-francesas mantenían una economía aislada y de subsistencia, basada en la agricultura, la ganadería, la explotación forestal y la pesca, sin apenas industria y con la propiedad muy repartida.

(57) GALLOP, p. 14. Cfr. René COLLIGNON: *La Race basque: étude anthropologique*, G. Mason, París, 1894.

de Luz es un sitio más pacífico. Aquí hay una flota de pequeños barcos: es el sitio más importante para la pesca de la sardina”.

La cámara se introduce de nuevo en el interior del País Vasco francés (posiblemente la zona pirenaica de Soule o Baja Navarra), en el que se observa un agreste paisaje, con un río y un tren que pasa por un viaducto entre montañas. El espectacular travelín, tomado posiblemente desde el mismo tren, permite observar imágenes de un desfilaro y de un pueblo rodeados de altas cimas. Como tantas veces sucede en los discursos sobre el País Vasco, que intentan evitar todo signo de desarrollo, para centrarse en un país *de tarjeta postal*, la película señala que “en los montes solitarios, con sus bosques oscuros y sus prados pobres, el vasco vive su vida trabajadora y austera, vinculada fuertemente a su familia” (58).

Después, el filme se centra en la relación, tan importante en la cultura tradicional vasca, entre el núcleo familiar y la casa, representada por imágenes de un caserío, clásico símbolo iconográfico de la especificidad vasca. Mientras el locutor explica que, para los vascos, “su casa es todo su orgullo y la cuida con mucho esmero”, al fondo de la imagen sale de una casa una mujer y sacude ropa, mostrando así quizás los roles atribuidos a las mujeres en la sociedad tradicional del País Vasco. Queriendo dar la sensación de ser una sociedad anclada en la noche de los tiempos (en todo el filme no aparece ni un solo automóvil), se observa el centro de una población rural, por el que pasa un carro con bueyes (Imagen 1).

4.2. A la búsqueda de runas y esvásticas

La cámara se centra después en los escudos nobiliarios y en los motivos decorativos que hay en los dinteles de las puertas de las casas (Imagen 2), explicando que “las puertas están decoradas con motivos y con escudos, cuyo significado muy poca gente conoce”. Dado el extremo interés de los nazis por las runas y otros signos supuestamente esotéricos o cabalísticos, el espectador podía concluir, sin necesidad de que se planteara explícitamente, que existía cierta relación entre la raza aria y la vasca. Tal y como explica Rosa Sala, el interés del nacionalismo radical alemán por este tipo de símbolos había comenzado al menos con Guido von List, que en 1907 publicó el libro *El secreto de las runas*: “Uno de los descubrimientos más singulares de List, que ya había avanzado en 1891, fue el de que la heráldica medieval se basaba en runas mágicas cuyas formas permanecían ocultas tras las convenciones simbólicas y resultaban únicamente visibles para los iniciados (...). En 1912, el discípulo de List, Philipp Stauff,

(58) Sin embargo, esta descripción no concuerda del todo con la aparición casual, en un primer plano, de un poste de electricidad, reflejo del progreso y de la civilización que supuestamente es ajena al País Vasco.

extendió la tesis de su maestro a las vigas de madera de las casas tradicionales de paredes entramadas alemanas, en cuya configuración geométrica también creyó ver runas ocultas” (59). Estas interpretaciones fueron recogidas por el nazismo y en especial por algunos de sus líderes, como Himmler, convirtiéndose en parte de la cosmovisión nacionalsocialista, con interpretaciones políticas y esotéricas. El documental intenta así establecer un nuevo paralelismo entre el pueblo vasco y el alemán, aunque en realidad los escudos y signos presentes en el arte tradicional vasco son meramente decorativos y no tienen ninguna interpretación cabalística.

Tras observar el exterior de la casa, la cámara penetra en su interior, centrándose en la imagen de una chimenea, encima de la cual, a modo decorativo, hay tres fusiles antiguos, unos candelabros, ejemplos de artesanía vasca y un crucifijo, que sin embargo destaca muy poco en el conjunto. De esta forma, casi se obvia –tal y como se hará de forma explícita en alguna secuencia posterior– el carácter profundamente católico de la mayor parte de la población vasca de la época. La idea de una fuerte jerarquía masculina, tan importante en el imaginario nazi, con el culto al Führer, queda resaltada al afirmarse que “el banco junto al horno es el lugar de honor, donde se sienta el patrón de la casa. La vajilla está escrupulosamente limpia” y “está decorada con motivos folclóricos”.

Los planos que acompañan a esta afirmación se encuentran quizás entre los más significativos del filme. El primero de ellos (Imagen 3) muestra cuatro platos de cerámica, cada uno de ellos con un tipo popular vasco representado: un campesino conduciendo unos bueyes, una mujer con una cesta de pescado en la cabeza, unos *dantzaris* y un jugador de pelota vasca (*joko garbi* o cesta punta). El borde de los cuatro platos está decorado con *lauburus*, una especie de esvástica vasca, lo que, sin necesidad de una mención explícita, hacía sin duda que el espectador alemán o de los países ocupados identificara esos “motivos folclóricos” con la cruz gamada nazi. De hecho, aunque el filme no haga referencia a la esvástica, es significativo que la cámara se detenga casi de forma exagerada en esta vajilla. Al plano general con todos los platos, le siguen cuatro primeros planos que muestran cada uno de ellos, en los que se ven muy claramente no sólo los dibujos del interior, sino también los *lauburus*.

La insistencia de esta secuencia tiene una explicación clara. Posiblemente, para los nazis ocupantes de Francia fuera una sorpresa

(59) SALA, p. 315. Todavía en la década de 1960, uno de los principales ideólogos de ETA en esa época, el lingüista de origen alemán Federico Krutwig, afirmaba que “los blasones de los dos principales Estados vascos, Navarra y Vizcaya, tienen en sí bastante de Ocultismo. Como es bien sabido, la Heráldica, como ciencia secreta, tiene muchas influencias orientales. Sus colores simbólicos, sus correspondencias astronómicas y mágicas la sitúan en tal base” (F. SARRAILH DE IHARTZA [Federico KRUTWIG]: *Vasconia. Estudio dialéctico de una nacionalidad*, Norbait, Buenos Aires, 1963, p. 85).

encontrarse con que en el País Vasco se utilizaban, como signo decorativo pero también identitario y político, *lauburus* o esvásticas idénticas a las nacionalsocialistas. El origen de ambos signos es exactamente el mismo, pues se trata de un símbolo mágico, que a veces se ha interpretado como una representación del sol (una rueda solar girando sobre sí misma). Los primeros ejemplares conocidos se encuentran en la Edad del Bronce, localizándose diversas modalidades en un amplio arco cronológico y geográfico, desde la India hasta Gran Bretaña, el norte de África y América. En el último tercio del siglo XIX, el descubrimiento por el controvertido arqueólogo alemán Heinrich Schliemann de numerosas esvásticas en lo que él consideraba las ruinas de la antigua Troya en Turquía inició un proceso en el que se popularizó y se convirtió en un símbolo esotérico y en un emblema racista germánico y antisemita. En mayo de 1920 los nazis la adoptaron como emblema del partido y a partir de su llegada al poder en 1933 la convirtieron en símbolo de la Alemania nacionalsocialista, identificación que ha continuado hasta nuestros días, a pesar de que en muchas culturas (por ejemplo, en la India) la esvástica carece de cualquier significado político o ideológico (60).

En el País Vasco, como en otros muchos lugares del mundo, esvásticas rectilíneas (idénticas a las adoptadas por los nazis) o redondeadas aparecían en estelas y otros motivos ornamentales desde aproximadamente el siglo XVII. A mediados del siglo XIX comenzó a hablarse de un *lauburu* (“cuatro cabezas”) como símbolo de la unidad de las provincias peninsulares vascas, inicialmente representadas por cuatro cabezas humanas y después por la “rueda de cuatro rayos, primitivo signo vasco”. A principios del siglo XX, Sabino Arana aceptó este símbolo y en 1914 la rama juvenil del PNV propuso la adopción de un *lauburu* rectilíneo, igual al usado por los nazis años después, como insignia de solapa, para distinguir a los hablantes del euskera (61).

De esta forma, la esvástica rectilínea se usaba a principios de la década de 1930, mucho más que la redondeada, como símbolo vasquista y del PNV, que lo utilizó en estandartes y escudos de sus centros sociales (los *batzokis*). Significativamente, el PNV empezó a usar con menos frecuencia los *lauburus* cuadrados a partir de 1934, cuando se dio cuenta de que este emblema era no ya parecido sino casi idéntico al nazi. Así, poco después del ascenso de Hitler al poder se publicó en la revista *Euzkerea* un artículo del miembro del PNV Amancio Uriolabeitia, en el que, tratando de separarse del nazismo, llegaba a la conclusión, referida en exclusiva a la forma cuadrada

(60) Cfr. SALA, pp. 123-138.

(61) Cfr. Estanislao LABAYRU: *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1895, vol. I, p. 112; Coro RUBIO POBES: *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 80-83 e id., “La primera bandera de Euskal Herria”, *Sancho el Sabio*, nº 20, 2004, pp. 147-169.

adoptada por los nazis, de que el signo de “la *swastika* (...) no es vasco; ni creemos que el vasco lo haya usado hasta época muy reciente. Es emblema que, aparte de su existencia en la diversidad de los pueblos antiguos y modernos, y haberle ostentado los nacionalistas vascos bastante tiempo antes que lo hiciera el fascismo hitleriano; éste lo ha asimilado y generalizado tanto, que hoy es considerado como enseña del racismo alemán entre los desconocedores de su origen y difusión histórica mundial. ¿Y qué hemos de hacer con él? –Suprimirlo. ¿Y con qué sustituirlo? –Con otro signo que también puede representar al *eguzki* [sol] y que es nuestro”. A continuación Uriolabeitia pasaba a describir las bondades del verdadero *lauburu*, el curvilíneo, “un signo que no parece importado, que ha nacido y se ha desarrollado en el País Vasco”, donde se conocía al menos “desde fines del siglo XVII; como posible reminiscencia de antiguas creencias” (62).

Esta propuesta fue apoyada por otros ideólogos nacionalistas, como el sacerdote José Ariztimuño, que en marzo de 1936 recomendó “la adopción del *lauburu* curvilíneo como único emblema nacional de Euzkadi”, en buena medida para evitar confusiones con “la cruz gamada rectilínea del nacionalsocialismo alemán” (63). Esta recomendación no cayó en saco roto. A partir de la Guerra Civil, la forma cuadrada del *lauburu* dejó de utilizarse casi por completo y pasó a usarse en exclusiva la redondeada, que todavía hoy es frecuente en carteles, motivos decorativos e incluso emblemas de partidos políticos, como Acción Nacionalista Vasca, que lo utilizaba ya en la década de 1930 y ha continuado usándolo hasta su reciente ilegalización en 2008.

Haciendo de la necesidad virtud, al tratar de buscar similitudes entre Euskadi y la Alemania nazi, en el informe enviado por Goyheneche a la cúpula nacionalsocialista en 1942, éste destacaba que la “estrecha relación entre el pueblo vasco y el pueblo alemán se manifiesta en el ámbito simbólico mediante la muy extendida presencia en tierras vascas de la cruz gamada, un símbolo precristiano y hoy en día un popular motivo decorativo del arte vasco” (64). No es extraño, por tanto,

(62) Amancio URIOLABEITIA: “El *lauburu*”, *Euzkerea*, n.º 7, enero-febrero 1935, pp. 385-416 (original fechado el 30 de noviembre de 1934), reproducido en *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1966-1982, vol. XV, pp. 641-672.

(63) *Euzkadi*, 27-3-1936, reproducido en ARIZTIMUÑO, vol. 6., pp. 403-405.

(64) MEES, p. 52. Algunas interpretaciones posteriores a la II Guerra Mundial, vinculadas al nuevo nacionalismo vasco, más que aconfesional, anticristiano, enlazaban con la interpretación nazi del *lauburu* como un elemento que demostraría la verdadera religión vasca. Así, en una conferencia pronunciada en 1968 en el Centro Vasco de Bogotá, el conferenciante destacaba que “el pueblo basko tiene ahora la oportunidad de volver a su ser y alma baska, pues posee lengua propia, psicología y temperamento propio, que unidos a una filosofía y ciencia propias, a través de la formación de una religión vernácula, la darán un vivir plenamente basko, que pensará en basko, rezará al Dios de la Naturaleza en basko y estudiará en basko” (Imanol MÚGICA: *El simbolismo y el lauburu*, Centro Vasco,

que Brieger se fijara especialmente en estos símbolos que, sin embargo, a pesar de ser bastante comunes, no aparecen en *Au Pays des basques* ni en el resto del cine documental de la época que conocemos. De esta forma, Brieger trataba de dar no sólo una visión misteriosa del pueblo vasco sino de mostrar cierta relación con el pueblo alemán.

4.3. *Del misterioso origen de los vascos al culto pagano a la muerte*

La siguiente secuencia refuerza esta idea, puesto que, dentro de una casa (tal vez una especie de taberna, por las botellas que aparecen) vemos a varios personajes ataviados con boina vasca, uno de ellos fumando (Imagen 4). Estos planos parecen haber sido ficcionados, teniendo en cuenta la perfecta planificación, la iluminación y las poses de los personajes, que casi se diría que están actuando ante la cámara. Es más, aunque se trata de una impresión subjetiva, en el caso de uno de ellos (Imagen 5) tal vez cabría la posibilidad de que se haya intentado mostrar en un primer plano un joven vasco que pudiera tener un aspecto externo semejante al de los alemanes. Si esto fuera así, sería un indicio más de que Brieger, en la secuencia en que con más detalle presenta los rostros de los vascos, trataba de demostrar la relación entre éstos y los alemanes o incluso su carácter ario, incluyéndolos en cualquier caso dentro de las *razas superiores*, a diferencia de los latinos.

La locución que acompaña a estas imágenes resalta el carácter misterioso de los vascos: “¿De dónde viene esta gente? Nadie lo sabe. Podría venir de los constructores de la torre de Babel, de los habitantes del mar Atlántico [de la Atlántida], de los finlandeses, de los fenicios, de los mongoles. La opinión más extendida es que son descendientes de los iberos”. Ciertamente, esta preocupación por el origen de los vascos no era ni mucho menos exclusiva del nazismo. Ya Humboldt se había preguntado: “¿De dónde proceden la estirpe y el idioma de los vascos, y con qué otros pueblos e idiomas se emparentan? (65). Y como él muchos otros antropólogos, prehistoriadores y lingüistas habían tratado de encontrar respuesta al *enigma* del origen del pueblo vasco. Entre las diversas soluciones, el vasco-iberismo, que identificaba a los vascos con lo que quedaba de los primeros pobladores de la Península Ibérica, a causa de las supuestas similitudes entre la lengua de los iberos y el euskera, era una teoría muy extendida en la primera mitad del siglo XX. Entre sus defensores se encontraban precisamente algunos estudiosos de habla alemana, como Hugo

Bogotá, 1968). Estas ideas no se diferenciaban del “dios nazi [que] se define como la convergencia todopoderosa de las distintas leyes naturales que activan el mecanismo del universo” (SALA, p. 102).

(65) Guillermo de HUMBOLDT: *Los vascos*, Bilbao, 1920, citado en RUBIO URQUÍA, p. 540.

Schuchardt, aunque en la actualidad esta teoría ha sido abandonada, al demostrarse que no existe relación entre ambas lenguas (66).

Sin embargo, parece claro que cuando los nazis se acercaban a estas cuestiones no lo hacían sólo por un interés científico o académico. Por el contrario, esa búsqueda formaba parte de su cosmovisión del mundo, basada en la clasificación, con un barniz pseudocientífico, de las razas, base de la nueva geoestrategia mundial que querían llevar a cabo. Es más, el hecho de mencionar el Atlántico (posiblemente en referencia a la Atlántida, puesto que no tiene ningún sentido buscar el origen de un pueblo en un océano existente) es muy significativo. Por un lado, algunos escritores vascos de finales del siglo XIX y principios del XX ya habían intentado conectar el origen de los vascos con la mítica Atlántida (67). Por otro, según Sala, el mito de la civilización perdida de la Atlántida, desarrollado por el ocultismo y el esoterismo decimonónicos, “presentaba numerosos atractivos para la asimilación ideológica nazi”, eligiendo a la Atlántida como el lugar de origen de la raza aria, sin mezcla con otros pueblos (68). Al mencionar, aunque fuera sólo como una opción más, la posible relación de los vascos con la Atlántida, Brieger hacía que el espectador pudiera identificar inconscientemente a los vascos con la raza aria pura, a la que constantemente hacía referencia la propaganda nazi.

La secuencia del interior de la casa vasca culmina con la explicación de la *makila* (bastón que en la tradición vasca representa la autoridad, utilizada por los alcaldes, etc.), que es mostrada al espectador en detalle, a lo largo de varios planos, tratando al mismo tiempo de darle un tono misterioso, de arma oculta, a pesar de que no es éste su principal significado en la tradición vasca: “El vasco lleva de forma preferente, como símbolo de honor y de poder, la *makila*, un bastón-espada. Está hecha a mano, de una madera de níspero. Tiene una capucha de metal con grabados y una capa de piel hecha a mano, que se puede sacar y aparece un pico o arma peligrosa”.

A continuación, el documental vuelve al exterior para mostrar unos hombres saludándose, uno de ellos con el paraguas colgado en la espalda, costumbre de ciertos campesinos vascos, que el locutor explica “porque en el Pirineo las lluvias repentinas son frecuentes”. Un primer plano de un reloj de péndulo con un carro tirado por un caballo, similar a uno real que puede verse en el documental, sirve de transi-

(66) Cfr. por ejemplo, Julio CARO BAROJA: *Estudios vascos 9. Sobre la lengua vasca y el vasco-iberismo*, Txertoa, San Sebastián, 1979.

(67) Cfr. “La Atlántida y el pueblo basco. El continente desaparecido”, *Euskal-Erria: Revista bascongada*, nº 47, 1902, p. 186-189 y Gregorio MÚJICA: “Notas vascas. La Atlántida y los vascos”, *Euskalerrriaren alde: Revista de cultura vasca*, nº 85, 1914, p. 420. El citado Krutwig afirmaba que “no sólo en los libros ocultistas sino también en la literatura teosófica, juegan los vascos un importante papel como descendientes de la raza atlántica, que precedió a la llamada raza *arya*” (SARRAILH DE IHARTZA, p. 85).

(68) SALA, pp. 77-82.

ción, simbolizando tanto el paso del tiempo –vinculado, según la película, al ritmo de los animales– como la importancia que los vascos daban a la naturaleza y a los animales, tal y como se destaca a continuación, mientras las imágenes muestran varios bueyes, ataviados de la forma que explica el locutor: “También cuidan muy bien a los animales domésticos. A las vacas se las tapa con manteles de colores y encima del yugo se pone una manta de pelo de oveja contra los mosquitos y contra el calor del sol (...). Inconscientemente, estos animales limpios se han convertido en la medida del tiempo del país. Su paso tranquilo determina el fluir de las cosas”. Así, la importancia dada a la naturaleza y al buen trato de los vascos a los animales recuerda las películas de Brieger sobre Silesia y Halle-Merseburg, fruto del peculiar ecologismo y del “amor de los nazis a los animales” que hizo incluso decir con orgullo a Himmler que “los alemanes somos el único pueblo que adopta una actitud decente con los animales” (69).

Tras unos planos, quizás algo incoherentes en el discurso del filme, de la zona de Hendaya, con el Bidasoa y los dos puentes, el de carretera y el de ferrocarril, que atraviesan la frontera franco-española, la película vuelve a mostrar otros animales importantes en la economía agraria vasca, las ovejas, explicando que “desde el principio de primavera hasta otoño dura la etapa en que las ovejas pastan en los montes”. Por fin, tras un plano general de un paisaje pirenaico, el cielo nublado y unas bordas de pastores, un fundido a negro cierra esta parte del filme.

La siguiente secuencia se centra en imágenes del cementerio de la localidad vasco-francesa de Ainhoa (Labourd), en las que la película incide, sin llegar nunca a decirlo claramente, en el supuesto paganismo primitivo de los vascos, frente al que el cristianismo no sería más que una importación reciente y espuria. Hay que recordar que Brieger ya se había interesado por la interpretación martirial nazi de la muerte (70), en su película de 1935 *Ewige Wache*, sobre la conducción de los cadáveres de los nazis fallecidos en el *Putsch* de Munich de 1923 al cementerio de la capital bávara. El paralelismo con el paganismo anticristiano (y especialmente anticatólico) predicado por parte de la jerarquía nazi saltaba a la vista, lo mismo que la idea racial y esencialista de la nación, que el documental aplica a los vascos: “El amor a la familia y a la estirpe [*Sippe*] (71) se expresa en el culto a los muer-

(69) SALA, p. 397.

(70) Cfr. Jesús CASQUETE: “Sobre tumbas, pero avanzamos. Horst Wessel y el troquel martirial en el nacionalsocialismo”, en Jesús CASQUETE y Rafael CRUZ (eds.): *Políticas de la muerte*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2009 (en prensa).

(71) Se trata de una palabra alemana de difícil traducción, cuyo origen se encuentra en la sociedad medieval germánica y que fue popularizada y reinterpretada por los nazis: es un grupo étnico pero también un grupo celular de la familia, con miembros muy vinculados entre sí.

tos de los vascos. Aunque las imitaciones baratas de cristal de origen francés han sustituido los símbolos de los vascos, éstos todavía predominan”. Brieger enfrenta aquí los *verdaderos* símbolos de la raza vasca (las estelas tradicionales en los cementerios vascos, que todavía “recuerdan buenos viejos tiempos”) a las “imitaciones baratas” francesas (72). En el momento en que el locutor dice estas palabras, en la pantalla aparecen unas figuritas de plástico y, no por casualidad, un crucifijo, siendo casi la única vez en todas las imágenes del cementerio en que destaca un símbolo cristiano. Sin duda hubo un interés en eliminarlos de la filmación o del montaje, puesto que, de forma compatible con las estelas tradicionales vascas, que además no tienen un sentido anticristiano, los crucifijos y otras imágenes religiosas católicas tenían una altísima presencia en los cementerios del País Vasco (73).

En su búsqueda de símbolos supuestamente precristianos, el documental no deja de incurrir en contradicciones. Por ejemplo, puede verse fugazmente una estela en recuerdo de un fallecido de la 17 División francesa, el 19 de abril de 1940, y otra en euskera dedicada a los naturales de Ainhoa muertos por Francia en la I Guerra Mundial (“Ainhoako semeeri hilak Frantziarentzat, 1914-1918”), en la que aparecen dos *lauburus* pero en este caso redondeados, no como los de tipo nazi de los platos de cerámica (Imagen 6). Sin embargo, está claro que los espectadores no eran conscientes del significado de esta estela, pues sólo por las fechas podían pensar en que se trataba de un monumento relacionado con la Gran Guerra, el gran símbolo de la nación en armas francesa frente a Alemania, presente en miles de monumentos a lo largo de la geografía gala. Por el contrario, era más fácil identificar la estela como algo misterioso, escrito en euskera, con esvásticas y propio del auténtico espíritu vasco. Cierran esta secuencia nuevas imágenes de estelas funerarias, filmadas con un contraste

(72) Estas ideas recuerdan las del mencionado Krutwig, que identificaba sin más el catolicismo con el españolismo, llegando a patrocinar una revitalización de la supuesta religión precristiana de los vascos: “Hubiera sido una suerte, sin duda alguna (...), que hubiesen continuado siendo paganos los vascos”. Respecto a su idea del “innato paganismo” vasco y de una religión ocultista propia de Euskadi, añadía —enlazando precisamente con determinadas visiones del nacionalsocialismo alemán— que las “tendencias hacia las ciencias secretas y el ocultismo son uno de los rasgos resultantes del carácter vasco, que lo acercan en mucho a un sentimiento parecido que existe entre los pueblos germánicos” (SARRAILH DE IHARTZA, pp. 75 y 85).

(73) De hecho, muchísimas estelas de cementerios del País Vasco, desde el siglo XVII, mezclan elementos decorativos tradicionales vascos con símbolos cristianos, tal y como puede observarse en los múltiples ejemplos recogidos por Luis COLAS: *Grafito, ornamentación y simbología vascas: a través de mil antiguas estelas discoideas*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972. Esto demuestra lo intencionado de la argumentación del filme, al contraponer lo cristiano, que sería reciente e importado, a los signos esotéricos, propios de la auténtica religión primitiva vasca. Gallop, aunque habla de signos que “recuerdan los tiempos en que los vascos, cuando aún no se habían convertido al cristianismo, adoraban a la Luna y al Sol”, concluye que, en los cementerios vasco-franceses, “los símbolos cristianos se encuentran con mayor frecuencia” (GALLOP, p. 189).

de luces y sombras que las hace aún más misteriosas y adornadas con signos geométricos (Imagen 7), que la película identifica como esotéricos (“Misteriosas son las inscripciones encima de estas tumbas de piedra y nadie ha podido descifrarlas hasta el día de hoy”). Se trata así de reforzar esa imagen del pueblo vasco como algo enigmático, a pesar de que esos signos no tienen en la tradición vasca un significado especial, fuera de lo meramente decorativo, sin que quepa hablar de la posibilidad de desciframiento alguno.

Este intento de convertir la normalidad en diferencia se aplica incluso al cristianismo vasco, con una interpretación que podría enlazar con la búsqueda nazi de los *verdaderos* misterios ocultos tras el cristianismo (el santo Grial, los templarios, etc.). Siendo imposible negar la influencia cristiana y la presencia física de las iglesias en el País Vasco, Brieger trata de destacar que incluso los templos católicos vascos son distintos, señalando que “lo particular de la iglesia vasca es la pared de la parte frontal, que sustituye la torre de las campanas. Y esta pared de la parte frontal es muy ancha” (74). En las imágenes, vemos en efecto una iglesia con una ancha espadaña (el *clocher trinitaire basque*), característica de algunas zonas del País Vasco francés, como Lahonce o Gotein-Libarreux, aunque el filme no consigue dar la impresión de ser un edificio religioso especial. Eso sí, la película aprovecha una vista de la calle próxima a la iglesia para mostrar una vez más un *lauburu*, a modo de enseña, sobre una pared.

4.4. El deporte nacional vasco

A continuación, el documental se centra en el juego de la pelota, una de las tradiciones culturales vascas más conocidas a nivel mundial. En esta parte del filme, Brieger sí coincide por completo con la visión que del País Vasco han dado los documentales producidos en el extranjero o en España, puesto que la pelota se ha convertido desde hace mucho tiempo en un auténtico icono de la identidad vasca, siguiendo la estela de los grabados y relatos de los viajeros románticos del siglo XIX, la época de “apoteosis del tópico” (75). Sin embargo, tampoco hay que olvidar la importancia que los nazis daban al deporte, como forma de encuadrar y socializar a la población, de ejercer propaganda e incluso de mejorar la raza aria, por medio del ejercicio físico. También en el cine, la propaganda nazi dio gran importancia al deporte, tal y como se refleja en una de los más famosos documentales nazis, *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, pero tam-

(74) En cualquier caso, el filme de Brieger da muy poca importancia al catolicismo como parte esencial de la identidad vasca, al contrario de lo que hacen documentales como el francés *Au Pays des basques* (1930) o, ya en plena Guerra Civil, *Guernika* (1937), promovido por el propio Gobierno Vasco.

(75) Ángel MARTÍNEZ SALAZAR: “El País de los vascos en los libros de viajes”, en VV. AA.: *Los vascos y Europa*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 2001, p. 180.

bién en los diversos filmes sobre deportes filmados por el propio Brieger, en Silesia y en Baviera, que ya hemos mencionado.

Tras explicar que “ninguna ciudad y ningún pueblo, por pequeño que sea, carece de frontón”, *Im Lande der Basken* muestra imágenes de varios frontones (todos ellos de tipo francés, sin pared lateral, y uno de ellos al lado de una iglesia, tal y como es habitual en *Iparralde*) (76) y de un trinquete (frontón cerrado con doble pared lateral y otras características propias). Una vez más, en uno de los frontones aparece un *lauburu*, mientras el locutor va explicando que “un frontón (palabra pronunciada con acento claramente francés) es una pared alta, muchas veces una pared de la iglesia, contra la cual se juega un juego que se llama pelota”. Tratando de destacar el carácter del pueblo vasco como nación diferenciada, Brieger afirma sin tapujos que “la pelota es el juego nacional de los vascos. Desde la infancia hasta la edad muy mayor se ejecuta con una pasión sin límites”. Esta parte del documental va mostrando diversas modalidades del juego de pelota: unos niños jugando a pala, jugadores adultos de pelota mano, vestidos con los tradicionales trajes blancos, etc. La alegría de los jugadores que participan en el juego de la pelota vasca recuerda el recurso que Brieger ya había utilizado en *Front der Kameradschaft*, su filme sobre la fiesta alemana de la gimnasia y el deporte de Breslavia de 1938, al mostrar el ambiente distendido de los gimnastas y por tanto la visión alegre y positiva de la vida en el Tercer Reich (77).

Tras mostrar diversos lances del juego, la película pasa a explicar con detalle a los espectadores en qué consisten las diversas modalidades de la pelota vasca, incluyendo el material de caucho, cáñamo y cuero del que está hecho la pelota, un primer plano de una pala y el modo de jugar: “Se pega la pelota contra el frontón y cuando vuelve el equipo contrario tiene que intentar recoger la pelota para pegarla también otra vez. Se juega a pelota con la mano abierta, o con la pala, que es un palo pesado”. Otro de los partidos filmados es de *joko garbi* (literalmente, “juego limpio”) una modalidad típicamente vasco-francesa, hoy poco habitual, intermedia entre el remonte y la cesta punta, tal y como se explica en el documental: “*Joko garbi* se juega con la *xistera* [cesta] que es un palo como un cesto, que se fija con un guante a la mano. Con la *xistera* se le da mucha fuerza a la pelota” (78). A lo largo de estos metros dedicados a la pelota, que ocupan buena parte

(76) Posiblemente uno de ellos es el de Sara (Labour).

(77) Tampoco hay que olvidar que Ybarnegaray, el más importante colaboracionista vasco-francés, era desde su creación en 1921 presidente de la Federación Francesa de Pelota, lo que pudo influir en una recepción positiva de este deporte por parte de los nazis.

(78) El *joko garbi*, nacido a mediados del siglo XIX, introdujo una cesta o *xistera* para recoger y lanzar la pelota, sin retenerla, y un guante para introducir la mano del pelotari y poder manejar bien la herramienta. Esta modalidad es el origen de la actual cesta punta, aunque existe cierta confusión sobre el término, pues algún autor afirma que, cuando se juega sin retener la pelota, puede hacerse *joko garbi* (“juego limpio”) con la cesta punta.

del documental, se van sucediendo imágenes de diversos partidos y modalidades y en lugares diversos: algunos son sin duda enfrentamientos realizados ex profeso para la película, puesto que no hay público; en otros casos, se filmó un partido normal, ya que se puede observar el público que asiste al evento. En el partido de *joko garbi*, los espectadores aparecen vestidos elegantemente (las mujeres con trajes y sombreros, los hombres con chaqueta y corbata y algunos de ellos con boina), lo que sin duda indica una filmación realizada en un domingo o día festivo.

Aparte de la espectacularidad del juego en sí, Brieger trata quizás de subrayar el carácter nacional de la pelota vasca, mostrando multitudes en las gradas que rodean a los frontones, todos ellos descubiertos, y la emoción con que siguen los partidos, aplaudiendo con entusiasmo los tantos. Así, se explica que “en los días de campeonato vienen los aficionados de todas las partes del país y participan emocionalmente en el juego”. Queda claro, en cualquier caso, que la afición a la pelota afecta a todos los sectores sociales, por encima de diferencias de clase. Así, alguno de los frontones que aparecen en el filme parece estar situado en una zona semiurbana, mientras otros pertenecen más bien, por el paisaje, las edificaciones y la indumentaria de la gente, a zonas rurales montañosas del interior.

El intento de mostrar la peculiaridad vasca, a través del juego de la pelota, aparece también en la manera de contar los tantos, reflejada en el documental. Lo habitual en la época era hacerlo con marcadores normales, similares a los que su utilizaban hasta hace bien poco en los estadios de fútbol (una estructura de madera con dos soportes, en los que el encargado iba cambiando los cartones con los números) y de hecho en uno de los partidos puede verse al fondo este tipo de marcador convencional. Sin embargo, *Im Lande der Basken* muestra también dos formas autóctonas de llevar la cuenta del partido. En primer lugar, una tablilla con agujeros a cada lado (numerados desde el 1 hasta el total de tantos de cada modalidad), en la que se va introduciendo una especie de clavo con una cuerda. La cámara muestra a una persona cambiando de lugar la señal, de acuerdo con los tantos de cada jugador.

Por otro lado, en un partido diferente se ve un plano próximo de un hombre en jarras, con boina y traje blanco de *pelotari*, que va cantando musicalmente en euskera el resultado del marcador. Tal y como explica el locutor, “también hoy como antes, hace cien años, el cantante del club canta los resultados del juego”. Esta parte de la película es la única que parece estar grabada con sonido directo, pudiendo oírse lo que anuncia el encargado de ir cantando el resultado del partido: “Ama lau eta ama hiru, ama bost eta ama zazpi, a la novia jaunak” (“14-13, 15-17, a la novia señores”). En efecto, la tradición de los *kontatzaileak*, que iban cantando los resultados de los partidos de pelota, estaba bastante extendida en el País Vasco del primer tercio del siglo XX. La presencia de la expresión “a la novia”, en castellano, en

medio de una frase en euskera, puede resultar sorprendente a primera vista, más aún si tenemos en cuenta que la escena está grabada en un frontón del País Vasco francés. Sin embargo, en el argot de la pelota vasca, la *novia* era “el último tanto de un partido”, que los encargados del marcador oral anunciaban con expresiones como “¡Ahí va la novia!”, “¡A la novia!” o “¡Ahora va la novia!” (79). Aunque se trataba de tradiciones entonces vigentes, en este caso está claro que la escena ha sido preparada para su filmación. Por un lado, el *kontatzaille* está situado en el frontis, delante de la raya del frontón, lo que hubiera sido imposible en medio del partido. Por otro, los marcadores cantados, rodados sin ningún corte, no pueden corresponder a un partido real, puesto que es imposible pasar directamente de un 14-13 a un 15-17 y de ahí, de inmediato, al último tanto del partido (80).

La larga parte del documental centrada en el juego de la pelota termina con unos planos que pueden considerarse contradictorios con esa idea de presentar al cristianismo como algo artificial y, por tanto, poco arraigado en el pueblo vasco. Se trata de un partido de pelota a mano, con fondo musical y sin ningún tipo de comentarios, en el que están jugando dos parejas: una formada por dos *pelotaris* con el traje blanco tradicional y otra por dos sacerdotes con sotana (Imagen 8). Probablemente, esta escena se incluyó por parecer curiosa y exótica a los documentalistas alemanes, considerando además que, por su carácter intrascendente y casi anecdótico, no rompía el mensaje, más ideológico, de la primera parte del filme (81). Es interesante resaltar que esta misma imagen llamó la atención de Orson Welles cuando en 1956 visitó el País Vasco, pues incluyó unos planos de un sacerdote jugando un partido a parejas en su documental *Pelota vasca*, de la

(79) Cfr. Luis BOMBÍN: *El gran libro de la pelota: deporte universal*, Tipografía Artística, Madrid, 1976, p. 1173 y Olatz GONZÁLEZ ABRISKETA: *Pelota vasca, un ritual, una estética*, Muelle de Uribitarte, Bilbao, 2005, p. 205.

(80) Inmediatamente después de un 14-13, los únicos resultados posibles en el tanteo son 14-14 o 15-13.

(81) El poco espacio dado al cristianismo en el cine nazi quedó de manifiesto en las dificultades que tuvieron algunas películas españolas en la inmediata posguerra para ser admitidas por la censura nazi. Según recogía un informe interno franquista, los nazis aducían que “las películas no deberían tener tendencia religiosa alguna para dentro de Alemania porque ‘crucifijos y cosas semejantes no queremos por aquí’ (sic)”. Sin embargo, los responsables de la cinematografía nazi señalaron a los franquistas que “puede darse el caso de que una película censurada o desaprobada para Alemania por motivos religiosos, pudieran ellos colocarla en otros territorios de influencia como en Escandinavia y los Balcanes, porque allí ‘todavía son así’” (Josep ESTIVILL: “Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el III Reich”, *Film-Historia*, vol. VII, nº 2, 1997, p. 119. El *sic* aparece en el documento original franquista). Lo cierto es que, al mismo tiempo, las películas nazis más *ideológicas* no fueron admitidas para su exhibición en la España franquista, entre 1936 y 1945. Algunas que pasaron el filtro del Estado fueron calificadas por la Iglesia como “gravemente peligrosas” (Cfr. ESPAÑA, pp. 25-26).

serie de la BBC *Around the World with Orson Welles* (82). Por otro lado, esto era relativamente habitual en el País Vasco de la época. No sólo los sacerdotes iban siempre con sotana, incluso haciendo deporte, sino que era común que los clérigos supieran jugar al frontón, debido a su origen mayoritariamente rural y autóctono y a su formación en seminarios o noviciados donde había frontones y en los que los alumnos dedicaban buena parte del tiempo a practicar la pelota vasca, al considerar la educación física parte de su formación y una manera virtuosa de ocupar el tiempo libre.

4.5. *La emoción del baile nacional*

Tras haber dedicado buena parte del metraje del filme a uno de los iconos de *lo vasco* (el juego de la pelota), la última parte de *Im Lande der Basken* se centra en otro de los símbolos más reconocibles de la cultura tradicional vasca. Se trata de la danza folclórica que, como la pelota, presenta la ventaja –frente a símbolos estáticos como el *lauburu*– de ser dinámica y espectacular y, por tanto, muy cinematográfica. Además, la maestría de los cámaras que filmaban para Brieger se refleja en esta secuencia, de gran calidad desde el punto de vista de la fotografía y del montaje. Se trata de unas escenas preparadas específicamente para su filmación, como lo demuestra el lugar elegido, al aire libre y sin espectadores, buscando al mismo tiempo un marco de gran belleza natural y quizás la identificación entre el alma vasca, sus danzas y la naturaleza salvaje que caracterizaría a Vasconia. De hecho, es significativo que, como en casi toda la película, salvo en las escenas de la costa en San Juan de Luz y Hendaya, el lugar elegido para el rodaje sea el interior pirenaico del País Vasco francés, más montañoso y *salvaje*. Sin duda, esto tiene que ver no sólo con el intento de mostrar los bellos paisajes de los Pirineos de Soule y Baja Navarra, sino con “la veneración nazi por las montañas” (83), que llevaba a intentar presentar un País Vasco vinculado a la alta montaña, cuando en realidad sólo una pequeña parte de la orografía de Vasconia, más bien con montañas bajas o medias, se identifica con los Pirineos.

La secuencia comienza con la imagen de varias personas, ataviadas con trajes tradicionales vascos, que salen de un pueblo para dirigirse a un prado situado junto a un río. Los *dantzaris* (chicos y chicas) se encuentran en ese prado, junto a un hombre tocando el acordeón, y comienza el baile, que una vez más es calificado por la película como *nacional* vasco: “Como en el juego de pelota, también en el baile nacional las emociones retenidas se exteriorizan. En la juventud, todos

(82) Cfr. Santiago DE PABLO e Igor BARRENETXEA: “Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero”, *Historia y Política*, nº 15, 2006, p. 178.

(83) SALA, pp. 264.

los chicos y chicas aprenden los bailes propios: arin arin, mutxiko y fandango” (84). Comienza una secuencia de baile bastante larga, acompañada únicamente por la música tradicional vasca (prácticamente la única que aparece en todo el documental). Como ya hemos señalado, estas imágenes están muy bien rodadas y planificadas, jugando con distintos tipos de planos: generales, otros más próximos de los *dantzaris*, sus sombras proyectadas en el suelo, un primer plano del acordeón (que además coincide con un momento en que cambia el ritmo de la música), otros de los pies de los *dantzaris* moviéndose al ritmo musical, etc.

La secuencia del baile termina con los *dantzaris* saludándose y abrazándose entre ellos y con el acordeonista. Por medio de un fundido, va desapareciendo poco a poco la imagen de los *dantzaris*, mientras aparece ante el espectador un paisaje de alta montaña pirenaica, posiblemente de la zona de Soule. Una vez más, se refuerza así la sensación de un país completamente aislado, casi salvaje y alejado de la civilización, tal y como resalta la voz en *off* que cierra el documental, mientras se pasa de esas imágenes montañosas a unos planos de la costa del golfo de Vizcaya, en Biarritz, con potentes olas chocando contra las rocas: “Así, en los bosques oscuros y montañosos y en los valles salvajes de los Pirineos, que dividen los pueblos, viven los vascos, cuyo origen sigue siendo misterioso. Su vida está llena de melancolía y soledad, como el país que desde hace siglos es su patria, y está llena también de fuerza y bravura [*ungestüm*], como las olas salvajes de Vizcaya” (85). De esta forma, el cierre del filme, como todo el metraje, está narrado por el locutor de forma patética y majestuosa, intentando dar sensación de misterio y de fuerza.

El pueblo vasco es el auténtico protagonista de *Im Lande der Basken*, que en buena parte de su contenido hubiera podido ser asumido sin problemas por el nacionalismo vasco de aquella época, salvo en el intento de resaltar el carácter “impuesto” del cristianismo de los vascos que, para los nazis, hubieran hecho mejor en conservar su “auténtica” religión precristiana. No deja de ser significativo que el final de este documental, con las olas rompiendo contra las rocas, como símbolo de fuerza de la naturaleza de Vasconia y, en definitiva,

5. CONCLUSIÓN

(84) El *arin arin* se baila por parejas enfrentadas, formando dos filas paralelas, que avanzan y retroceden en vaivén lateral. La *mutxiko* es una danza ejecutada sólo por varones, característica de Baja Navarra y vinculada a las *cavalcades*, recuerdo de las mascaradas del carnaval. Por último, el fandango, aire popular bailable propio del folclore español, cuenta también con modalidades específicas del País Vasco.

(85) Aunque la locución habla sin más de Vizcaya, sin duda se refiere al golfo de Vizcaya, puesto que las imágenes corresponden a un plano general de Biarritz, con el antiguo caserío en el centro.

del pueblo vasco, sea el mismo que el de algunas de las películas propagandísticas promovidas por el Gobierno Vasco durante la Guerra Civil, como *Guernika* (1937) y *Elai Alai* (1938), ambas dirigidas por Nemesio Sobrevila.

La omisión casi completa del País Vasco urbano es otro rasgo similar a los documentales nacionalistas de la época. En este caso, al hablar del País Vasco francés, apenas aparece (salvo en un plano general del final, casi irreconocible) Biarritz, que ya en aquella época era una ciudad turística y cosmopolita, y ni siquiera se habla de Bayona, el principal núcleo urbano de la región. Algo parecido sucedía en otros documentales de la época sobre el País Vasco español, en los que la turística San Sebastián o la industria pesada de la ría de Bilbao apenas asomaban a las pantallas. Por el contrario, tanto en el cine promovido por los nacionalistas vascos como en *Im Lande der Basken* los elementos más reconocibles son la pelota vasca, la danza tradicional, la vida campesina, el caserío, la pesca tradicional, etc. El origen misterioso, indómito y aislado del resto del mundo de un pueblo vasco basado en la raza era un *leit motiv* constante del nacionalismo vasco al menos hasta la Guerra Civil española. Tal y como indicaba Goyheneche en su informe de 1942, “ninguno de estos pueblos extraños ha dominado o influido al pueblo vasco, que, al contrario, ha conservado la pureza originaria de su raza” (86). No había que inventar, por tanto, ningún discurso nuevo para que esta visión mítica y misteriosa del pueblo vasco sonara bien a unos oídos nazis o acostumbrados a la propaganda hitleriana.

Sería sin embargo un error concluir que el nacionalismo vasco había sido el único creador de este imaginario vasco idílico, “de tarjeta postal”, que el cine nazi habría recogido literalmente en *Im Lande der Basken*. Por un lado, esa imagen mitificada, indómita y racial de lo vasco era anterior a la fundación del PNV por Sabino Arana en 1895. Ya previamente había sido definida por el fuerismo decimonónico, por los viajeros extranjeros y por los literatos e historiadores románticos del siglo XIX. Por otro, gran parte del cine documental español o del producido en el extranjero, sin ninguna vinculación ideológica con el PNV, ha mostrado una imagen del País Vasco muy similar a la promovida por los nacionalistas vascos (87). Además, no se trata de un fenómeno exclusivo de la imagen vasca desde el exterior, puesto que, al acercarse desde fuera a cualquier cultura extraña, siempre existe la tendencia lógica a resaltar lo diferente, lo típico, lo misterioso, quizás

(86) Citado en MEES, p. 52.

(87) Es lo que sucede con documentales como *The Basque Country* y *Pelota vasca*, de la mencionada serie *Around the World with Orson Welles* (1956). Cfr. DE PABLO y BARRENETXEA, pp. 173-180 y SANTIAGO DE PABLO: “El linaje de Aitor en la pantalla. Cine, historia e identidad nacional en el País Vasco”, en VV. AA.: *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Ediciones JC / Universidad Carlos III, Madrid, 2008, pp. 105-130.

incluso lo que uno previamente espera encontrarse, repitiendo estereotipos e imágenes creadas por el romanticismo decimonónico y multiplicadas en el siglo XX por los modernos medios de comunicación de masas (88).

Por otro lado, *Im Lande der Basken*, aun partiendo de los mismos elementos simbólicos utilizados por el nacionalismo vasco y por gran parte del cine documental español y extranjero para representar al País Vasco, iba mucho más allá, estableciendo –sin llegar a decirlo nunca expresamente, como es característico de la buena propaganda, aquí *disfrazada* de cultura– un paralelismo entre el pueblo vasco y el alemán. La búsqueda de *lauburus* con forma de esvástica, de estelas misteriosas, de elementos precristianos, de signos esotéricos, de montañas majestuosas y aisladas; de un deporte y de un folclore nacionales, exclusivos del País Vasco; de un tipo étnico vasco semejante al alemán; en definitiva, de un pueblo vasco basado en la raza y en la sangre, por encima de artificiales fronteras estatales, recordaba buena parte de la simbología que los nazis aplicaban al propio pueblo alemán.

Y es que, tal y como explicaba el escritor inglés Rodney Gallop en 1930, “aquellos que vengan al País Vasco con la esperanza de encontrar una raza sin igual, o se desilusionarán o se autosugestionarán viendo lo que no existe” (89). Esta última fue sin duda la opción elegida tanto por Best, a nivel político, como por Brieger, en *Im Lande der Basken*. Ninguno de los dos, cada uno en su ámbito, era un *outsider* en el seno del nacionalsocialismo. La presencia de una persona próxima a Hitler como Victor von Ihne en el equipo de *Im Lande der Basken* y el prestigio de Brieger como realizador nazi desde el mismo año del ascenso de Hitler al poder hacen ver que su discurso no era el de un visionario que funcionaba por libre. De hecho, su interpretación cinematográfica del pueblo vasco no puede separarse de la relativa permisividad alemana con el nacionalismo vasco durante la ocupación, presente en la autorización para publicar la revista *Aintzina* en 1942-1945 o en los frustrados intentos de Best para establecer una alianza estratégica entre el PNV y Hitler.

(88) Este imaginario de un pueblo vasco aislado, montañoso y campesino se ha mantenido a largo del siglo XX, sin que pueda identificarse en exclusiva con una visión conservadora. También parte de la extrema izquierda antisistema europea, próxima a la autodenominada izquierda *abertzale*, mantiene que “Europa entera parece ignorar a este pueblo de misteriosos orígenes que vive en un estado de medio-aislamiento”, preguntándose si ese supuesto aislamiento era debido a “la despiadada política de las naciones que desde siempre lo han dominado y colonizado o, por el contrario, si ello se debería al particular carácter de un pueblo fundamentalmente montañoso y campesino” (Luigi BRUNI: *ETA: Storia politica dell'esercito di liberazione dei Paesi Baschi*, Filorosso, Milán, 1980. Cita según la edición española: *ETA, historia política de una lucha armada*, Txalaparta, Bilbao, 1987, p. 17).

(89) GALLOP, p. 223.

Sin embargo, el intelectual y jurista nazi Carl Schmitt despreciaba la “predilección por los bretones y los vascos” por parte de Werner Best, empeñado en “proteger a estos restos del pueblo nórdico originario de su violación por parte de los franceses” (90). Si Schmitt hubiera visto este documental en 1944, seguramente hubiera llegado a la conclusión de que, a pesar de la marcha de Best de Francia a Dinamarca en 1942, dentro del Partido Nazi aún seguía habiendo gente que pensaba que los vascos eran un pueblo con suficiente *pedigrí* como para convertirse en aliado de la raza aria. No obstante, la realidad histórica fue por caminos muy distintos a los imaginados por Best y por Brieger. El Partido Nacionalista Vasco, olvidando los escarceos tácticos de algunos de sus miembros con los nazis en la Francia ocupada, había optado ya hacía tiempo de manera decidida por un apoyo a los aliados. Esta decisión iba mucho más allá de la mera estrategia, anclándose en la incompatibilidad entre su ideología cristiana y, desde 1936, demócrata y antifranquista, y el nazismo totalitario y neopagano. A la vez, los sueños nazis de una Europa reorganizada sobre la base de pueblos no *contaminados*, bajo la batuta de la Gran Alemania, estaba a punto de desvanecerse para siempre, con su derrota en la II Guerra Mundial (91).

(90) Citado en MEES, p. 54.

(91) La investigación de S. de Pablo forma parte de un proyecto subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HAR2008-03691/HIST), en el marco de un Grupo de Investigación de la UPV/EHU (ref. GIU 07/16). Agradece también la ayuda de Alex Knopf, Laura Morcillo, Jesús Casquete y Ludger Mees.