
W Kraju Basków (1971): Una película propagandística de la República Popular de Polonia sobre el País Vasco de los años setenta

- ***W Kraju Basków (1971):* Poloniako Herri Errepublikaren propaganda-filma, hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herriari buruzkoa.**
 - ***W Kraju Basków (1971):* A propaganda film from the People's Republic of Poland about the Basque Country in the 1970s**
-

Magdalena Anna Gajewska

Universidad de Varsovia.

✉ m.a.gajewska@uw.edu.pl

ISSN: 2445-0782

DOI: <https://doi.org/10.55698/SS47-2024-04>

Cómo citar: Gajewska, M. A. (2024). *W Kraju Basków (1971): Una película propagandística de la República Popular de Polonia sobre el País Vasco de los años setenta. Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, 47, 86-113.

<https://doi.org/10.55698/SS47-2024-04>

Fecha de recepción: 5-IX-2024

Fecha de aceptación: 26-X-2024



RESUMEN

El recientemente descubierto documental *W Kraju Basków* (1971), dirigido por Włodzimierz Borowik, presenta una imagen del País Vasco construida desde la perspectiva de un país del bloque soviético. En el artículo se analiza esta imagen en el contexto del rol propagandístico de la televisión en el sistema político de la RPP, y se reflexiona sobre cómo, mediante el establecimiento de semejanzas entre los vascos y los polacos, se llevan a cabo los principios propagandísticos del régimen polaco.

PALABRAS CLAVE:

cine documental polaco, propaganda, País Vasco, ETA, Włodzimierz Borowik

LABURPENA

Aurkitu berri den *W Kraju Basków* (1971) dokumentalak, Włodzimierz Borowik-ek zuzendutakoak, bloke sobietarreko herrialde baten ikuspegitik eraikitako Euskal Herriaren irudia eskaintzen du. Artikulu honetan, irudi hori aztertzen da telebistak PHEren sistema politikoan duen propaganda-rolaren testuinguruan, eta gogoeta egiten da erregimen poloniarren propaganda-printzipioak nola burutzen diren aztertzeko, euskaldunen eta poloniarren artean antzekotasunak ezartzearen bidez.

GAKO-HITZAK

Poloniako zinema dokumentala, propaganda, Euskal Herria, ETA, Włodzimierz Borowik

ABSTRACT

The recently discovered documentary *W Kraju Basków* (1971), directed by Włodzimierz Borowik, presents an image of the Basque Country constructed from the perspective of a Soviet bloc country. The article analyzes this image in the context of the propaganda role of television in the political system of the Polish People's Republic and reflects on how, by establishing similarities between the Basques and the Poles, the propaganda principles are implemented.

KEY WORDS

Polish documentary cinema, propaganda, Basque Country, ETA.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX se produjeron diversos documentales extranjeros sobre el País Vasco, con motivos que iban desde la promoción turística o ideológica, hasta la experimentación formal y la documentación etnográfica. En gran parte, estas obras representan una visión idílica y romantizada de Euskal Herria, con un enfoque predominante en el País Vasco francés¹. Algunos de los documentales han sido descubiertos y analizados varias décadas después de su realización. Es el caso de la cinta de *The Spanish Basque Country* (1931) de Christopher A. Radley encontradas por Santiago de Pablo²; del documental propagandístico de la Alemania nazi *Im Lande der Basken* (1944) de Herbert Brieger localizado por Santiago de Pablo y Teresa Sandoval³; del documental amateur de André Madré *Gure sor lekua* (1956) y de la película pionera en el uso del “cinéma en relief”, un antecedente del cine en 3D, *Euskadi* (1936) de René le Hénaff, ambas recuperadas por Josu Martínez⁴. También se incluyen *Sinfonía vasca* (1936), de producción española pero dirigida por el alemán Adolf Trotz, hallada por Andoni Elezkano⁵; así como el descubrimiento por Argibel Euba Ugarte de los documentales suecos *Basker* y *Bonde i Baskerland* (1963) de Dan Grenholm y Lennart Olson⁶. A estas filmaciones se suma el recientemente localizado documental *W Kraju Basków* (1971) ('En el País Vasco') del prolífico documentalista Włodzimierz Borowik, que se propone analizar en este artículo⁷.

W Kraju Basków, con una duración de casi 12 minutos, presenta una visión del País Vasco construida desde la perspectiva de un país del bloque soviético, a través de imágenes en blanco y negro y en formato de 16 milímetros. La película fue producida por Tele AR, una unidad perteneciente a la Agencia Robotnicza, la agencia de información oficial del Partido Obrero Unificado Polaco (POUP). Entre 1948 y 1972, la Agencia Robotnicza fue el único proveedor de información internacional en Polonia⁸. Sus objetivos eran divulgar la ideología marxista-leninista, ganar apoyo para los planes y actividades del partido, y modelar en los ciudadanos las posturas deseadas desde el punto de vista del régimen. En el caso de Tele AR, estos principios se materializaban mediante la realización de documentales⁹.

El equipo técnico que trabajó en la película incluyó al cámara Włodzimierz Zakrzewski y a la montadora Krystyna Sasim, ambos con experiencia en la realización de documentales, aunque no se destacan por obras particularmente notables en sus respectivas carreras. El texto del comentario fue escrito por Mirosław Ikonowicz, un periodista de la Agencia de Prensa Polaca (PAP), corresponsal en Madrid desde 1973 hasta 1980 y autor de dos libros sobre España. Uno de ellos, *Hiszpania bez kastanietów* ('España sin castañas'), publicado el mismo año en que se realizó el documental, presenta información sobre el País Vasco que coincide con los datos de la película, pero con una retórica mucho menos marcada por la ideología oficial del Estado polaco. Aunque la cinta se conserva en buen estado, falta documentación sobre su producción, lo que dificulta la investigación de las circunstancias de su realización. En los archivos de la Televisión Polaca (TVP) se con-

servan dos materiales sobre el País Vasco producidos por la República Popular de Polonia (RPP): *W Kraju Basków* y una copia incompleta de un documental sobre la conflictiva situación político-social del País Vasco, realizado en 1977. Los demás materiales depositados en el archivo antes de 1989 son imágenes de aproximadamente uno o dos minutos, adquiridas probablemente a través de agencias de información extranjeras u otras fuentes similares. Fueron producidas mayormente en España o en Francia y temáticamente se reducen a los enfrentamientos sociales, la violencia y el terrorismo. Estos materiales configuraban el contexto y el discurso sobre el País Vasco que llegaba al telespectador polaco. En cierta forma, el documental de Borowik sigue los modelos de representación de la realidad vasca presentes en esos materiales, apostando por el conflicto social como eje principal, envuelto en un mensaje propagandístico propio de la época.

TELEVISIÓN EN EL SISTEMA POLÍTICO DE LA REPÚBLICA POPULAR DE POLONIA

La televisión durante la República Popular de Polonia se veía, por una parte, como una fuente de información sobre el mundo, y, por otra, como una herramienta para apoyar y validar el sistema político vigente¹⁰. A pesar de que el artículo 71 de la Constitución promulgada en 1952 garantizaba teóricamente la libertad de expresión, las autoridades comunistas le daban una interpretación que en la práctica reducía el alcance de esa libertad. Puesto que todas las instituciones y todos los ciudadanos debían actuar de manera que se contribuyese, fortaleciera y consolidase el poder de la *gente trabajadora*¹¹, se priorizaban los principios ideológicos del Estado por encima de los derechos individuales. Si bien la soberanía debía estar en manos de la “gente trabajadora de la ciudad y el campo”¹², al reconocerse el llamado “rol dirigente del POUP” en el país, este ejercía el poder en el nombre del soberano¹³ y la programación de la televisión acababa estando subordinada a los planes, objetivos y directrices del partido¹⁴. Además, en la Polonia socialista, al igual que en los países europeos democráticos, la televisión estaba formalmente administrada por el Gobierno. Sin embargo, en la práctica, las decisiones importantes sobre la programación de la TVP y la asignación de puestos clave se tomaban en el Comité Central del Partido¹⁵.

El funcionamiento de la televisión se regulaba mediante dos documentos que reflejaban bastante bien cómo las autoridades percibían el concepto de libertad de expresión: el *Dekret o Urządzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk* (‘Decreto sobre la Oficina de Control de Prensa, Publicaciones y Espectáculos’) de 1946, que en la práctica legitimaba el sistema de censura preventiva, y el *Kodeks Karny* (‘Código Penal’). Según el decreto, los objetivos de la censura eran prevenir ataques contra el sistema político; impedir la revelación de secretos de Estado o evitar que se perjudicasen las relaciones internacionales del Estado polaco; evitar la violación de la ley y las buenas costumbres; y evitar la desinformación de la opinión pública¹⁶. En la práctica, los censores trabajaban basándose en instrucciones estrictamente confidenciales, que determinaban qué información no debía ser divulgada al público o cómo debía tratarse un determinado tema¹⁷. Hay que señalar que se evitaba la prohibición directa de la publicación de obras

sujetas al control. Se valoraba en los censores la habilidad de “corregir” los materiales revisados mediante recursos muy sutiles que modificaran el sentido de las obras, añadiendo matices sin suprimir amplios fragmentos¹⁸. Además, se permitía cierta crítica de la realidad del país, siempre que el autor expresara su aceptación del régimen y no cuestionara sus principios ideológicos. En ese caso, la crítica se veía como una preocupación por el futuro del país y un deseo de mejorarlo, por lo que se consideraba valiosa. Sin embargo, cualquier intento de cuestionar la ideología marxista-leninista o el sistema político era intolerable¹⁹.

A lo largo de la historia de la RPP, el enfoque de la censura y las estrategias de uso propagandístico de los medios de comunicación fueron variando, lo que tenía que ver no solo con los cambios en la situación política, sino también con la evolución de los propios medios y el creciente rol de la televisión. Aunque en la década de 1950, durante la fase inicial del desarrollo de la televisión, el control sobre los contenidos de los medios de comunicación fue más estricto que en cualquier otro período, el nuevo medio gozaba de relativa autonomía. Debido a su alcance limitado, las autoridades aún no lo consideraban una herramienta de propaganda. Por ello, quienes preparaban los primeros programas televisivos disfrutaban de una libertad creativa impensable en las redacciones de prensa o radio²⁰. En los años 60 se produjo una verdadera revolución en cuanto al aumento de telespectadores²¹. La creciente popularización de la televisión y el desarrollo de su programación hicieron que el régimen empezara a percibirla como un medio masivo “de propaganda y de difusión de la educación” y “un instrumento de educación patriótica y socialista de la sociedad y de elevar el nivel cultural de las masas”²². Si bien la prensa seguía siendo la herramienta principal para la persuasión ideológica, las autoridades reconocieron el potencial divulgativo de la televisión y recomendaron saturar los programas educativos, artísticos y de entretenimiento con contenido ideológico²³. Aunque esta tendencia se refleja en un ligero aumento de programas informativos y de opinión, en los años 60 todavía predominaba una oferta de programas educativos, formativos y de divulgación científica²⁴.

La situación cambió fundamentalmente a partir de los años 70, cuando la televisión se convirtió en el medio de comunicación más popular. Fue una época de gran crecimiento institucional, técnico y en programación para la TVP, como resultado de su papel clave en la propaganda y la nueva política informativa tras la llegada de Edward Gierek al poder, en 1970. El nuevo secretario general del POUP reconoció el poder de la televisión, utilizándola no solo como herramienta principal de propaganda ideológica, sino también para construir su propia imagen pública como un *buen* líder para el país²⁵. Ya en los primeros meses de su mandato se elaboró una nueva política informativa, que oficialmente se confirmó en la resolución del VI Congreso del partido organizado en 1971, la cual definía que la función principal de los medios era “promover una continua consolidación de la nación alrededor del partido y su programa”²⁶. Esto buscaba lograr apoyo social para los proyectos del POUP, hacer que la gente se identificara más con el partido, promover su

implicación en los planes de desarrollo económico y difundir valores como el patriotismo, el internacionalismo y el compromiso con las ideas socialistas. Para ello, se implementó una nueva estrategia en la planificación y preparación de programas. No solo los informativos y de opinión, sino también los de entretenimiento y arte, debían transmitir ideas *adecuadas*, de modo que toda la programación de la TVP ofreciera un mensaje homogéneo y, por tanto, eficaz²⁷. Esta táctica fue realizada siguiendo las disposiciones directas del Comité Central del POUP, que eran tan detalladas que a veces especificaban los datos exactos que debían aparecer en prensa, televisión o radio ²⁸.

Lo más característico de la narración de los medios de comunicación de los años 70 era la denominada *propaganda de éxitos*²⁹, que se centraba en los aspectos positivos de la realidad de la Polonia socialista, exageraba los logros de todo tipo y silenciaba las dificultades. De este modo, creaba una imagen de la RPP como un país desarrollado y bien gobernado, donde todos los trabajadores contribuían al dinámico desarrollo de “una nueva Polonia” en la que “se vivía bien”, según los eslóganes de la época. Con este fervoroso entusiasmo se describían los avances en la construcción de viviendas, el supuesto crecimiento de la producción industrial y agrícola, y los logros artísticos polacos. En contraste con la imagen idílica de Polonia, los países occidentales se representaban a través de sus problemas: conflictos políticos, económicos y sociales, derivados, según la propaganda, de la estructura clasista de esas sociedades, que impedía mejorar las condiciones de vida de sus ciudadanos, a pesar de su alto nivel de desarrollo económico³⁰.

Otra característica importante de la producción televisiva de los años 70 fue la apertura de Polonia hacia los países del otro lado del telón de acero, facilitada por la distensión de la Guerra Fría. Aunque Gierek, en su política exterior, priorizaba las cuestiones económicas, las nuevas circunstancias también influyeron en la política cultural³¹. En el marco de esta política se firmaron varios convenios de intercambio cultural entre la RPP y otros países, incluida España³². A base de estos convenios, se intentaba promocionar Polonia mediante el envío de producciones cinematográficas a las televisiones occidentales y, a su vez, se emitían más películas y series de *países capitalistas* en los cines y la televisión polaca. No obstante, al enriquecer el programa con producciones occidentales, se rompió la homogeneidad del mensaje ideológico, produciendo una disonancia entre las visiones del mundo presentadas en la televisión³³. Otra consecuencia del aumento de la colaboración cultural internacional y de suavizar los antagonismos entre los bloques soviético y occidental, fue la producción de documentales sobre otros países, que presentaban al público polaco temas más diversos, de todo el mundo, sin ceder el aspecto propagandístico típico de aquellos años. Por añadidura, con la apertura del país, las agencias de viajes comenzaron a organizar excursiones al extranjero, incluso a los países occidentales, que en ese momento solo eran accesibles para los ciudadanos más ricos. En esa época, dichas entidades a veces financiaban o cofinanciaban el rodaje de películas documentales sobre otros países, normalmente sin reflejar la colaboración en los títulos de crédito, tratándolas como un tipo de publicidad.

**EL AUTOR COMO
CINEASTA Y
PROPAGANDISTA**

Si bien Włodzimierz Borowik (1915-1996) realizó entre 1951 y 1981 más de cien reportajes, cortometrajes documentales, documentales etnográficos³⁴ y de difusión científica, las fuentes sobre la cinematografía polaca de la RPP meramente lo mencionan. En parte, esta circunstancia puede vincularse a que su trabajo, centrado casi exclusivamente en el documental, no atrae tanto interés como el cine de ficción y, también, a que su carrera coincidió con la de directores de mayor impacto³⁵. La calidad variable de sus documentales, en su mayoría destinados a la televisión, y su enfoque en la propaganda también contribuyeron a su menor reconocimiento como creador. A lo largo de su carrera, Borowik rodó numerosas películas sobre diversas partes del mundo, con un marcado trasfondo ideológico marxista-leninista, y abundantes reportajes adaptados a las cambiantes necesidades de la propaganda.

Borowik fue uno de los primeros graduados de la prestigiosa Escuela Nacional de Cine, Televisión y Teatro de Łódź, donde ingresó poco después de su fundación en 1948. Realizó sus primeras películas en los años 50, de las cuales las más interesantes son *Skalna ziemia* ('Terreno rocoso') (1956) y *Paragraf zero* ('Artículo zero') (1957). Ambos documentales pertenecen a la corriente Serie Negra, que surgió en el cine documental tras un cierto relajamiento de la censura después del Octubre Polaco de 1956. Los documentales de la Serie Negra ofrecían una imagen de la realidad polaca de la época que se distanciaba de la que promovía la propaganda oficial, enfocándose en problemas sociales, como la pobreza, la falta de vivienda, la delincuencia y las pésimas condiciones de vida³⁶. Aunque se proyectaban en los cines polacos, el partido impedía que se llevaran a festivales en el extranjero³⁷. A pesar de aceptar ciertas críticas, las autoridades no podían permitir que los problemas de la RPP se discutieran fuera del bloque socialista, para evitar que el público occidental los interpretara como evidencia del fracaso del sistema político socialista.

Teniendo en cuenta la futura actividad propagandística de Borowik, parece oportuno comentar brevemente su obra enmarcada en esta corriente tan crítica. Pese a que la mayoría de los filmes de la Serie Negra se centran en el ámbito urbano, con *Skalna ziemia* Borowik se traslada a un pueblo del sur de Polonia para abordar las muertes infantiles. El documental muestra los retos de un médico rural, cuyo trabajo se complica por la preferencia de los pacientes por la medicina tradicional y los procedimientos mágicos sobre los tratamientos modernos, presentando la mentalidad tradicional como un obstáculo para el desarrollo social. De esta forma, implícitamente se critican los avances *insuficientes* en la educación de los campesinos, reflejando un deseo de mejorar la situación, sin indicar a los culpables. En cambio, *Paragraf zero*, considerado por algunos el documental más controvertido de toda la Serie Negra, contiene una crítica directa a la negligencia de las autoridades³⁸. El título del documental se refiere a un inexistente artículo del código penal de la RPP referente a la prostitución, que, según la narración propagandística del Estado, tampoco existía. La película, tras una irónica introducción sobre cómo el discurso público y las leyes callaban sobre la prostitución a pesar de ser un fenómeno muy visible, recoge unos interrogatorios que la policía hace a unas trabajadoras sexuales, con la excusa de investi-

gar el caso de un asesinato de una mujer que ejerce esta profesión. A través de un estilo observacional que se asemeja al *cinéma vérité* de los años 60, muestra los determinantes sociales que han llevado a las jóvenes interrogadas a ejercer su oficio. De esta forma, además de hablar de una cuestión que en aquella época se consideraba un tabú, contradice la visión de la sociedad presentada en los medios de comunicación. Esto queda aún más claro en el comentario del locutor, que finaliza el documental diciendo que “para poder salvar y curar [a las prostitutas] se necesita una legislación. Pero en nuestra ley no hay ningún artículo que regule la prostitución”³⁹. Por tanto, la película culpabiliza a las autoridades y demanda que tomen alguna acción ante esta cuestión.

Tras la etapa de la Serie Negra, Borowik empezó a realizar un cine de propaganda *stricto sensu*. Es probable que el cambio de narración en su obra en alguna ocasión derivase de circunstancias externas, ya que a partir de principios de la década de 1960 se intensificó la censura y se introdujo una nueva política cinematográfica, que reducía las posibilidades de presentar opiniones que no concordaran con la estrategia propagandística del Estado⁴⁰. Por otro lado, en los años 60, la Comisión de Evaluación Artística de Películas Documentales, responsable de controlar los documentales, en la práctica no se dedicaba a censurarlos, sino más bien a animar a los realizadores a alinear sus obras con los principios propagandísticos del partido⁴¹. Se instauró así un sistema de motivación, que consistía en premiar a los realizadores de las películas evaluadas positivamente desde el punto de vista ideológico. Por tanto, los ingresos de los directores dependían de su implicación en la propaganda estatal⁴². Esta podría ser una de las razones por las que el cine de Borowik se ajustaba tanto al mensaje propagandístico del POUP, sin excluir la posibilidad de que fuese una condición indispensable para poder desarrollar su carrera como cineasta o de que se tratase de un sincero apoyo del director al partido.

W Kraju Basków se realizó en la época que, gracias a la nueva política cultural, se facilitaba y promovía el desplazamiento de los cineastas para la realización de sus filmaciones. Empero, incluso durante la *apertura*, aquellos que por motivos profesionales iban al extranjero pasaban previamente por una evaluación de sus posturas ideológicas y estaban obligados a participar en cursos organizados en los centros de formación del partido, mientras que los viajes como tales se trataban como una especie de “premio” por su actividad artística y cultural a nivel nacional⁴³. En este contexto, llama la atención la cantidad de documentales que Borowik realizó en el extranjero y, ante todo, que comenzara a rodarlos fuera de su país ya en la década de los 60, cuando solo las personas que gozaban de la mayor confianza del POUP podían viajar a otros países. Borowik empezó a filmar en el extranjero a partir de 1959, cuando todavía trabajaba para la productora de películas documentales WDF de Varsovia⁴⁴, realizando a lo largo de la década de 1960 documentales sobre distintos países del mundo, tanto de *democracia popular* como algunos que no simpatizan con la ideología oficial de la Polonia socialista⁴⁵. En 1967 comenzó a dirigir documentales para la TVP, gran parte de ellos sobre distintos lugares de las geografías europea, asiática y americana⁴⁶.

Sus documentales rodados en el extranjero durante este período, aunque abordan temas locales de cada lugar en particular, al acercar a los telespectadores a lugares o formas de vida desconocidos, mediante el uso de los comentarios del locutor, son interpretados desde la perspectiva de la ideología oficial de la RPP. Por ejemplo, en *Ostatnie dni Kofanów* ('Los últimos días de los cofanes') de 1971 presenta una visión nostálgica de la vida cotidiana en un pueblo habitado por esa tribu de la zona fronteriza entre Colombia y Ecuador, asociándola con un "paraíso socialista" inmerso en la naturaleza. Según esta imagen, los recursos pertenecen a todos, los habitantes cooperan entre sí, compartiendo tanto el trabajo como sus frutos y, como asegura la voz del locutor, desconocen el concepto de dios. Son los peligros externos los que amenazan su existencia —materializados, en este caso, por la conquista española y la llegada de los caucheros—, al igual que, según la narración propagandística, el "idilio" de la Polonia socialista era amenazado por los países capitalistas.

Asimismo, en *Cafeteros* (1971), Borowik utiliza las diferencias entre los cultivos de café en pequeñas plantaciones individuales de Colombia y las de los cafeteros asociados en una federación para convencer a los telespectadores de la superioridad de la agricultura colectiva, destacando su eficacia, su carácter innovador y su capacidad para asegurar a los labradores unas buenas condiciones de trabajo y de vida⁴⁷. Mientras tanto, en *Megalopolis* (1973) se contrasta la espectacularidad de Manhattan, Nueva York, y las bien cuidadas zonas representativas de Washington con la miseria de los barrios residenciales habitados por pobres, argumentando que el desarrollo y la modernidad de los Estados Unidos son solo una fachada. Detrás de esta imagen, se revelan problemas sociales derivados del racismo y las desigualdades económicas, que provocan enfrentamientos violentos, tanto entre los ciudadanos y las autoridades como entre diferentes sectores de la sociedad. Estas películas, muy diferentes temáticamente, pero todas realizadas en fechas cercanas a la producción de *W Kraju Basków*, a pesar de tener una clara intención de formular un mensaje ideológico consonante con otros contenidos presentados en la TVP, utilizan una narración poco invasiva que, aparte de algunas torpezas, se basa en una comunicación implícita. Curiosamente, el documental sobre el País Vasco no se esfuerza por utilizar este tipo de sutilezas.

LA IMAGEN DEL PAÍS VASCO EN W KRAJU BASKÓW

W Kraju Basków —producida, como ya se ha adelantado, en 1971— se encuentra más bien, desde el punto de vista formal, entre aquellas obras del director que no buscan un equilibrio entre el mensaje ideológico, los aspectos educativos y los estéticos. Aparecen varias confusiones e inexactitudes en los datos que expone, que sirven como argumentos para el mensaje propagandístico. El comentario del locutor prevalece sobre lo visual, dando apariencia de consistencia interna al documental, pese a que las secuencias de las imágenes parecen caóticas. Hay también cierta incoherencia entre la narración del locutor, que comenta diversos aspectos de la cultura, historia e identidad del País Vasco español, mientras que gran parte de las imágenes se registraron en el lado francés de la frontera.

Imagen 1.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



El documental comienza con una toma del paso fronterizo entre España y Francia y sus alrededores, acompañada por una voz en *off* que señala que, con el inicio de la temporada, “25 millones de turistas extranjeros se dirigirán a los pasos localizados en los Pirineos” para pasar las vacaciones en “chalets lujosos para los veraneantes ricos”⁴⁸, enriqueciendo de este modo al Gobierno español y a las agencias de viajes extranjeras. Posteriormente, para aludir a uno de los símbolos de España reconocidos internacionalmente (los encierros de San Fermín), se visualiza el Monumento al Encierro en el Hotel El Toro de Berrioplano, cerca de Pamplona. Al pasar de un acercamiento a uno de los toros de cobre de la escultura a una secuencia de un labrador arando la tierra con bueyes (Imagen 1), el locutor aprovecha para comentar que el turismo que

impulsa la coyuntura económica de *España*, no mejora las lamentables condiciones de vida de los campesinos *vascos*, [quienes] al igual que sus *antepasados hace siglos*, conducen bueyes enganchados al arado, aran sus parcelas en el monte y recogen el maíz.

De esta forma se construye la imagen de los *vascos* como un pueblo claramente diferenciado del español y, sobre todo, económicamente explotado por el Estado. La alusión a los antepasados no sirve para construir su imagen romantizada, como suele pasar en otros documentales extranjeros, sino para indicar su supuesta imposibilidad de desarrollo, como efecto del aprovechamiento por parte de la clase acomodada. Los *vascos*, según esta narración, son *campesinos* que se ganan el sustento utilizando unas herramientas y técnicas agrarias primitivas, en comparación con las presentadas por la TVP al retratar la agricultura polaca. Entonces, conforme a la línea ideológica oficial polaca, la retórica de *W Kraju Basków* se basa en la idea de la desproporción en el acceso a los recursos como causa de la jerarquía social y el sufrimiento de las *masas trabajado-*

ras. Además, como se observa también en esta cita, el lenguaje de la propaganda tenía una visible predilección por los números y la estadística para hacer los contenidos más “creíbles”. Es cierto que la cantidad de turistas extranjeros se aproximaba en esa época a los citados 25 millones⁴⁹, pero está claro que no se trata solamente de los turistas que llegaban al País Vasco, como sugiere el comentario, sino a toda España. Como se verá más adelante, el documental sigue una estrategia de transmisión de mensajes propagandísticos, que no consistía en una manipulación directa de los datos, sino en impulsar una interpretación *adecuada*⁵⁰. De hecho, esa es, precisamente, la función de las secuencias iniciales del documental, que traza un contexto dentro del cual el espectador “debería” interpretar lo que se expone posteriormente, señalando las condiciones económicas como origen del hervidero político-social de Euskal Herria.

Imagen 2.
Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



Después de la parte introductoria, el documental explora algunas características que definen a los vascos. Comienza por mostrar un mapa de Euskal Herria con tres ciudades marcadas: Gernika, Pamplona y Bayona, y señala la frontera entre España y Francia (Imagen 2). La aparición de estos tres lugares, omitiendo importantes centros urbanos, como Bilbao o San Sebastián, alude a la tradición de autogobierno en los terrenos habitados por los vascos, ya que menta la villa donde se reunían las Juntas Generales de Vizcaya, la capital del Reino de Navarra y la ciudad en que residieron los vizcondes de Lapurdi. Si bien es cierto que los nombres de estas tres ciudades probablemente no despertaran muchas asociaciones en el telespectador promedio, su mención podía resultar relevante para captar el interés del público con mayor formación y conocimiento sobre el tema. Cabe señalar que, según las directrices recibidas por quienes trabajaban para la televisión, los programas y las películas —por imposible de cumplir que parezca— debían ser capaces de llegar a todos los sectores del público⁵¹.

Mientras se muestra el mapa, la voz en *off* informa: “estamos entrando en la *tierra* (“*kraina*”, en polaco) de los vascos, en el norte del *estado* (“*państwo*”) franquista”. La palabra “*kraina*” traducida aquí como “tierra” suele designar un terreno geográfico o imaginario (legendario o mítico), a menudo relacionado con los orígenes de algún grupo. En contraste, la palabra “*państwo*” que se refiere a una entidad político-administrativa, y en este contexto está acompañada por el adjetivo “franquista”, contraponen la idea de los vascos como un pueblo arraigado en su tierra con la idea de la *artificialidad* de las estructuras estatales en las que se encuentran, que, como en el caso del régimen de Franco, resultan opresivas. El locutor comenta asimismo que existen siete provincias vascas, divididas entre España y Francia, pero insiste en que “para estos *campesinos* y *obreros* con grandes boinas negras, son un solo país, una patria, una lengua y una cultura”, identificando de este modo la nación vasca con la clase trabajadora.

La imagen del mapa es seguida por tomas del paisaje montañoso, la quema agrícola y un carro tirado por bueyes, que carecen del toque romántico presente en otras representaciones fílmicas de lo vasco, que también utilizan este tipo de imágenes (Imágenes 3-5). Se habla de los “misteriosos orígenes” de los vascos. Según los mayores del pueblo, son descendientes de los náufragos de la Atlántida, pero el narrador desconfía de esta versión, insistiendo en que llegaron a la Península Ibérica desde Anatolia hace 6.000 años. La cámara se traslada después a Ainhoa, en el País Vasco francés (Imagen 6). Mientras recorre una de sus calles, la voz en *off* presenta las supuestas características distintivas de los vascos: la arquitectura, descrita como diferente de otras regiones de España, y el euskera, definido como una lengua más antigua que el griego y distinta de cualquier otro idioma europeo, pero que presenta similitudes con el georgiano, el japonés y las lenguas ugrofinesas⁵². De esta manera, la narración construye la diferencia de *lo vasco*, sobre todo en contraste con *lo español*, pero sin hacerlo demasiado exótico y buscando rasgos comunes con otros pueblos del mundo.

Imagen 3.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971), Włodzimierz Borowik, Tele-AR. En el cortometraje las tomas del paisaje son muy cortas y, a diferencia de otros documentales sobre el País Vasco, no buscan la contemplación estética ni construir su imagen romantizada. Se trata más bien de enseñar las condiciones de trabajo de los campesinos vascos, que para los telespectadores de Polonia, un país mayormente llano, probablemente evocaban un terreno difícil para el cultivo.



Imagen 4.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971), Włodzimierz Borowik, Tele-AR.

**Imagen 5.**

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971), Włodzimierz Borowik, Tele-AR. La imagen de un carro tirado por bueyes es bastante frecuente en las representaciones filmicas del País Vasco (presente, por ejemplo, en *Aberria* de Gotzon Elortza, *Gure sor lekua* de André Madré o *Le curé basque de Gréciette* de Hubert Knapp) donde aparece como un elemento del paisaje y uno de los componentes de la visión romántica y atemporal del mundo rural vasco. Sin embargo, en *W Kraju Basków* se utiliza para representar la pobreza de los campesinos vascos y lo primitivo de sus herramientas, lo que contrasta con la imagen de la agricultura polaca difundida por la TVP de la época.



A continuación, a partir de un material registrado en Bayona que muestra sus calles, la catedral, algunas tomas de arte sacro y antiguas estelas discoideas filmadas en el interior del Museo Vasco, el narrador comparte comentarios sobre la cultura e historia de los vascos. Comienza señalando su carácter patriarcal, un dato bastante recurrente en los documentales sobre los vascos realizados hasta finales de los años 70⁵³. Como ejemplo de la posición privilegiada de los hombres en la sociedad, menciona que estos se sentaban en las “galerías especiales” de las iglesias, interpretadas como sitios de prestigio, introduciendo una alusión al catolicismo de los vascos, un rasgo que aparece como *leitmotiv* a lo largo de toda la película. Teniendo en cuenta la importancia que la propaganda polaca daba a la igualdad de género, la finalidad de este comentario resulta bastante ambigua. No obstante, a pesar de que en la RPP se promovía la formación y la actividad

Imagen 6.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



profesional de las mujeres, en lo que concierne a la familia y al ámbito privado, los roles tradicionales y el dominio masculino no generaban la menor controversia⁵⁴. En este sentido, la referencia al prestigio y potestad de la figura paterna que hace el documental no implica denuncia alguna a la desigualdad, sino que puede ser vista como un intento de establecer una semejanza más entre las realidades culturales de vascos y polacos.

En lo que se refiere a la historia del pueblo vasco, “es distinta a la historia de la nación española”. El narrador insiste en que los vascos “nunca se rindieron ante los moros”, omitiendo tanto la presencia musulmana en Navarra como el escaso interés que las restantes provincias vascas suscitaron en los conquistadores. También subraya que los antepasados de los vascos “resistieron a los francos y derrotaron al propio Carlomagno en la gran batalla de Roncesvalles”, un enfrentamiento que en el discurso nacionalista se presenta como una traición por parte de un enemigo más poderoso, al que lograron expulsar de sus fronteras, a pesar de que tanto la localización exacta de la contienda como la identidad de los atacantes siguen siendo motivo de debate⁵⁵. El narrador afirma que los antiguos vascos “tenían un parlamento, su propio poder judicial, acuñaban su propia moneda y, lo que es más importante, podían hablar euskera en voz alta en sus tierras”. De este modo, el documental repite los argumentos del discurso nacionalista vasco sobre la relativa independencia del territorio habitado por los vascos a lo largo de la historia, ignorando que este “nunca en la historia ha constituido una entidad político-administrativa con rasgos estatales y fronteras bien definidas”⁵⁶. De hecho, el cortometraje sugiere la existencia en el pasado de un organismo político vasco unitario, cuyos habitantes eran buenos guerreros, capaces de defenderse de un enemigo más poderoso que ellos mismos.

El realizador pasa al tema de la Guerra Civil, representada mayormente mediante unas fotos de la época, acompañadas por un emotivo comentario del locutor. Es probable que Borowik careciera de material visual adecuado para presentar este tema, ya que las fotos empleadas no son ni especialmente ilustrativas ni abundantes: después de

mostrarlas completas, se visualizan sus detalles. La pésima calidad de las imágenes hace que la atención del espectador se centre más bien en escuchar la voz en *off*. Esta, en la narración del conflicto, afirma que la sublevación de “los fachas (sic) bajo el liderazgo del general Franco” se convirtió en una guerra en la que los vascos “apoyaron a las izquierdas”, simplificando el trasfondo ideológico de los bandos enfrentados. Por un lado, esta explicación podía ser más accesible para un espectador polaco medio; por otro, es posible que evocara asociaciones con la narrativa promovida por la Polonia socialista sobre la Segunda Guerra Mundial, que contrastaba a los “villanos” fascistas con los “liberadores” soviéticos⁵⁷. El locutor explica que la Segunda República “devolvió a los vascos la autonomía por la que habían luchado durante casi cien años”, estableciendo un paralelismo con la Segunda República Polaca, el Estado independiente que existió en el período de entreguerras, tras más de doce décadas de ausencia en el mapa político de Europa. En este punto, a modo de digresión, se menciona a los sacerdotes nacionalistas vascos, que no solo servían como capellanes en el frente, sino que también —según el documental— participaban activamente en la lucha a favor de la República. El relato de la contienda continúa de una manera que permite establecer similitudes entre las experiencias de los vascos durante la Guerra Civil y las de los polacos en la Segunda Guerra Mundial. “La misma gente que, dos años después, lanzaría bombas sobre Westerplatte y Varsovia, atacó Gernika, la ciudad sagrada de los vascos”, constata el locutor mientras la banda sonora refleja sonidos de bombardeos y se muestra una foto de la ciudad destruida (Imagen 7), acompañada de un rudimentario “efecto especial” que consiste en sacudir la imagen. El narrador continúa diciendo que “la República cayó. Sesenta mil vascos fueron fusilados por los fascistas⁵⁸. Este fue el precio por la lucha por la libertad”. Este comentario, en el contexto del bombardeo de Gernika, podía resultar confuso para los telespectadores polacos. Primero, insinúa que la derrota republicana fue una consecuencia directa del bombardeo; segundo, presenta la Guerra Civil como una lucha por la libertad vasca, siguiendo así la interpretación del nacionalismo vasco, y en especial de sus sectores próximos a la organización terrorista ETA (Euskadi Ta Askatasuna)⁵⁹.



Imagen 7.
Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.

A continuación, sin relación con lo que se acaba de presentar, aparecen tomas del interior y exterior de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Ainhoa, acompañadas de un comentario sobre el fervoroso catolicismo de los vascos, que se diferencia del de otras regiones de España, donde los creyentes se alejan cada vez más de la religión. Se destaca que la Iglesia vasca, con su carácter humilde, está profundamente arraigada en la vida de los campesinos, su lengua y sus tradiciones. Este excursus se convierte en una alabanza a la Iglesia vasca, lo cual puede resultar sorprendente dadas las cuestiones ideológicas. No obstante, cobra más sentido en el contexto de los vicios que el régimen comunista atribuía a la Iglesia polaca. La propaganda le acusaba de ser un freno al desarrollo del país y reprendía la actitud “antinacional” de la jerarquía eclesiástica⁶⁰. Los religiosos que se oponían al régimen y a su ideología eran considerados traidores a la patria, y se les atribuían rasgos de orgullo y despotismo en su trato con personas de menor rango en la jerarquía⁶¹. La imagen positiva de la Iglesia vasca conlleva entonces una implícita crítica de la polaca. A la vez, también puede verse como una alabanza a los sectores del clero vasco que, aplicando la versión marxista de la teología de la liberación (tan en boga en aquellos años, sobre todo en Latinoamérica), pretendían crear una *Iglesia popular vasca*, llegando incluso a apoyar a ETA⁶².

La última parte del documental se desarrolla en Gernika. Se muestran las calles llenas de gente, la fachada de la iglesia de Santa María y el centro de la ciudad (Imagen 8). Curiosamente, no se incluye la Casa de Juntas ni el Árbol de Gernika, a pesar de que se informa sobre las asambleas que allí se celebraban y los fueros, que —jugando con la idea de la supuesta unificación de las provincias vascas— son denominados “leyes vascas”. En la siguiente secuencia, nos trasladamos a un bar. Mientras la cámara recorre el interior del local y los rostros de los clientes, la voz en *off* asegura que en los bares se suelen mantener conversaciones “lentas y sensatas y, por supuesto, en euskera”, aunque la lengua oficial es el castellano. A ello se añaden varias tomas de una camarera sirviendo en el bar (Imagen 9), lo que refleja la tendencia, presente tanto en otras películas de Borowik como en otras producciones propagandísticas de la época, de representar

Imagen 8.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



Imagen 9.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



a mujeres, preferentemente trabajando fuera del hogar. Tras una mirada excesivamente larga a la decoración de las paredes del local, la cámara se detiene en una reproducción del *Guernica* de Picasso. El narrador menciona que esta obra es común en muchas casas y tabernas, como símbolo de un pasado que condiciona el presente de los vascos. Este comentario sirve como excusa para introducir el tema de ETA.

En el documental se la define como “una organización política secreta” que “difunde consignas socialistas y exige libertad y justicia para los 800.000 vascos que viven bajo una dictadura fascista”⁶³. Posteriormente, aparece uno de los fragmentos más confusos: se muestran imágenes de diversas personas filmadas en planos generales y medios en el puerto de San Juan de Luz (Imagen 10-11), mientras el locutor continúa con su narración:

Imagen 10.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



Imagen 11.

Fotograma de *W Kraju Basków* (1971),
Włodzimierz Borowik, Tele-AR.



¿Por qué lucha esta gente de los grandes astilleros de Bilbao y de los pequeños puertos pesqueros del Golfo de Vizcaya? No solo por el derecho a preservar su propia cultura y lengua, sino también por beneficiarse de la riqueza que las grandes aglomeraciones industriales están absorbiendo de la región vasca. Quieren frenar la despoblación de sus pueblos y la emigración. Un millón de vascos ya emigraron a América y Europa Occidental. El terror policial del Gobierno lleva a los vascos a buscar venganza, a veces de manera armada.

De esta manera, todos los vascos quedan identificados con la defensa de los objetivos y métodos de actuar de ETA. Junto a la defensa de la identidad nacional y los derechos culturales, se denuncia, asimismo, la represión económica y la violencia ejercida por la dictadura y por el capitalismo. En el documental, *Euskal Herria* se presenta como una región agrícola, lo cual contrasta con su realidad como una de las zonas más industrializadas de España. El locutor evita admitir este hecho y, sirviéndose de una retórica poco clara, sugiere más bien que hay unas fuerzas externas que se están aprovechando de los vascos. Aunque el éxodo rural hacia los focos industriales fue una realidad de toda España en aquellos años, que contribuyó a solucionar el problema de sobrepoblación y la pobreza de las zonas rurales, aquí la migración se presenta como un hecho negativo. Además, la arraigada tradición migratoria de la población vasca era muy anterior al nacimiento de ETA y a la época en la que se filmó el documental, por lo que la argumentación es muy poco coherente. Parece que esta parte de la voz en *off* fue inspirada en unas conversaciones que el autor del comentario había tenido con un sacerdote vasco, quien mostró su descontento con los cambios de la estructura demográfica del País Vasco⁶⁴.

Hablando de la venganza que “los vascos” —plenamente identificados aquí con ETA— se ven obligados a buscar, el locutor menciona el asesinato por ETA en 1968 de Melitón Manzanos, un “inspector de policía famoso por la represión” al pueblo vasco. Significativamente, Borowik —siguiendo la argumentación habitual en la denominada izquierda *abertzale*—, obvia en su película el primer asesinato cometido por ETA, en la persona del guardia civil José Antonio Pardines, unos meses antes que el de Manzanos, pero que era una víctima menos *justificable* que el inspector⁶⁵. El documental relata después el Proceso de Burgos contra dieciséis miembros de ETA en 1970, basándose en imágenes de prensa que dejan ver titulares de artículos y fotos publicadas a lo largo del proceso, en su mayoría editadas en francés. La voz en *off* cuenta que entre los acusados se encontraban dos religiosos (en realidad, sacerdotes) y, al referirse a la condena a muerte de seis personas, señala que, debido a las protestas del “mundo civilizado” contra el “crimen del régimen dictatorial más antiguo de Europa”, las penas de muerte fueron conmutadas por prisión. Dado el contexto en el que aparece la descripción del asesinato de Manzanos, la violencia de ETA se representa como una defensa proporcionada contra la opresión y el terror del régimen franquista, y los etarras, como patriotas y mártires. Todo el contenido anterior parece justificar su actividad. El documental concluye con una toma del mar y la voz en *off* diciendo: “No hay paz en el País Vasco, donde siete regiones constituyen un solo país”.

CONCLUSIONES

El documental *W Kraju Basków* ofrece una imagen del País Vasco desprovista de nostalgia, que no cae en esencialismos, mitologizaciones o exotismos y rompe así con los paradigmas anteriores de representación de *lo vasco* en el cine. Lo que en los documentales extranjeros sobre el País Vasco realizados hasta bien entrados los años 60 aparece como un romantizado mundo rural, en *W Kraju Basków* aparece como una imagen de la pobreza. A pesar de la baja calidad de la fotografía y de unos recursos visuales bastante pobres, en algunos momentos se puede observar cómo en lo visual se reflejan elementos de la ideología marxista-leninista. Por ejemplo, mientras que en otras producciones extranjeras sobre el País Vasco el paisaje montañoso sirve para crear una visión de sitio poco accesible, inmerso en la naturaleza y estéticamente placentero, desde la perspectiva del documental de Borowik no es más que una imagen de una tierra difícil de cultivar, es decir, se convierte en un *medio de producción*.

Sin embargo, en *W Kraju Basków*, lo sonoro prevalece sobre lo visual. El comentario del locutor desempeña un rol central, tanto en la presentación de los datos como en su interpretación, y en ocasiones desarrolla su narración de manera independiente de las imágenes. El predominio de la dimensión sonora acerca formalmente el documental al modelo televisivo de los años 50, basado en el medio radiofónico, una característica que también se encuentra en otras películas de propaganda de Borowik. Aunque el texto del narrador contiene la misma información e incluso una estructura muy similar a los fragmentos sobre el País Vasco del libro de Ikonowicz, en el que se basa, destaca la modifi-

cación del lenguaje, a pesar de que el libro y el texto del locutor coinciden plenamente en su perspectiva ideológica. La transformación lingüística consiste principalmente en el uso de epítetos épicos⁶⁶; en metáforas vacías formadas por combinaciones de palabras que producen un efecto emotivo, pero que carecen de sentido; o en complejizar la sintaxis de la frase, con la intención de ocultar o manipular un dato sin “mentir” sobre él directamente. En este aspecto, el lenguaje no es nada original, ya que todos estos rasgos son habituales en las producciones de propaganda de la RPP, aunque algunas logran un efecto menos torpe que el que produce el documental de Borowik.

Otra técnica utilizada es la de presentar contenidos en “espiral”, característico de la propaganda televisiva de la década de los 70. Aunque este método, en su forma pura, consistía en hacer múltiples alusiones a un tema determinado a lo largo de toda la programación durante un periodo específico, aquí se emplea a una escala menor, dentro de un solo producto audiovisual. Me refiero a la manera en que se aborda la Iglesia católica en diferentes momentos del cortometraje y en distintos contextos, incluso cuando, desde el punto de vista de la fluidez de la narración, resulta forzado. El documental describe al clero vasco como humilde, izquierdista y comprometido con las causas sociales. Un clero presentado como sometido por el régimen, por mantenerse al lado de los oprimidos y que por tanto podía representar una versión revolucionaria de la Iglesia. En cierta manera, las virtudes atribuidas a los curas vascos (aunque en realidad los próximos a ETA fueran solo una minoría) sirven como contrapunto a los vicios que, durante esa época, se imputaban a los curas polacos. Por otro lado, la representación favorable del clero vasco puede relacionarse también con la necesidad del equipo de Gierek de ganarse el apoyo de la jerarquía eclesiástica polaca, con el fin de calmar las tensiones y poner fin a la oleada de huelgas de 1971⁶⁷.

El documental representa a los vascos como claramente diferenciados de los españoles, utilizando los mismos argumentos que el discurso nacionalista vasco. Al mismo tiempo, establece paralelismos entre los pueblos vasco y polaco⁶⁸. Según esta visión, los vascos, al igual que los polacos, son católicos de mentalidad patriarcal y en su mayoría agricultores, que forman una nación representada por la *gente trabajadora*, explotada por la clase acomodada. Además, de forma parecida a como se le presentaba en la narración histórica polaca, a lo largo de su historia, el pueblo vasco se habría defendido de los enemigos más potentes, sin convertirse en invasores. Las referencias al heroísmo de los *antepasados* de los vascos se relacionan con su situación contemporánea, incluido el tema de ETA. Todos los datos históricos y características culturales de los vascos se interpretan desde una perspectiva que justifica la violencia, ya que el País Vasco se presenta como un territorio ocupado por la España franquista. Pero, paradójicamente, mientras la propaganda polaca expresaba su indignación por la opresión que sufren los vascos, la RPP intensificaba la represión de las minorías étnicas y nacionales en su territorio, en el marco de una política social homogeneizadora⁶⁹. Por otra parte, la perspectiva tan favorable por parte de los realizadores al describir la actividad de ETA probablemente se

debe a que el Estado independiente que demandaban instaurar había de ser socialista. Cabe destacar que, en el documental, los ideales y propósitos de ETA se identifican plenamente con los de la sociedad vasca en general. Resumiendo, el pueblo vasco, aunque similar al polaco, aparece como reprimido económica, política y culturalmente. Las semejanzas construidas entre estas dos naciones, junto con la representación de la realidad vivida por los vascos como miserable, opresiva y conflictiva, implican el mensaje de que esta situación sería muy diferente si vivieran en el Estado socialista que supuestamente tanto deseaban.

BIBLIOGRAFÍA

- Burda, Andrzej: *Polskie prawo państwowe*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- “Dekret o Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z dnia 5 lipca 1946 r.”, *Dziennik Ustaw 1946*, nr 34, poz 210 (<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19460340210>, 3 de julio de 2024).
- Elezcano Roqueñi, Andoni: “*Sinfonía vasca* (1936), un documental con historia: de película comercial a instrumento político”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 36, 2013, pp. 61-93.
- Elezcano Roqueñi, Andoni: “La larga historia de *Sinfonía vasca* (1936-2013). La poli-semia política de un documental comercial”, en Joxean Fernández (coord.): *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi / Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Donostia-San Sebastián, Fundación Filmoteca Vasca, 2015, pp. 57-66.
- Euba Ugarte, Argibel: *Basker: documentales suecos sobre cultura vasca en la década de 1960*, Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial, 2016.
- Fernández Soldevilla, Gaizka: “Ecos de la Guerra Civil. La glorificación del gudari en la génesis de la violencia de ETA (1938-1968)”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, 49, 2014, pp. 247-262.
- Fernández Soldevilla, Gaizka; Domínguez, Florencio (eds.): *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*, Madrid, Tecnos, 2018.
- Frankiewicz, Anna: “Wolność w sferze sztuki i nauki według Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 1952 r. oraz Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 r.”, *Studia Erasmiana Wratislaviensia*, 4, 2010, s. 231-248, (<https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/32352/edition/37380?language=pl>, 2 de julio de 2024).
- Ikonowicz, Mirosław: *Hiszpania bez kastanietów*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.

- INE: *Anuario Estadístico de España: año XLVII*, Instituto Nacional de Estadística, 1972 (<https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=184112&ext=.pdf>, 12 de julio de 2024).
- Instituto de la Memoria, la Convivencia y los Derechos Humanos Gogora: *Víctimas mortales de la guerra civil en Euskadi*, sin lugar, Gobierno Vasco, 2021, pp. 32-33 (http://katedraddhh.eus/documentos/pdf/informes/2021_DEF_Informe-victimas-mortales-Guerra-Civil-Euskadi.pdf, 20 de octubre 2024).
- Jedynak, Witold: *Episkopat wobec władz komunistycznych (w ostatniej dekadzie PRL). Studium socjologiczne*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016.
- Kallas, Marian; Lityński, Adam: *Historia ustroju i prawa Polski Ludowej*, Warszawa, Wydawnictwa Prawnicze PWN, 2000.
- “Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r.”, *Dziennik Ustaw 1952*, nr 33, poz. 232 (<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf>, 3 de julio de 2024).
- Korczyńska-Derkacz, Małgorzata: “Propaganda partyjna w latach 70. XX w. w świetle dokumentów KW PZPR we Wrocławiu”, en Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak (ed.): *Cenzura w PRL: analiza zjawiska*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2017, pp. 267-281.
- Leszkowicz, Tomasz: *Oblicza propagandy PRL*, Warszawa, Promohistoria, 2016.
- Martínez, Josu: “Apuntes, sorpresas y paradojas en torno al hallazgo de «Gure Sor Lekua»”, en Joxean Fernández (coord.): *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi / Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Donostia-San Sebastián, Fundación Filmoteca Vasca, 2015, pp. 309-317.
- Martínez, Josu: “Indios pirenaicos en tres dimensiones: hallazgo e historia de «Euskadi», película en relieve de Louis Lumière (1936)”, *Historia y comunicación social*, 24 (1), 2019, pp. 277-292.
- Martínez, Josu: “Sor Lekutik Avignonera «bultzi leiotik», Euskarazko zinemaren hastapenen bidaia”, *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 21 (41), 2016, pp. 171-189.
- Martínez Rueda, Fernando: “La memoria de la Guerra Civil Española en el nacionalismo vasco (1937-1960)”, *Historia y Memoria*, 24, 2022, pp. 265-303 (https://revistas.upct.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/12806/11284, 3 de septiembre de 2024).
- Mees, Ludger: “Euskadi/Euskal Herria”, en Santiago de Pablo et al. (coord.): *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid, Tecnos, 2012, p. 295.
- Misiak, Anna: *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA): analiza socjologiczna*, Kraków, TAIWPN Universitas, 2006.
- Mrozek, Justyna: “Przemiany pozycji kobiet w PRL-u — wybrane konteksty”, *Studia Edukacyjne*, 54, 2019, pp. 257-282 (<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/se/article/view/21469>, 27 de julio de 2024).

- Nalewajko, Małgorzata: “La imagen de la España franquista en los reportajes polacos”, *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 18, 2013, pp. 159-180 (<https://itinerarios.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=224003&language=es>, 2 de agosto de 2024)
- Ontoso, Pedro: *Con la Biblia y la Parabellum: cuando la Iglesia vasca ponía una vela a Dios y otra al diablo*, Barcelona, Península, 2019.
- Pablo, Santiago de: *100 símbolos vascos. Identidad, cultura, nacionalismo*. Madrid, Tecnos, 2016.
- Pablo, Santiago de: “Una película británica desconocida sobre el País Vasco de 1931”, *Euskonews*, 722, 2017 (<https://www.euskonews.eus/0722zbk/gaia72203es.html>, 15 de octubre 2024).
- Pablo, Santiago de y Sandoval, Teresa: “*Im Lande der Basken* (1944). El País Vasco visto por el cine nazi”, *Sancho el Sabio*, 29, 2008, pp. 157-197.
- Piasecka, Renata: “Agencja Robotnicza w latach 1948-1972. Zarys problematyki badawczej”, *Rocznik Historii Prasy Polskiej*, 6/1 (11), 2003, pp. 105-122.
- Pokorna-Ignatowicz, Katarzyna: *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- Romek, Zbigniew: “Cenzura jako narzędzie sprawowania władzy w PRL”, *Biuletyn IPN*, 7–8, 2022, pp. 68-77 (<https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/biuletyn-ipn/168122,Biuletyn-IPN-nr-782022-Czym-byla-PRL.html>, 4 de Julio de 2024).
- Sørenssen, Bjørn: “The Polish Black Series Documentary and the British Free Cinema Movement”, en Anikó Imre (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 183-200 (<https://doi.org/10.1002/9781118294376.ch10>, 11 de julio de 2024).
- Szczepański, Andrzej: “Evolucja polityki etnicznej w Polsce w latach 1944–1989”, *Wrocławskie Studia Politolologiczne*, 28, 2020, pp. 164-174, (<https://wuwr.pl/wrsp/article/view/12427/11305>, 22 de juliode 2024).
- Szczutkowska, Joanna: *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70 XX w*, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 2021.
- Szpulak, Andrzej: “View from the inside. The images of the city in the «black series» documentary films in Poland in the 1950s”, *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 22(31), 2017, pp. 113–122 (<https://doi.org/10.14746/i.2017.31.11https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/17406/17139>, 11 de julio de 2024).
- “W sprawie krytyki prasowej, Uchwała sekretariatu KC PZPR”, en: *Uchwały Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej od III do IV zjazdu*, Warszawa, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny, 1964.

- Wojsław, Jacek: “Rysowanie obrazu *propagandy sukcesu* w *Głosie Wybrzeża* w przededniu sierpniowego przełomu (do 14 sierpnia 1980 r.) w świetle wybranych zaleceń cenzorskich GUKPPIW i instrukcji Wydziału Prasy, Radia i Telewizji KC PZPR”, en Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chełminiak (ed.): *Cenzura w PRL: analiza zjawiska*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2017, pp. 187-210.
- Wojtyński, Maciej: *Telewizja w Polsce do 1972 roku*, Warszawa, Maciej Wojtyński, 2010.
- Zajdel, Jakub: *Pokolenia PRL na ekranie w kontekście dokumentów prasowych z epoki*, Katowice, Wydawnictwo uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Żaryn, Jan: “Państwo – Kościół Katolicki w Polsce 1956–1989 (wybrane zagadnienia)”, en Krzysztof Persak, Paweł Machcewicz (ed.) *PRL – od grudnia 70 do czerwca 89*, Warszawa, Muzeum Historii Polski – Bellona, 2011 p.72 (<https://open.icm.edu.pl/items/a0e5f7aa-247e-463b-a959-17e32369ec7e>, 10 de junio de 2024).

Notas

- 1 Como, por ejemplo, *Au Pays des Basques* (1930) de Maurice Champreux; *Im Landen der Basken* (1944) de Herbert Brieger; *Around the World with Orson Welles. Basque Pelota* (1955) dirigida por el mismo Welles; dos películas de Hubert Knapp, *Le curé basque de Gréciette* (1958) y *Croquis en Soule* (1958); u otro documental francés, *À la découverte des Français: Garazi* (1959) de Jean Claude Bergeret y Jacques Krier. Si bien las primeras filmaciones extranjeras sobre el País Vasco datan de los años 30 del siglo xx, su número aumenta dos décadas más tarde, coincidiendo con la popularización de la televisión, ya que los documentales de los años 50 son producciones televisivas.
- 2 Santiago de Pablo: "Una película británica desconocida sobre el País Vasco de 1931", *Euskonews*, 722, 2017 (<https://www.euskonews.eus/0722zbk/gaia72203es.html>, 15 de octubre 2024).
- 3 Pablo, Santiago de y Sandoval, Teresa: "Im Lande der Basken (1944). El País Vasco visto por el cine nazi", *Sancho el Sabio*, 29, 2008, pp. 157-197.
- 4 Josu Martínez: "Apuntes, sorpresas y paradojas en torno al hallazgo de «Gure Sor Lekua»", en Joxean Fernández (coord.): *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi / Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Donostia-San Sebastián, Fundación Filmoteca Vasca, 2015, pp. 309-317. Josu Martínez: "Sor Lekutik Avignonera «bultzi leiotik», Euskarazko zinemaren hastapenen bidaia", *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 21 (41), 2016, pp. 171-189. Josu Martínez: "Indios pirenaicos en tres dimensiones: hallazgo e historia de «Euskadi», película en relieve de Louis Lumière (1936)", *Historia y comunicación social*, 24, 1, 2019, pp. 277-292.
- 5 Andoni Elezcano Roqueñi: "«Sinfonía vasca» (1936), un documental con historia de película comercial a instrumento político", *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 36, 2013, pp. 61-93. Andoni Elezcano Roqueñi: "La larga historia de «Sinfonía vasca» (1936-2013). La polisemia política de un documental comercial", en Joxean Fernández (coord.): *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi / Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Donostia-San Sebastián, Fundación Filmoteca Vasca, 2015, pp. 57-66.
- 6 Argibel Euba Ugarte: *Basker: documentales suecos sobre cultura vasca en la década de 1960*, Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial, 2016.
- 7 Tras el descubrimiento, por parte de Aitor Arruza Zuazo (Universidad de Varsovia), de la existencia de una película titulada *W Kraju Basków*, la autora localizó la cinta en los archivos de la Televisión Polaca, donde se encuentra depositada con la signatura PR00G2UA.
- 8 Renata Piasecka: "Agencja Robotnicza w latach 1948-1972. Zarys problematyki badawczej", *Rocznik Historii Prasy Polskiej*, 6/1 (11), 2003, pp. 107, 112.
- 9 La lista de las producciones de Tele AR, aunque probablemente incompleta, se puede consultar en el archivo digital Film Polski: <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11114700>
- 10 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL*, Krakw, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003, pp. 9-10.
- 11 Andrzej Burda: *Polskie prawo państwowe*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, p. 151. Traducción propia.
- 12 "Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r.", *Dziennik Ustaw 1952*, nr 33, poz. 232 (<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf>, 3 de julio de 2024).
- 13 Marian Kallas, Adam Lityński: *Historia ustroju i prawa Polski Ludowej*, Warszawa, Wydawnictwa Prawnicze PWN, 2000, p. 137.
- 14 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p. 32.
- 15 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p. 40.
- 16 "Dekret o Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z dnia 5 lipca 1946 r.", *Dziennik Ustaw 1946*, nr 34, poz 210 (<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19460340210>, 3 de julio de 2024).
- 17 Anna Frankiewicz: "Wolność w sferze sztuki i nauki według Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 1952 r. oraz Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 r.", *Studia Erasmiana Wratislaviensia*, 4, 2010, p. 243 (<https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/32352/edition/37380?language=pl>, 2 de julio de 2024).

- 18 Romek, Zbigniew: "Cenzura jako narzędzie sprawowania władzy w PRL", *Biuletyn IPN*, 7–8, 2022, pp. 68-77 (<https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/biuletyn-ipn/168122,Biuletyn-IPN-nr-782022-Czym-byla-PRL.html>, 4 de Julio de 2024).
- 19 Romek, Zbigniew: "Cenzura", p. 73
- 20 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, pp. 52-53.
- 21 Al inicio de la década había 500.000 televisores, y al final casi 4.000.000. Sin embargo, el público real era mucho mayor, ya que la televisión se veía colectivamente en las casas de los vecinos con aparatos o en las casas de cultura. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p. 79.
- 22 "W sprawie krytyki prasowej, Uchwała sekretariatu KC PZPR", en *Uchwały Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej od III do IV zjazdu*, Warszawa, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny, 1964
- 23 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p. 71.
- 24 Maciej Wojtyński: *Telewizja w Polsce do 1972 roku*, Warszawa, Maciej Wojtyński, 2010, pp. 219-229. Además de los programas educativos habituales, se emitían cursos de lenguas extranjeras (como el curso de inglés iniciado en 1957), técnicas agrarias modernas, repasos de asignaturas escolares dirigidos a alumnos rurales, y conferencias de la Politécnica de Varsovia.
- 25 Tomasz Leszkowicz: *Oblicza propagandy PRL*, Warszawa, Promohistoria, 2016, p. 65. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p.107.
- 26 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p. 108.
- 27 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, pp. 112-113.
- 28 Małgorzata Korczyńska-Derkacz: "Propaganda partyjna w latach 70. XX w. w świetle dokumentów KW PZPR we Wrocławiu", en Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chełmianiak (ed.): *Cenzura w PRL: analiza zjawiska*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2017, pp. 269-270.
- 29 Tomasz Leszkowicz: *Oblicza*, pp. 56-56. Jacek Wojsław: "Rysowanie obrazu "propagandy sukcesu" w *Głosie Wybrzeża* w przedniu sierpniowego przełomu (do 14 sierpnia 1980 r.) w świetle wybranych zaleceń cenzorskich GUKPPiW i instrukcji Wydziału Prasy, Radia i Telewizji KC PZPR", en Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chełmianiak (ed.): *Cenzura w PRL: analiza zjawiska*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2017, pp. 191-192. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p.116.
- 30 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, pp. 145.
- 31 Joanna Szczutkowska: *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70 XX w*, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 2021, pp. 26-27.
- 32 *Ibidem*, p. 42.
- 33 Así, los telespectadores polacos podían comparar el nivel de vida en su país con el de los países occidentales, lo que en el futuro se convirtió en un generador de tensiones sociales.
- 34 Su cortometraje etnográfico *Podhalańskie wesele* ('Las bodas de Podale') (1958) se presentó en la sección comercial de la 8.ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en 1960.
- 35 Como por ejemplo Krzysztof Kieślowski, Roman Polański, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, o Agnieszka Holland, entre otros.
- 36 Andrzej Szpulak: "View from the inside. The images of the city in the «black series» documentary films in Poland in the 1950s", *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 22(31), 2017, pp. 113–122 (<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/17406/17139>, 11 de julio de 2024).
- Bjørn Sørenssen*: "The Polish Black Series Documentary and the British Free Cinema Movement", en Anikó Imre (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 183-200 (<https://doi.org/10.1002/9781118294376.ch10>, 11 de julio de 2024).
- 37 Anna Misiak: *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA): analiza socjologiczna*, Kraków, TAIWPN Universitas, 2006, p. 175.

- 38 Bjørn Sørenssen: "The Polish", p. 188.
- 39 Banda sonora de *Paragraf zero*, traducción mía.
- 40 Anna Misiak: *Kinematograf*, pp. 184-185.
- 41 En la década de los 60 las películas se controlaban ya en la etapa de escritura del guion. Por ello, gran parte de los documentales que llegaron a realizarse recibían calificaciones muy positivas en el proceso de evaluación.
- 42 *Ibidem*, p. 196.
- 43 Joanna Szczutkowska: *Zagraniczna*, p. 61.
- 44 En polaco, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, una productora fundada en 1949, responsable, entre otras producciones, del noticiario cinematográfico Polska Kronika Filmowa.
- 45 A lo largo de los 60, realizó documentales, entre otros, sobre Marruecos, Portugal, Sri Lanka, Vietnam del Norte, Japón, Argentina, Brasil, Colombia y Ecuador.
- 46 Su filmografía puede consultarse en el archivo digital Film Polski: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1138553>, sin embargo, es probable que algunas de sus películas no estén incluidas.
- 47 La televisión intentaba animar a los agricultores polacos a introducir nuevas técnicas y variedades de plantas, mediante su bastante rica oferta de programas dirigidos a los agricultores individuales, pero como ejemplo a seguir siempre se presentaban las granjas colectivas. Maciej Wojtyński: *Telewizja*, p. 229.
- 48 Todas las citas de la película derivan de la banda sonora original de *W Kraju Basków*, en mi traducción.
- 49 Según los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística en el año 1970 entraron en España 24.105.312 turistas, mientras que un año más tarde fueron 26.758.156. INE: Anuario Estadístico de España: año xlvii, Instituto Nacional de Estadística, 1972, p. 347 (<https://www.ine.es/inebaseweb/pdf/Dispatcher.do?td=184112&ext=.pdf>, 12 de julio de 2024).
- 50 En la cinematografía a veces se podía observar esta estrategia en la práctica de autorizar la proyección de algunas obras y, al mismo tiempo, crear —a través de la publicación de reseñas y críticas— un discurso sobre ellas que sugería su interpretación según los principios ideológicos del partido. Anna Misiak: *Kinematograf*, p. 289. Jakub Zajdel: *Pokolenia PRL na ekranie w kontekście dokumentów prasowych z epoki*, Katowice, Wydawnictwo uniwersytetu Śląskiego, 2018, p. 12-15.
- 51 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, p. 124.
- 52 Un grupo no indoeuropeo, del que forman parte, entre otros, el finés o el húngaro.
- 53 Esta característica se presenta con más claridad en los documentales extranjeros, por ejemplo, *Euskadi* (1936) de René le Hénaff, *Im Landen der Basken* (1944) de Herbert Brieger o *Bonde I Baskerland* (1963) de Dan Grenholm y Lennart Olson, mientras que los documentales de Caro Baroja omiten la existencia de las mujeres. Lo femenino está ausente tanto en sus cortometrajes documentales, como en los proyectos tan extensos como *Navarra, las cuatro estaciones* (1972) o *Gipuzkoa* (1979). En los años 80 del siglo xx, las películas empiezan a materializar las ideas del *mito del matriarcado vasco*, cambiando la narración. Este cambio se observa por primera vez en el cine de ficción en *Akelarre* (1984) de Pedro Olea.
- 54 Justyna Mrozek: "Przemiany pozycji kobiet w PRL-u — wybrane konteksty", *Studia Edukacyjne*, 54, 2019, pp. 257-282 (<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/se/article/view/21469>, 27 de julio de 2024).
- 55 Santiago de Pablo: *100 símbolos vascos. Identidad, cultura, nacionalismo*. Madrid, Tecnos, 2016, p. 64-65. Según algunos historiadores nacionalistas, la derrota de Carlomagno llevó directamente a la instauración del Reino de Navarra, sin embargo, varios medievalistas afirman que se fundó un siglo más tarde.
- 56 Ludger Mees: "Euskadi/Euskal Herria", en Santiago de Pablo et al. (coord.): *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid, Tecnos, 2012, p. 295.
- 57 Durante la RPP se mantenía un silencio total sobre temas como la invasión soviética de Polonia en 1939 o la masacre de Katyn en 1940.

- 58 Se desconoce la fuente en la que se basa el autor del comentario al presentar esta cifra tan exagerada, que casi triplica el número total de víctimas de la Guerra Civil y la posguerra en Euskadi. Según investigaciones sobre las víctimas mortales en el País Vasco, el número de personas fusiladas por Consejo de Guerra y ejecutadas extrajudicialmente por los sublevados entre 1936 y 1945 asciende a 991 y 1155, respectivamente. Instituto de la Memoria, la Convivencia y los Derechos Humanos *Gogora*: Víctimas mortales de la guerra civil en Euskadi, sin lugar, Gobierno Vasco, 2021, pp. 32-33 (http://katedraddhh.eus/documentos/pdf/informes/2021_DEF_Informe-victimas-mortales-Guerra-Civil-Euskadi.pdf, 20 de octubre 2024).
- 59 Fernando Martínez Rueda: “La memoria de la Guerra Civil Española en el nacionalismo vasco (1937-1960)”, *Historia y Memoria*, 24, 2022, pp. 265-303 (https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/12806/11284, 3 de septiembre de 2024); Gaizka Fernández Soldevilla: “Ecos de la Guerra Civil. La glorificación del gudari en la génesis de la violencia de ETA (1938-1968)”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 49, 2014, pp. 247-262.
- 60 Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: *Telewizja*, pp. 76-77.
- 61 Witold Jedynak: *Episkopat wobec władz komunistycznych (w ostatniej dekadzie PRL)*. *Studium socjologiczne*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016, pp. 253, 290.
- 62 Pedro Ontoso: *Con la Biblia y la Parabellum: cuando la Iglesia vasca ponía una vela a Dios y otra al diablo*, Barcelona, Península, 2019.
- 63 Se desconoce el origen de esta cifra, ya que no coincide con los datos de la población proporcionados por el INE. Es posible que el autor del texto se haya basado en una estimación del número de vascoparlantes.
- 64 Cita las opiniones del cura en su libro: Mirosław Ikonowicz: *Hiszpania bez kastanietów*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971, pp. 134-136.
- 65 Gaizka Fernández Soldevilla y Florencio Domínguez (eds.): *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*, Madrid, Tecnos, 2018.
- 66 Por ejemplo, el nombre de Franco aparece repetidamente acompañado del adjetivo “fascista” y a los etarras se les denomina “patriotas vascos”. Dicho sea de paso, los libros sobre la España franquista publicados en los años setenta en Polonia también identifican el franquismo con el fascismo. Małgorzata Nalewajko: “La imagen de la España franquista en los reportajes polacos”, *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 18, 2013, p. 178 (<https://itinerarios.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=224003&language=es>, 2 de agosto de 2024).
- 67 Jan Żaryn: “Państwo – Kościół Katolicki w Polsce 1956–1989 (wybrane zagadnienia)”, en Krzysztof Persak, Paweł Machcewicz (ed) *PRL – od grudnia 70 do czerwca 89*, Warszawa, Muzeum Historii Polski – Bellona, 2011 p.72 (<https://open.icm.edu.pl/items/a0e5f7aa-247e-463b-a959-17e32369ec7e>, 10 de junio de 2024). Por otra parte, como subraya Małgorzata Nalewajko, el tema de la Iglesia católica era una constante en los reportajes sobre España publicados en la RPP, que, a pesar de su ideología oficial, seguía siendo un país profundamente católico. Małgorzata Nalewajko: “La imagen”, p. 178.
- 68 De manera parecida el documental de propaganda del Tercer Reich *Im Lande der Basken* (1944) construye paralelismos entre los vascos y los alemanes, coincidiendo en utilizar algunas características, como el catolicismo o el modelo patriarcal de la cultura vasca. Véase Santiago de Pablo y Teresa Sandoval: “*Im Lande der Basken* (1944). El País Vasco visto por el cine nazi”, *Sancho el Sabio*, 29, 2008, p. 178.
- 69 Andrzej Szczepański: “Ewolucja polityki etnicznej w Polsce w latach 1944–1989”, *Wrocławskie Studia Polilogiczne*, Uniwersytet Wrocławski, 28, 2020, p. 171 (<https://wuw.pl/wrsp/article/view/12427/11305>, 22 de julio de 2024).