

# Luzaroko kontuak

## Shanti Andia

### LUZARO ETA LEKEITIO

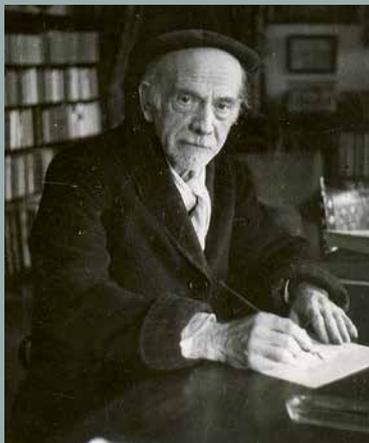
Luzaro da Pio Barojak bere eleberria kokatzen den lekuari eman zion izena, baina ez dago argi leku hori Lekeitio ote den ala ez, nahiz eta edozein euskal irakurlek laster lotuko lituzkeen kokapen bien artean nabari diren antzekotasunak. Luzaro Lekeitio dela esatearen "errua" neurri baten pelikularen errodajea bertan Lekeitio egin izanarena da. Halaber, filma Lekeitio errodatu izana bere zuzendaria izan zen Arturo Ruiz-Castilloren erabakia izan zen. Nobelaren idazlearen iloba Julio Caro Barojak eleberraren hitzaurrean dio Pio Barojak zioela: "Usted que tiene tantos motivos para saberlo —me preguntan a veces—, ¿puede decirnos dónde está Luzaro? Luzaro, Frayburu, la playa de las Ánimas, son hijos de este viaje por el país, por la costa que queda entre San Sebastián y Ondarroa, realizada poco antes de escribir de un tirón la novela, y Luzaro hay que colocarlo en el extremo occidental de la costa guipuzcoana".

Honetakoan Las inquietudes de Shanti Andia ko Luzaro Lekeitio den ala ez, ez zaigu horrenbeste axola, baina bai ardura zaigu Lekeitio errodatu zen izen bera jarri zioten pelikula. Lekeitio, beste pelikula batzuetan legez, eta aurrean bertan izan dugu azkena Fuegoarekin, film bat errodatzeko aukeratu zutela, hori da gure interesekoa.

Ondoren aurkezten duguna pelikula horren inguruko txosten bat da: Pelikularen fitxa teknikoa, lanari buruzko kritika bat, Las inquietudes de Shanti Andia ren ganean zuzendariari egindako elkarrizketa bat eta, azkenik, egilearen biografia zinematografiko bat. Guztia Lekeitio 1946an errodatu zen pelikula bere garaian eta duen kalitate artistikoan hobeto kokatzeko balio dezakeena.

*Jose Julian Bakedano.*





Pio Baroja idazlea lanean. "Las inquietudes de Shanti Andia" 1911n argitaratu zuen.

**Las inquietudes de Shanti Andía 1946 (1947)**  
**Filmaren fitxa teknikoa**

**ekoizlea:** Horizonte Films (Madril)  
**Zuzendaria:** Arturo Ruiz-Castillo  
**Gidoigilea:** Arturo Ruiz-Castillo  
**Argumentua:** Pio Barojaren izen bereko lan bat  
**Argazkia:** Manuel Berenguer (Pantaila arrunta/Zuri-beltza)  
**Muntaia:** Sara Ontañón  
**Soinua:** Antonio Alonso  
**Musika:** Jesus García Leoz  
**Zuzendaritza artistikoa:** Arturo Ruiz Castillo  
**Dekoratua:** Canet Cubel  
**Zuzendari laguntzailea:** Jose Maria Tellez  
**Bigarren operadorea:** Juan Marine  
**ekoizketa burua:** Alberto Alvarez de Cienfuegos  
**Estudioak:** C.E.A. (Madril)  
**Laborategiak:** Madrid Films (Madril)  
**Luzera:** 3.300 metro  
**Iraupena:** 121 minutu  
**Estreinaldia:** 3.2.1947; Callao zinema (Madril)  
**Aktore zerrenda:**

Mary	JOSITA HERNAN
Shantiren ama	MILAGROS LEAL
Iñure	IRENE CABA ALBA
Genoveva	MARIA T. CAMPOS
Shanti Andia	JORGE MISTRAL
Juan de Aguirre	MANUEL LUNA
Patricio Allen	JESUS TORDESILLAS
Zaldumbide kapitaina	JOSE MARIA LADO
Juan Machin	OSE MARIA RODERO
Don Hilario	NICOLAS DIAZ PERCHICOT
Urbistondo	MANUEL REQUENA
Recalde	CARLOS AGOSTI
Don Ciriaco	RICARDO BAROJA
Tristan de Ugarte	FERNANDO SANCHO
Pio Baroja	PIO BAROJA

**Beste interprete batzuk:** Maria Paz Molinero, Jose Prada, Jose Jaspe

## Sinopsia

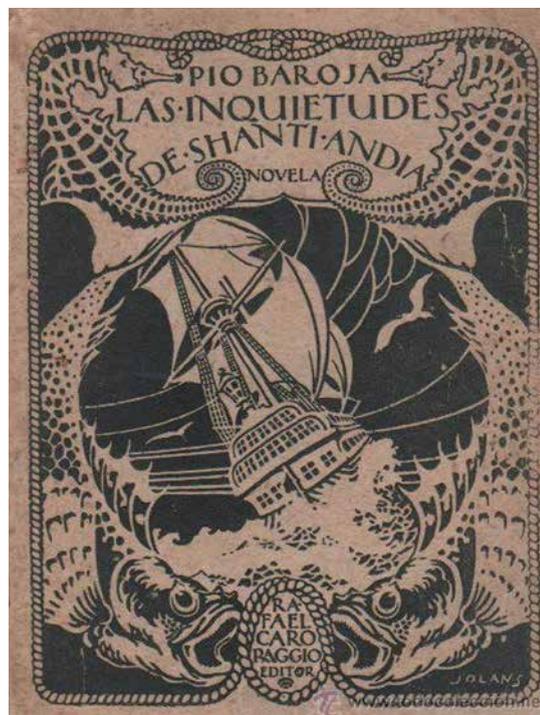
Shanti de Andia eta Agirrek, euskal itsasgizon eskarmentudun eta edadetuak bere bizitza kontatzen digu. Haurtzaroko oroipenik zirraraegarriena osaba Juan de Agirrerena "hileta elizkizuna" da, zirkunstantzia arraroetan Irlandan zendu zen pertsonaia misteriotsua, familiaren bertsioaren arabera.

Baina neskameak, inudea izandakoak, "la Iñure"-k, jakinarazten dio Shantiri zeremonia faltsuaren bidez ezkutatu nahi dena -osabaren atxilotzea Ingalaterran, esklabo ontzi batean harrapatuta, bertako marineleriako kidea baitzen- eta errebelazio horrek markatuko du era erabakigarrian mutikoaren haurtzaroko ameskeriak. Urteak joan ahala, 1877an, Cadizeko portuan, Andiak, marinela gazte ernegatuak, osabaren inguruko egia ezagutzeko itsututa, amamaren heriotzaren berri jaso eta gero, bere jaioterrira, Luzarora itzuliko da.

Amak eskatuta, Shanti familiaren Bisusalde baserrira doa, errenta-ordainketa-aren bila. Bertan bizi da kapitain bat, ingelesa antza, eta Mari, haren alaba. Hilzorian, kapitainak aitortzen dio Shantiri benetan nor den: bera da osaba Juan, aspaldi batean pirata atxilotua eta, espetxetik ihes egin eta gero, herrira itzuli zena Shantiri eskatzeko alaba babes zezan -mutila Marirekin liluraturik dago hondartzan ikusi zuenetik-. Gainera, aginduko dio gutun azal itxi bat helarazteko Matxini, meatzaritza enpresagizon aberatsari, baina urtebete pasatu arte ez zabaltzeko baldintzapean.

Shantiren amak loba berria gogo onez onartu ez eta istorioaren egiatasuna zalantzan eduki arren, Andiak babes eskainiko dio eta lagun batzuekin bizitzera eroango. Bidaia luzeetako batean, Shantik ezagutuko du Itchaso izeneko marinela zaharra, eta hark kontatuko dio osaba Juanen istorioa, gizon zintzoa eta zorixarrekoa, zein, alargundu eta gero, egoerak behartuta, esklabo ontzi batean ontziratu baitzen eta hartu Tristan de Ugarte marinela krudelaren izena, baina ez haren jokabideak.

Andia Luzarora itzultzen denean, Matxin Mari gorteiatzen dabilelako zurrumurrua entzuten du, baina neskak errefusatzen du. Hala ere, urtebete pasa eta gero, gutun azala zabaltzean, Matxinek jakingo du Mariren neba dela eta Shantiren lehengusua. Matxinek herritik alde egingo du eta Shanti eta Mari ezkonduko dira. Urte asko pasatuta, Pio Barojak haiengandik entzungo du kontakizuna eta, hartan interesatuta, idaztea erabakiko du.



Nobelaren bigarren edizioa (1920), Ricardo Barojaren eta Ramón Zubiaurreren grabatu zoragarriekin.



## KRIKA

Antología crítica del cine español (1906-1995), José Luis Castro de Paz, Cátedra /Filmoteca Española, 1947, Madrid.

De sólida formación intelectual, licenciado en ciencias exactas -además de abandonar avanzados estudios de arquitectura-, colaborador de Federico García Lorca en el grupo fundador de "La Barraca" en 1932, pintor e ilustrador de libros y revistas, director artístico de la editorial Biblioteca Nueva y activo divulgador cultural durante la República (en 1935 organiza la Feria Nacional del Libro Español; participa directamente en la puesta en marcha de los populares camiones-librería para ventas por los pueblos), Arturo Ruiz-Castillo contaba ya con una extensísima experiencia como documentalista antes de, no sin enfrentarse a numerosos avatares, debutar como director de largometrajes con *Las inquietudes de Shanti Andía*.

Ya en 1943 se anunciaba el inminente rodaje de la versión cinematográfica de la novela de Pío Baroja, que había sido adaptada e iba a iba a ser dirigida por José López Rubio (Cámara, nº 18, febrero de 1943). Frustrado ese primer intento, y ya en 1944, Ruiz-Castillo firma un contrato con Ariadna Films -que se ha hecho a través de éste con los derechos de todas las obras de Baroja- para dirigir la película, a partir de una adaptación propia y con diálogos y asesoría literaria del escritor. Así lo confirma más tarde el mismo Baroja (Primer Plano, nº 224, 28 de enero de 1945). Sin embargo, la producción no deja de retrasarse y poco antes del comienzo del rodaje (5 de junio de 1946), la productora

Nueva Films -que había asumido el proyecto-, por medio de carta de su director Joaquín Agustí a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, informa oficialmente de su intención de no llevarlo a cabo. Tal situación, conocida ya meses antes, lleva al propio Ruiz-Castillo y Alberto Álvarez de Cienfuegos (a la postre jefe de producción de la película) a fundar en abril Horizonte Films, empresa que, el 24 de junio, comunica a la citada Dirección que se ha hecho cargo "con todos sus derechos y obligaciones, de la producción de la película *Las inquietudes de Shanti Andía*, que se está realizando bajo la dirección de D. Arturo Ruiz-Castillo" (Expediente 53-46. Archivo del Ministerio de Cultura).

Tan problemática y largamente gestada producción da una idea del especial empeño del cineasta por llevar a buen puerto un film en el que, finalmente, iba a desempeñar funciones de director, guionista, decorador y figurinista. Pío Baroja colaboraría también en la localización de exteriores en el País Vasco, además de reservarse, un pequeño papel, interpretándose a sí mismo, al final de la película. El film, que recibe un crédito sindical de 300.000 pesetas, será clasificado de primera categoría y declarado de Interés Nacional.

No puede dejar de sorprender el prácticamente general desdén de la crítica y la historiografía acerca de una de las más destacadas películas españolas de los años cuarenta, la singular versión de la novela de Baroja debida al talento -y a la férrea voluntad- de un Arturo Ruiz-Castillo firmemente decidido a afrontar la indiscutible dificultad de trasladar al cine la compleja narración barojiana, plena de personajes, situaciones, ambientes y lugares.

La habilidad con la que el film enhebra la densa red de voces narrativas que organizan el relato (Andía nos narra su historia en un largo flash-back que a su vez se bifurca en otros en los que el protagonista ejerce de simple narrador, representante del espectador; la voz en off del narrador se corresponde a veces con la del primer Andía, pero otras actúa como activadora de pensamientos del marino que tienen lugar en el presente de la imagen, etc.) no es más llamativa que el clima de cuento fantástico a cuya consecución parece encaminarse desde los créditos iniciales, concebidos por Ruiz-Castillo como evocadoras viñetas de un relato ya clásico y que enseguida ha de cobrar vida. La inusual soltura con que muy diversos dispositivos fílmicos son puestos en juego para la obtención de dicha entonación climática, sorprendentemente cercana en ocasiones a la de las contemporáneas versiones británicas realizadas por David Lean de *Great Expectations* (Cadenas rotas, 1946) y *Oliver Twist* (1948), dos clásicos de Charles Dickens -con cuya obra la de Baroja se halla fuertemente emparentada-, queda de manifiesto desde las inusuales secuencias del film.

El misterioso Juan de Aguirre, inmutable personaje familiar de oscuro pasado, va a ocupar en el relato el papel de padre ausente de Shanti (cuyo auténtico progenitor apenas es mencionado) y se constituye, a la vez, en el principal enigma narrativo, la resolución del cual habrá de marcar el fin, también simbólico, de la trama. Esta compleja estructuración de la figura de un padre enigmático, queda sólidamente configurada desde el extraordinario y decisivo episodio del falso funeral, primer y único recuerdo -brutal encuentro con lo real- que el flash-back nos muestra sobre la infancia del marino, pero cuyas consecuencias narrativas -la revelación secreta de la sirvienta Iñure acerca de aquel ataúd vacío-, en un hábil juego de profundas y complejas resonancias, forman parte tanto del propio relato del protagonista -de su propia narración, y también entonces de la información suministrada al espectador- como constituyen el acontecimiento reprimido que Shanti no recordará hasta la superación última de su inquietud. Incapaz de comprender la celebración de esa ilegítima ceremonia, a la que sin embargo debe acudir engalanado, junto a su madre y su abuela, el muchacho no logrará darle sentido. La cámara se desplaza por la sombría nave de la iglesia hasta aproximarse a la posición de Shanti e Iñure, en el destacado lugar del templo reservado a la familia. El corte a un primer plano del niño, de contrastada y cambiante iluminación, y la eficaz entonación alucinatoria que entonces adquiere la música -excelente banda sonora de Jesús García Leoz- dan paso a una visión, irrupción de lo siniestro, que marcará su inconsciente: un plano oscuro, ilocalizable, nos muestra un ataúd en el que el cadáver, desdoblándose, se incorpora a la vez que sigue inmó-

vil, mientras amenazantes murciélagos se aproximan desde la negrura del fondo hacia la cámara. Las tranquilizadoras palabras de Iñure (No tengas miedo, ahí no hay nadie...) ya no poseen sentido y el horror se apodera de él mientras el ministro de Dios rocía el féretro con incienso y agua bendita, loando las virtudes en vida de un muerto que no es tal.

La coherencia del film de Ruiz-Castillo puede ejemplificarse en la constante utilización de un mismo recurso de montaje, de cambio de plano, cada vez que algo provoque en Shanti el retorno de ese primigenio terror infantil que, sin embargo, su memoria no conserva. Así, si una

audaz puesta en escena suele privilegiar el plano fijo y el movimiento de cámara sobre la fragmentación analítica, observando las complejas relaciones de Andía con los diversos personajes e insistiendo al mismo tiempo en esa idea de viñeta, de tapiz fantástico -reforzada todavía por el uso frecuente y no disimulado de forillos y fondos pintados y por el trabajo de iluminación de Manuel Berenguer-, un primer plano frontal del protagonista lo aislará del conjunto cuando algún elemento del relato (una carta, un diálogo, una situación...) haga referencia, lejana o directa, velada o no, al obsesivo destino de Juan de Aguirre, el pirata (por ejemplo, en la bella secuencia de la taberna en el puerto de Cádiz). Una planificación similar a la utilizada en la temprana secuencia del funeral, señalará así, por medios estrictamente fílmicos, el retorno del origen último de los tormentos existenciales del marino (otra visión, ahora sublime, ligada también al mar -Andía dormido en la playa, delira un ángel-sirena, de indescriptible belleza, a partir del cuerpo femenino de Mary, a la postre la hija del pirata- habrá de suponer, más tarde, el inicio de la resolución del enigma y la posibilidad del protagonista de dar sentido a la primera).

La moderna dispersión de su concepción narrativa, la permanente dialéctica entre historia y discurso autoral, y la fructífera imbricación lograda entre los elementos misteriosos y de aventuras y la mirada costumbrista a las tradiciones de la vida marinera del País Vasco, serían tan sólo otros de los valores de un film que, renunciando a una tan imposible como inane fidelidad ilustrativa al texto barojiano, opta por desarrollar sus estrategias de sentido a partir de las operaciones que constituyen el trabajo de cineasta.

La crítica de estreno recibió elogiosamente el film señalando el acierto de Ruiz-Castillo a la hora de trasladar al cine el estilo barojiano "gracias a recursos de decorados, de escueticidad en los escenarios, de fidelidad al paisaje y -también- por el legítimo recurso de la narración del argumento, cuya unificación en un solo relato constituía el gran riesgo de la versión cinematográfica" (Gómez Tello, Primer Plano, nº 330, 9 de febrero de 1947),



## ELKARRIZKETA

El cine español según sus directores,  
Antonio Gregori, Cátedra, 2009, Madrid

En 1946 dirige su primer largometraje. Se trata, como dijimos, de “Las inquietudes de Shanti Andía”, según la obra de Pío Baroja, al que usted conocía personalmente. ¿Cómo se produce en su carrera ese paso tan difícil del documental y el cortometraje al cine de largometraje?

Efectivamente fue muy difícil. Pero yo había hecho muchas películas cortas, había tenido algunos éxitos, había conseguido algunos premios y todas esas cosas siempre ayudan. Desde hacía tiempo tenía ganas de hacer un largometraje y había empezado a escribir adaptaciones de obras famosas, entre ellas una de Lope de Vega. Luego decidí que era mejor adaptar a un escritor contemporáneo y pensé en Valle-Inclán, pero me encontré con muchos problemas de censura y acabé decidiéndome por una novela de aventuras de Pío Baroja, que era un hombre encantador, muy amigo de mi padre, que había sido el editor de sus Obras completas. Aunque sus obras habían estado prohibidas durante mucho tiempo, llegó un momento en que pudieron hacerse. Yo le propuse a Baroja hacer una película de su novela y le pareció muy bien. Hice una adaptación, -escribí diálogos nuevos, leí más de treinta novelas suyas y diseñé el vestuario y los decorados. Y hasta hice un pequeño filme con fotos coloreadas de algunas escenas. Tuve la suerte de encontrar un productor y empezamos el rodaje. Sin embargo, a poco de empezar, el productor desapareció. Entonces, haciendo grandes esfuerzos y extrañas combinaciones, me hice cargo de los gastos de producción, con lo cual, además de ser guionista, adaptador, director, decorador y figurinista, me convertí, también, en productor.

En su ópera prima trabajaban algunos de los principales actores de la época como Jorge Mistral, José María Rodero, Josita Hernán e, incluso, Nati Mistral, a la que usted descubrió.

Nati Mistral acababa de ganar un premio en la radio con una canción y el músico Jesús Leoz me la recomendó. Me dijo que era una mujer extraordinaria con una voz muy original y me sugirió que cantara algunas de las canciones de la película. Yo le hice cantar algunos temas que encajaban con el argumento de la película pero, al verla en pantalla, pensé que además de cantar debería interpretar un papel, así que en una noche escribí un papelito para ella. Era una escena con Jorge Mistral, quien, por cierto, ni se llamaba Jorge ni se apellidaba Mistral. Nati Mistral, por el contrario, sí era su nombre verdadero.

La película no sólo consiguió el “Interés Especial”, sino que, además, obtuvo un premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, concre-

tamente el Premio Gimeno en 1947. Suponemos que el premio “Interés Especial” sería muy difícil de conseguir en aquellos años a causa de problemas de todo tipo, entre ellos el de la censura.

Efectivamente, era muy difícil de conseguir, pero a mí me resultó facilísimo porque lo logré con mi primera película. Me lo dieron por la alta calidad del filme, a pesar de que Pío Baroja estaba no tanto mal visto como mal interpretado. Y a pesar de que la película estaba basada en una obra del siglo XIX que no tenía nada que ver con la época actual ni

con la historia de España, ya que era una película de ficción y aventuras. Por otra parte no era lo más importante de Pío Baroja, yo creo que lo mejor de Baroja son sus novelas sociales, que en aquella época era imposible trasladar al cine.

¿Qué le pareció el guión a Pío Baroja?

Pues Pío Baroja que, como dije, era un hombre encantador y con un extraordinario sentido del humor, cuando le presenté la adaptación, se releyó la novela y dijo que en aquellos tiempos él tenía mucha juventud, pero que, a pesar de ello, la novela no estaba mal escrita. Hizo de ella un gran elogio, como si se tratara de la obra de otra persona. Tengo que decir que en los diálogos que escribí para el guión traté de imitar su estilo, y se los llevé para que los supervisara. La verdad es que hizo muy pocas correcciones. Pío Baroja ha sido, con mucho, el autor con el que mejor he colaborado.

Usted es un hombre de formación universitaria científica y técnica a quien esta formación le sirvió de mucho para cuestiones como la fotografía, la óptica, etc. ¿Quién fue su director de fotografía y en qué medida intervino usted en esta parcela?

El operador fue Berenguer, que en aquella época estaba haciendo películas en Barcelona, pero que había venido a Madrid porque aquí había más posibilidades para trabajar. Tenía algunas ideas muy interesantes, aunque algunas eran, tal vez, demasiado exageradas. Como yo sabía fotografía me entendí muy bien con él y creo que le hice hacer su mejor fotografía. Pero, además, las últimas escenas de la película tuvimos que hacerlas en exteriores, precisamente en Barcelona. Se trataba de unas tomas en exteriores naturales con un velero que enlazaban con otras que habíamos hecho en interiores, en el estudio. Berenguer no pudo viajar a Barcelona porque empezaba otra película y tuve que filmarlas yo. Hice unas escenas de día y otras con efecto noche, pero rodadas de día. Así que en esta película, sin querer, casi por obligación, también tuve que colaborar con el operador.



“El marino vasco Shanti Andía, el Temerario”  
Ramón Zubiaurre, circa 1924. Reina Sofía museoa.

LA TEMPORADA DE «CINE»

¿QUE PELICULA, ESPAÑOLA Y EXTRANJERA, LE HA GUSTADO A USTED MAS?

Cómo fué nuestra recién pasada temporada cinematográfica? Unos espectadores de excepción, que saben "calar" y "apreciar", van a ofrecer a ustedes sus opiniones. Empezamos.

Pío Baroja

Le hacemos la doble pregunta...

—¡Si yo no voy al cine! Me da vértigo contemplar fijamente la pantalla. ¿Cómo voy a decir qué película española y cuál de las extranjeras me han gustado más este año? Además me sucede con el cine que, cuando está uno presenciando una escena, resulta que no es lo que está pasando, por ejemplo, sino lo que va a pasar; y eso está mezclado con sucesos diversos en los que se hace caso omiso del tiempo. No digo que ocurra siempre, pero yo he intentado ver alguna película que tenía esa técnica y se hace como un lío!

—Pero ya que usted no ha ido al "cine" este año, ni vaya nunca, no quita para que interviniese en la dirección de una película, está misma temporada, por más señas, con un argumento suyo: "Las inquietudes de Shanti-Andía".

—Sí, yo fui a dar una vuelta. A presenciar eso que llaman rodaje de exteriores. Estuve en San Sebastián... Me pareció que había de quedar bien por las escenas sueltas. Y lo mismo pensaba cuando hacían hace años mi Zalacain. El arte está en eso, en unir las cosas. Por que, así, sueltas, parece que va a resultar un galimatías. Luego, no resulta a lo mejor. Pero, en lo tocante a películas, no he visto ninguna. No puedo opinar.

cinematográfica. Este sabio dominico, gran polígrafo, ducho en temas psicológicos, tampoco ha vacilado en sus contestaciones, después de nuestra charla con él en sus habitaciones del convento de la calle de Claudio Coello, donde reside. En el cuarto, de dimensiones vastas, hay

gran cantidad de papeles, de libros antiguos y modernos.

—Sí—nos dice—; mi predilección la han merecido las películas de tema profundamente católico. Y en el más puro sentido de lo que pudiéramos llamar la "obra de cine", también la merecieron. Les daré los dos títulos, que son: Misión blanca y La canción de Bernardetta. Y



Pío Baroja.



LA S  
C  
A

LAS INQUIETUDES DE  
**SHANTI-ANDÍA**  
EL ÉXITO DEL DÍA EN EL  
**CALLAO**  
SUPERPRODUCCION DECLARADA  
DE INTERES NACIONAL  
(TOLERADA MENORES)

"Balet y Blay" fuera poco, actualmente efectúa el rodaje de su segunda producción de dibujos animados en color bajo el título de "Alegres vacaciones".

**LAS INQUIETUDES DE SHANTI-ANDIA.**  
He aquí una película de gran trascendencia para el "cine" español, recibida con verdadero júbilo por todos los españoles. Por diferentes motivos, todos ellos muy importantes. En primer lugar, porque es un paso más, y esta vez decisivo, hacia la "españolización" integral de nuestro "cine", único camino para que llegue a ser universal, que es tanto como decir para que exista, y en segundo lugar por lo que representa para el "cine" español llevar a la pantalla las obras maestras de nuestra literatura. Estrenada en el "cine" del Callao el pasado lunes, ha obtenido por parte de crítica y público un éxito muy halagüeño para los artífices de esta neta superproducción nacional, movida por grandes y nobles aspiraciones.