

VNIVERSITAT Đ VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Teoria dels llenguatges

I Ciències de la Comunicació



CINE DOCUMENTAL SOBRE ETA Y "CONFLICTO VASCO"

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Lucía Burguera Durá

Dirigida por:

Luís Veres Cortés

*Tristes armas
si no son las palabras.
Tristes, tristes*

Cancionero y romancero de ausencias
Miguel Hernández

INDICE

1. Índice

2. Prólogo

3. Introducción

4. ETA en la historia e historia de ETA

4.1 El nacimiento de ETA: las Asambleas.

4.2 El papel de ETA en la dictadura franquista: el apoyo nacional a la causa vasca.

4.3 ETA tras la muerte de Franco: la “democratización del conflicto vasco” y el papel de la banda terrorista en los años de la transición.

4.4 La banda terrorista hasta nuestros días.

4.5 Medios de comunicación y terrorismo vasco: la visión del “conflicto vasco” desde los *mass media*

5 Cine documental

5.1 Acercamiento al género documental.

5.2 Documental y persuasión

6 ¿Existe el cine vasco como género?

6.1 *Ama Lur* de Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert (1968): primer documental con punto de vista nacionalista.

7 Cine documental sobre ETA: La aparición de la banda terrorista en el cine documental y su evolución en el género desde el punto de vista fílmico e ideológico.

8 Los primeros documentales sobre el terrorismo vasco. Análisis de la no ficción durante las décadas de los 80 y 90.

8.1 ETA como objeto de estudio del cine documental: Los procesos de Burgos de Imanol Uribe y Joseba Macías y *Yoyes* de Baltasar Magro.

8.2 La aportación de Arthur Mc Caig: *Euskadi hors d'ETAT* (1983) y *Terreus d'etat au Pays Basque* (2000).

9 Cambio de siglo: el documental se centra en lo personal. La víctima cuenta su propia historia.

9.1 El papel de Eterio Ortega en la creación de una historia del documental sobre ETA con estilo y voz propios: *Asesinato en febrero* (2001), *Perseguidos* (2004) y *Al final del túnel. Bakerantz* (2011).

9.2 El trabajo de Iñaki Arteta como altavoz de los olvidados: *Sin libertad* (2001), *Agustín Ibarrola entre el arte y la libertad* (2004), *Voces sin libertad* (2004), *Trece entre mil* (2005), *Olvidados* (2005) e *Infierno Vasco* (2008).

9.3 *La Pelota Vasca* de Julio Medem: el documental más polémico. Un intento de mostrar “todos los lados” de la cuestión vasca.

9.4 La visión del “conflicto” desde otros prismas: *Mujeres en construcción* y *Asier eta biok*.

9.5 La aportación de las asociaciones de víctimas: *El Silencio Roto*, *Corazones de Hielo* y *Sin vendas en la memoria*.

10 Conclusiones

11 Bibliografía

12 Filmografía

3. Introducción

La historia de España, desde hace más de 40 años¹, ha estado marcada por el terrorismo de ETA. Cada uno de los atentados, cada una de las víctimas mortales, cada uno de los familiares y amigos de los fallecidos a manos del terror ha ido pintando de gris la historia de este país. Los ámbitos político, social, institucional, religioso, pedagógico, etc se han interesado a lo largo del tiempo por el denominado “conflicto vasco”. Un problema que, a pesar de estar localizado físicamente en una pequeña Comunidad Autónoma del norte de España de no más de 2 millones de habitantes, ha supuesto una de las principales preocupaciones de todo un país y en numerosas ocasiones ha afectado también al plano internacional.² No obstante, la lucha antiterrorista, bastante efectiva en sus últimos años y el anuncio del cese definitivo de la lucha armada, ha provocado que el terrorismo no constituya ya una de las preocupaciones fundamentales de la sociedad según las encuestas realizadas por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). Sin embargo, como he apuntado, durante muchos años ha preocupado y mucho a los españoles (en 2010 ocupaba el quinto lugar y en 2008 el tercero).³ El CIS refleja cada cierto tiempo cuáles son las principales preocupaciones del país. Desde hace unos años y como es de entender con la llegada de la crisis, el paro o la situación económica española han ocupado los principales puestos de la conocida encuesta. No obstante, en el año 2003, según datos publicados el 24 de diciembre por el periódico El Mundo el terrorismo etarra constituía la segunda cuestión más preocupante para los españoles con un porcentaje del 40,7⁴. Tres años más tarde en la encuesta llevada a cabo tan solo un mes después de la declaración de alto al fuego de la banda terrorista el 49,4% de los ciudadanos mostraban su desconfianza en dicha tregua.⁵ Situándonos en la pasada década podemos observar que ETA seguía siendo una de las cuestiones más preocupantes para la sociedad española según el CIS. Obviamente, la llegada de la crisis fue cambiando dicha tendencia hasta llegar al 2016 donde ETA apenas aparece en estos sondeos.

Las decisiones de la banda terrorista ETA han abierto brechas en muchos ámbitos, especialmente en el político-social. Los actos de ETA y las diferentes opiniones en torno a como

¹La banda terrorista ETA ha llevado a cabo 43 años de lucha armada desde que comenzó como movimiento estudiantil el 31 de julio de 1959. Entre sus principales pilares se encontraban la defensa del *euskera*, el antiespañolismo, el etnicismo y la autodeterminación de lo que denominan *Euskal Herria*, formado por 7 provincias. Su actividad durante la dictadura de Franco surgió como respuesta a una situación represiva que se daba fundamentalmente en el País Vasco; sin embargo, con la llegada de la democracia a España y tras la amnistía de 1977 a los presos de ETA, la organización terrorista decidió continuar con el terrorismo. Durante estos años ha asesinado a más de 800 personas. El 20 de octubre de 2011 ETA anunció su “*cese definitivo*”.

²Datos extraídos de la revista *Tiempo* sobre la encuesta del CIS del 2006 que mostraba que el terrorismo de ETA constituía una de las principales preocupaciones de los españoles sólo por debajo del paro.

³Datos publicados en el periódico *ABC* el 5 de octubre de 2011: <http://www.abc.es/20111005/espana/abcp-preocupacion-social-decimo-puesto-20111005.html>

⁴<http://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/23/espana/1072180567.html> Fuente consultada el 12 de junio de 2014.

⁵<http://www.libertaddigital.com/nacional/el-cis-evidencia-que-los-espanoles-no-comparten-el-optimismo-del-gobierno-con-eta-1276279514/> Consultado el 12/6/2014.

solucionar la lacra del terrorismo vasco han despertado hasta nuestros días, la vieja idea de las dos Españas. Las negociaciones con ETA, las concesiones o no con el nacionalismo, con la izquierda *abertzale*, con las víctimas, el acercamiento de los presos, etc. han sido cuestiones que han ido definiendo la historia de España y han alcanzado tal notoriedad que han llegado a modificar el rumbo de todo el país, fundamentalmente en lo que a lo electoral se refiere. La cuestión es que todo lo que rodea al problema vasco es motivo de controversia resultado del no discernimiento del conflicto a veces, incluso por falta de voluntad.

El pasado 20 de octubre de 2011, la organización terrorista anunció mediante un comunicado enviado al periódico *Gara* el “cese definitivo de la lucha armada”. Un hito histórico en la trayectoria de ETA. No obstante, la banda terrorista ni se ha disuelto ni ha devuelto las armas. Este hecho supone el inicio indudable de una nueva era y desde la cautela los agentes sociales y políticos permanecen expectantes al devenir de los acontecimientos.

Sin embargo, la historia de ETA ha pasado lógicamente por muchas y distintas etapas. Esta evolución se ha visto reflejada también en el tratamiento de los actores sociales y artísticos de dicha cuestión. En primer lugar, existió una ETA que actuaba en respuesta a la represión sufrida como consecuencia de la dictadura y que contaba con el beneplácito de gran parte de la sociedad española e incluso del clero. La organización esgrimía siempre una justificación razonada a sus actos: la situación de los trabajadores de las fábricas o el Proceso de Burgos. En definitiva, ETA constituía el más importante frente de lucha contra el régimen. El Proceso de Burgos, por ejemplo, supuso uno de los hitos más importantes para la consolidación, reorganización y justificación del terrorismo de ETA en la década de los 70. Se trataba de reaccionar ante lo que estaba ocurriendo en España en aquellos años oscuros de la *larga noche franquista*⁶. Muchos expertos en materia de terrorismo vasco han apuntado a la dura represión policial que se vivía en el País Vasco en aquellos tiempos y frente a eso se encontraba ETA.

La ideología etarra ha sufrido una clara evolución desde que inició su actividad. En primer lugar se asentaba en el pensamiento de Sabino Arana basado en la pureza de la raza vasca y el etnocentrismo. Sufre una posterior revisión de la mano de Federico Krutwig eliminando el aspecto racial (obviamente por su falta de viabilidad), introduciendo un pensamiento marxista y centrándose en la lucha obrera. En sus primeros años ETA apoyaba al trabajador en las huelgas reivindicando sus derechos. Durante la dictadura su principal objetivo fueron las fuerzas y

⁶ARANZADI, Juan (coord.) et al. *Auto de Terminación (Raza, nación y violencia en el País Vasco)*, Madrid: El País Aguilar, 1994.

cuerpos de seguridad del Estado, mayoritariamente atentó contra la Guardia Civil. El pueblo estaba con la organización porque entonces se sentía sometido y oprimido. La banda armada era vista con buenos ojos por gran parte de la sociedad española que sufría en sus propias carnes la represión y que ansiaba aires de libertad.

La transición a la democracia fue un periodo un tanto confuso no sólo para la organización terrorista sino también para la ciudadanía que intentaba adaptarse a los tiempos modernos tras muchos años de retraso. ETA no supo que lugar ocupar. Bajo el lema de la autodeterminación, la defensa del euskera y la autonomía total del pueblo vasco, ETA convirtió los años 80 en una sangría de muertes indiscriminadas en las que el objetivo podía ser cualquiera (políticos, policías, ertzainas, profesores, catedráticos, periodistas, empresarios, etc.) La mayoría de los asesinatos de ETA tienen lugar en esa década. Los 90 también se tiñeron de sangre y, además de ejecutar un importante número de atentados, incluyó entre sus objetivos a diferentes políticos del PNV. Rencillas históricas que se tornaban en una lucha entre nacionalistas.

Todos los gobiernos han intentando hablar con ETA. Frenar las muertes mediante el diálogo. Felipe González fracasó en su intento con las conversaciones de Argel y José María Aznar con las de Suiza. Ningún gobierno ha logrado hacer frente de una manera tajante al problema del terrorismo vasco. ETA nunca tenía suficiente.

En el cambio de siglo ETA ha seguido marcando la actualidad. Los medios de comunicación en la cobertura de los asuntos tanto relacionados con los atentados y las víctimas como con todo aquello que tenga que ver con la situación en Euskadi, han ido creando con el paso de los años un lenguaje propio en torno a este tema. Casi un idioma que se ha ido repitiendo una y otra vez en prensa, radio y televisión. Y dado que cualquier acontecimiento que suceda o concierna a Euskadi es noticiable (así lo vemos diariamente en los medios de comunicación), tengan el formato que tengan, el cine no iba a pasar esto por alto. Y menos el llamado cine documental. Mucho se ha escrito sobre si el cine tanto de ficción como documental ha centrado su mirada con suficiente interés al tema de ETA, es decir, si un problema tan importante para nuestro país ha quedado reflejado en las películas de nuestro cine, de nuestros directores. Ese fue el primer foco de mi interés para esta investigación. Posteriormente entendí que era complicado centrarme en el tema del terrorismo vasco en lo que respecta a la ficción ya que es verdad que sí se encuentran bastantes títulos que apuntan directamente o de manera tangencial al tema vasco, sin embargo la ficción desde mi punto de vista puede y debe ser libre para contar y mostrar personajes e historias y eso dificulta el desarrollo de una investigación en la línea de creación de

un imaginario colectivo. El documental es otra otra película.

El cine documental es un género que tradicionalmente se ha definido como el “género de lo real”.⁷ Esta pretensión determina su importancia pero también sus peligros en lo que respecta a la posibilidad de manipular o persuadir al que observa. Sabemos que el cine de ficción crea, en muchas ocasiones, efectos de verdad en el espectador, aún siendo éste consciente de que se trata de actores y actrices y de que la historia que nos cuentan la mayoría de las veces no es real ¿Cómo no vamos a creer lo que se relata en el documental? ¿Quién osa cuestionar lo que el director intenta decirnos cuando las personas que nos hablan no son actores y cuando muchas de las imágenes que nos proyectan han ocurrido realmente?

En este sentido atenderíamos a algunas de las corrientes filosóficas constructivistas, desarrolladas en sus inicios por Platón⁸ y seguidas por algunos de los nombres más relevantes de la filosofía moderna como Kant que definirían la realidad como una construcción. ¿Existe una realidad objetiva o ésta no es más que una construcción de nuestra mente? Este es uno de los planteamientos base de la filosofía kantiana que entiende la realidad como aquello que la mente percibe a través de los sentidos (lo externo de lo real). Son estos “efectos de verdad” los que acaban conformando una realidad en el espectador; una realidad que según afirma Jenaro Talens no es más que un *estado de creencias* :

“Apropiarse de una verdad tiene que ver con un sistema de creencias y es de esas creencias de lo que se discute, no de la verdad, cuyo estatuto debería quedar hasta cierto punto ligado a un grado de impersonalidad que nos permitiese negociar en torno a nuestras creencias. En esa posibilidad de negociación radica la esencia misma del diálogo”.⁹

Un estado de creencias que Kant denomina “aparato cognitivo” que es el que acaba construyendo lo que entendemos como la realidad en sí misma. Todos aquellos que en algún momento de nuestra vida hemos estudiado o hemos tenido alguna relación con los medios de comunicación somos conscientes de que los sucesos no siempre ocurren tal y como los contamos, ni tal y como los leemos y ni siquiera tal y como los vemos en televisión. Es cada vez más estrecha la línea que separa la ficción de la realidad en un género periodístico como puede ser el documental y por ello, es cada vez más complicada la definición de cada uno de estos

⁷ NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

⁸ Platón distinguía el mundo de las ideas y el mundo sensible. El primero constituía lo verdadero en su esencia y el segundo es aquel que se conoce a través del mundo de los sentidos. Unos sentidos que en la mayoría de ocasiones nos llevan al engaño.

⁹ TALENS, Jenaro. *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. p.35.

géneros. Sin embargo, no sé si por suerte o por desgracia, muchas personas, que a su vez son espectadores y consumidores de información, no son siempre tan conscientes de que esto sucede así. El documental juega con estos “efectos de verdad”¹⁰ y los lleva a un nivel que el cine es incapaz de lograr.

¿Cómo es posible alcanzar dicha “representación de la realidad” - siguiendo la terminología de Nichols-? En primer lugar, es importante recalcar que el documental, en gran parte como consecuencia del proceso de montaje, es capaz de argumentar con testimonios de otros, es decir, es capaz de imponer una “lógica dominante” en su discurso. El documental crea, dentro de esta argumentación principal, nuevos “discursos de sobriedad” (en principio nadie, ningún testimonio, se está inventando nada o al menos el espectador observa desde esta creencia, de buena fe). La mayoría de los documentales, en el caso que aquí nos atañe sobre el terrorismo de ETA y el “conflicto vasco”, cuentan con la participación de testimonios ya sea de víctimas de los atentados, familiares de los asesinados (*Trece entre mil* o *Asesinato en febrero*), actores políticos que han participado de la vida del País Vasco (*La pelota vasca: la piel contra la piedra*) o incluso miembros de ETA (*El proceso de Burgos*, *Al final del túnel* o *Yoyes*) se trata, por tanto, de una recopilación de testimonios, lo que significa que impera, incluso en ocasiones por encima de la propia imagen y de la banda sonora, la palabra hablada. Esta palabra dicha por uno de los protagonistas de la historia que se nos quiere contar nos invita a aceptar como verdadero ese testimonio ¿Cómo vamos a dudar de lo que nos cuenta si lo ha vivido en sus propias carnes?

Por lo tanto, la hipótesis de mi investigación es en primer lugar el planteamiento de si el cine tanto de ficción como documental ha abordado suficientemente el tema de ETA y el “conflicto vasco” teniendo en cuenta la importancia del asunto dada la gravedad del mismo. En segundo lugar, la creencia de que el cine documental ha colaborado en la creación de un imaginario social en torno al llamado “conflicto vasco” y al terrorismo de ETA, observar si ha contribuido y cómo, además, a explotar el dolor de las propias víctimas especialmente en torno a la figura del familiar como persona subyugada y estigmatizada tanto por la propia sociedad vasca y no vasca, como por los medios de comunicación y si, además, el cine documental lleva implícita algún tipo propaganda política. Una propaganda que en muchas ocasiones puede encerrar la reivindicación y en otras la ambición política en torno a un discurso manipulador y persuasivo basado en la monopolización de las víctimas alrededor de una determinada ideología o en la creación de un “conflicto” para, de alguna manera, buscar una justificación a las muertes perpetradas por el terrorismo etarra. Esta es, básicamente, la hipótesis de mi investigación. ¿Qué

¹⁰NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

es lo que se oculta dentro del disfraz de documental sobre ETA?

Para ello, he seleccionado una serie de películas documentales. Para la selección de las mismas me sitúo en un punto muy claro de la historia de España, los años posteriores a la dictadura, ya que con la llegada de las libertades es cuando los realizadores son realmente libres para hablar sin tapujos y mostrar el punto de vista que consideren en sus relatos fílmicos. Desde ese punto hasta nuestros días se han ido sucediendo una serie de títulos, de directores que han centrado su carrera en dicha temática y que con su trabajo han marcado una clara evolución no sólo en lo que respecta a la forma del relato sino al punto de vista del propio problema. Es decir, las tendencias han sido claras desde una postura a otra, desde una forma de mirar y también de mostrar que ha ido cambiando y que me ha resultado sumamente interesante. Por tanto, esa ha sido la muestra escogida para el análisis, cualquier documental que tratase de manera directa el tema de ETA y que se situase en esos años de la historia.

La metodología utilizada ha sido fundamentalmente el análisis fílmico de las películas seleccionadas y la búsqueda como no puede ser de otra manera de la bibliografía sobre la cuestión en concreto. En este punto es necesario aclarar a pesar de que sí existe una bibliografía bastante amplia sobre el tema del terrorismo y las víctimas, no es tanta la que podemos encontrar sobre ETA y el cine documental, quizá se debe a que dado que es un género que ha tratado la cuestión desde no hace tantos años no existe por tanto una perspectiva lo suficientemente amplia para poder observarlo con la mayor claridad posible. Si bien es cierto que algunos autores como pueden ser Santos Zunzunegui, Santiago de Pablo, Carlos Roldán Larreta... han escrito numerosos artículos al respecto del cine y el terrorismo vasco. Sobre ETA se ha hablado y escrito mucho, sobre cine también, sobre lo vasco en cualquiera de sus ámbitos también, sobre el documental también pero sobre el cine documental sobre ETA quizá no tanto.

La banda terrorista ETA anunció el 20 de octubre del 2011 el cese definitivo de su actividad armada. Un hecho sin precedentes en la historia de España que ha llenado de esperanza pero también de escepticismo a los diferentes sectores de la sociedad. Desde ese mismo momento he estado expectante a los siguientes pasos del cine de no ficción que ha ido buscando otras fórmulas para mostrar al mundo que las víctimas de ETA deben continuar en nuestras mentes pero siempre con la mirada hacia adelante y con la creencia que un mundo y una sociedad mejor es posible pero también sigue buscando la vía más rápida de cicatrización de las heridas tan profundas que ha dejado la lacra del terrorismo etarra.

4. ETA en la Historia e historia de ETA

4.1 Contextualización histórica del nacimiento de ETA: las Asambleas

La organización Euskadi Ta Askatasuna (ETA) se constituye oficialmente en julio de 1959. España por aquellos años, inmersa en plena dictadura franquista, vive una época de fuerte represión y de falta de libertades en todos los ámbitos (social, educación, medios de comunicación...) España era por aquel entonces un estado prácticamente militar, ultraconservador y donde la idea de “Una, grande y libre” se aplicaba también al pensamiento único: una única lengua y una única ideología.

Euskadi vivía casi permanentemente en un estado de excepción, pasto de cultivo de detenciones indiscriminadas, opresión y censura.

“Durante los primeros meses de vida de ETA, el activismo y la represión policial pusieron encima de la mesa la opción terrorista. Un término que por cierto no avergonzaba nada a los dirigentes de la banda”.¹¹

Bajo este estado de constante represión policial un grupo de estudiantes comienzan un movimiento social que pretendía rescatar el pensamiento nacionalista de Sabino Arana basado fundamentalmente en el etnocentrismo y el centripatrismo (tendencia a encerrarse en sí mismo basándose para ello en la negación del otro). El pensamiento de Arana ha sido el precursor de buena parte de la ideología que ha desarrollado el Partido Nacionalista Vasco en su ideario político. La pureza de la raza vasca, el integrista y el ruralismo han sido algunos de los puntos clave del pensamiento *sabinista* aunque, como ya veremos más adelante, ETA ha ido basculando desde esta postura hasta llegar a desembocar en el marxismo. Para Sabino Arana:

“El capital objetivo de conservar el alma euskaldún no era sólo cuestión de voluntad en una sociedad que, a su juicio, se encontraba bajo la amenaza de una inevitable degradación por contacto cotidiano con un pueblo degenerado, el español, causante además de su subordinación política. Para Sabino, lo puro era lo vasco, tradicional, cristiano y lo impuro procedía en este caso de España”.¹²

La filosofía de Sabino Arana es el arranque de muchas de las reivindicaciones de la banda terrorista ETA aunque por el camino - en la revisión ideológica llevada a cabo tiempo después por Federico Krutwig - haya tenido que suavizar ciertos aspectos como el racismo o el clericalismo por su adhesión a las ideas del Marxismo (eran tiempos de huelgas y lucha obrera y

¹¹DIAZ CERVERÓ, Elba. *Al otro lado de la frontera. Las cuatro décadas de ETA en la prensa francesa*, Madrid, Editorial Universitas S.A, 2012,p.85.

¹² ELORZA, Antonio (coord.) *et al. La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. pp.38-39

sindical durante la dictadura como consecuencia de la fuerte industrialización sufrida en Euskadi y el trabajo en las minas que ocasionó la llegada de multitud de inmigrantes provenientes de muchas partes de España, especialmente de Castilla, a muchos barrios cercanos a Bilbao).

“En realidad, se trataba de volver a construir aquel paraíso perdido ideado por Sabino Arana pero que Krutwig declinaba al estilo marxista. Con *Vasconia*, el mito de la sociedad igualitaria volvió a surgir pero esta vez adaptado a la época. La unión de dos formas modernas de mitología (el mito del paraíso vasco y la utopía marxista) acentuó el carácter milenarista de la lucha emprendida en setenta años antes por Sabino Arana. De esta manera, Krutwig incrementó las dimensiones religiosas de la lucha por la independencia”.¹³

El periodista Iñaki Ezkerra que ha dedicado gran parte de su trabajo al análisis del “conflicto vasco” y que ha vivido y sufrido el terror en sus propias carnes incluye en uno de sus trabajos una cita del periódico *Bizkaitarra* que recoge unas palabras de Sabino que ayudan a entender algunos de los puntos importantes que conforman sus teorías:

“Si nos dieran a elegir entre la Bizkaia poblada de maketos (término despectivo para calificar al español) que sólo hablase euskera y una Bizkaia poblada de bizkainos que sólo hablasen el castellano elegiríamos sin dudar esta segunda. Si fuese moralmente posible una Bizkaia foral y euskaldún (o con Euskera), pero con raza maketa, su realización sería la cosa más odiosa del mundo, la más rastrera aberración de un pueblo, la evolución *política más* inicua y la falsedad más estúpida de la historia”.¹⁴

Este movimiento estudiantil conformado en un primer momento por parte de las juventudes del PNV de aquellos años 50 y por los disidentes del colectivo EKIN se fue radicalizando como respuesta a la fuerte represión policial que se vivía en el País Vasco. Entre otros asuntos reivindicaban el *euskera* (lengua prohibida durante la dictadura), el antiespañolismo y la independencia de los siete territorios históricos que, según ellos mismos, pertenecen a Euskadi (además de las tres provincias oficiales, Álava, Vizcaya y Guipúzcoa incluyen Navarra, Baja Navarra, Lapurdi y País Vasco Francés). A estas reivindicaciones se le suma un sentimiento de ocupación de dos países “extranjeros”: por un lado el Estado Español y por otro, Francia. La ocupación española durante la dictadura fue, de alguna manera, real como han indicado varios historiadores entre los que destacan Antonio Elorza que entiende que si el pensamiento aranista interpretaba una ocupación por parte de España hacia el “país de los vascos”, Franco “hizo efectiva esa ocupación”. Aquellas ideas que se habían exagerado, respecto a dicha invasión durante la República, siempre menospreciando la democracia, se hicieron

¹³ ROJO, Severiano, “Imaginario nacionalista vasco y representación de España: de Sabino Arana a Federico Krutwig”, en *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*, Moncada (Valencia), 2003, p.155.

¹⁴ Citado EZKERRA, Iñaki. *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona: Planeta, 2001.p.157

efectivas una vez finalizada la Guerra Civil española¹⁵ Fusilamientos, penas de cárcel, depuraciones, humillación especialmente hacia las mujeres, persecución prolongada del *euskera* en la esfera pública, etc. crearon un odio casi justificado a todo lo que representaba aquella España.

En la década de los 60, ETA comenzó un camino en el que la lucha armada va a ser uno de sus principales medios para lograr los fines reivindicados. Fueron años intensos de Asambleas que constituyeron un auténtico foro de discusión de la organización, en ocasiones también un foco de conflictos y escisiones, pero en las que, poco a poco iba gestándose un proyecto ideológico, político y social. Eran tiempos de cambios y agitaciones en todo el mundo con acontecimientos revolucionarios de la talla de la Primavera de Praga o el Mayo Francés del 68. ETA, de alguna manera, siguiendo el modelo del Irgun israelí, la situación en Irlanda, el modelo soviético, el maoísta o el troskista va sufriendo una importante evolución en sus teorías que cada vez va creyendo más y más necesaria la utilización de las armas.

En 1961 la organización denominada EGI, ya desvinculada del PNV que no veía con muy buenos ojos el uso de las pistolas, comienza a gestar algunos de sus atentados. En ese mismo año, la banda intenta el descarrilamiento de un tren ocupado por voluntarios del régimen franquista que se dirigían a San Sebastián para celebrar el Alzamiento de Franco. Una acción que no llega a realizarse con éxito. Al año siguiente se funda de manera oficial ETA. Los años posteriores, como decía, se compusieron de asambleas, los primeros impuestos revolucionarios, preparación militar de los dirigentes y formación y adoctrinamiento de los mismos en el ideario nacionalista radical.

La llegada en 1965 de Federico Krutwig a la organización va a constituir un punto y aparte en el pensamiento etarra de la primera etapa. Krutwig llevó a la banda aires marxistas, rompió, de alguna forma, con el sabinismo anterior, cambió el ruralismo por la lucha sindical y obrera de las fábricas en la nueva Euskadi industrial, ganando así adeptos entre los trabajadores que no cesaban en sus reivindicaciones salariales.

En 1966 ETA rompe definitivamente con el PNV, dicha ruptura se hace patente y efectiva con la celebración del *Aberri Eguna* (Día de la Patria) en lugares distintos. 1967 fue importante en la historia de la banda terrorista con la celebración de la V Asamblea que motivó el abandono de algunos de sus dirigentes más importantes. Las discrepancias dentro de ETA han sido una

¹⁵ ELORZA, Antonio (coord.) *et al. La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p. 56

constante a lo largo de su historia como podremos ver más adelante.

1968 fue un año marcado con sangre como consecuencia de la muerte del guardia civil José Pardines (las asociaciones de víctimas consideran a Pardines como la primera víctima de ETA aunque Ernest Lluch descubrió que fue la niña Begoña Urroz¹⁶) como consecuencia de un tiroteo en el que también murió un miembro de la organización. Ese mismo año tuvo lugar la muerte del policía nacional Melitón Manzanos. Según el historiador Antonio Elorza, dicho atentado se produjo con un doble objetivo, por un lado, poner en marcha definitivamente la lucha armada contra el “Estado opresor” y por otro, practicar lo que en términos anarquistas se denominaba “la propaganda por el hecho” o demostrar mediante la acción del terror la fuerza del movimiento de liberación¹⁷.

Con este atentado ETA comienza a ser la verdadera protagonista. El régimen de Franco no es capaz de asimilar esta acción y convierte a Euskadi en un auténtico estado de excepción. Las torturas, las detenciones masivas, las deportaciones y los malos tratos no entendían de edad, de sexo ni de condición:

“A lo largo de 1968, se dan 434 detenidos, 189 encarcelados, 75 deportados y 38 exiliados. La tortura va a constituir una realidad cotidiana en comisarias y cuarteles de la Guardia Civil. La reacción del pueblo vasco es generalizada, y desde diversos sectores se denuncia la represión policial, destacando, una vez más, en este sentido el clero vasco, especialmente afectado por la ola de represión (...) La lucha del pueblo vasco aparece, a partir de ahora, identificada, o cuando menos estrechamente ligada, a las siglas de ETA”¹⁸.

Para el experto en el tema vasco, José María Garmendia, estos primeros meses de vida de ETA como organización terrorista fueron de suma importancia, “determinantes”, para el desarrollo posterior de su trayectoria. Tras este primer atentado, comienzan unos meses de intensas huelgas, impera la llamada espiral de acción-represión-acción, donde los coches bomba y las extorsiones a los empresarios hacían “efectivas” las reivindicaciones de los trabajadores.

En la VI Asamblea, celebrada en 1970, comienzan a gestarse los términos independencia y autodeterminación que tanto hemos escuchado en la historia de ETA hasta nuestros días:

“La separación de Euskadi para formar un Estado independiente se justificó siempre en nombre de la

¹⁶ DÍAZ, Elba. *La representación del terrorismo de ETA en el diario francés Le Monde*. Tesis Doctoral, Universidad San Pablo CEU, 2009.

¹⁷ ELORZA, Antonio (coord.) *et al. La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p. 61

¹⁸ JÁUREGUI, Gurutz. “La V Asamblea. El estallido de las diversas concepciones ideológicas (1965-1968)” en *La historia de ETA*, Madrid: Temas de Hoy, 2000. pp. 250-251

imposibilidad de garantizar de otra manera el libre desarrollo de la identidad vasca. Por sorprendente que ello resulte para algunos *neoabertzales*, así lo plantea también ETA en sus primeros tiempos. Hasta bien entrados los años setenta, la independencia no era para esa organización un fin en sí mismo”.¹⁹

Entrada la década de los 70, la organización se adhiere a la causa proletaria y la lucha armada se convierte en la única lucha. Para Gurutz Jáuregui, que ha estudiado el tema con detalle y profundidad, el surgimiento de ETA-y más en particular la pronta elección de los métodos violentos- se deben sobre todo a dos factores interrelacionados: la ideología sabiniana, que presenta a Euskadi como una nación ocupada por dos estados invasores, y la realidad del franquismo, que vuelve verosímil la tesis de la ocupación militar en Euskadi²⁰. En 1973 tuvo lugar el atentado contra el Presidente del Gobierno y amigo personal de Francisco Franco, el almirante Carrero Blanco y en 1974 una bomba en la cafetería madrileña Rolando se salda con 13 víctimas mortales y 84 heridos. La actividad de la banda terrorista se sucede en un contexto de desgate del régimen dictatorial a causa de la enfermedad del caudillo. No obstante, ETA comienza a replantearse la utilización de las pistolas y más tarde valorará la vía política y democrática para la consecución de sus objetivos.

4.2 El papel de ETA en la dictadura: el apoyo nacional a la causa vasca

En el apartado anterior ya he introducido brevemente la historia de la banda terrorista ETA desde su surgimiento en los años que corresponden a la dictadura del General Francisco Franco, en este siguiente me gustaría destacar una serie de acontecimientos históricos que, desde mi punto de vista, han sido clave para entender la historia de la organización y la visión de la misma por parte, no sólo de la sociedad vasca, sino de la sociedad española en general. Dichos hitos serán de gran relevancia para el estudio del documental y su evolución. Voy a centrarme en tres de ellos: el Proceso de Burgos (1970), el atentado contra Carrero Blanco (1973) y lo que he denominado la lucha obrera (que se intensificó también a lo largo de los años 70).

La sociedad española no siempre ha visto las acciones de la organización terrorista con los mismos ojos. Durante la década de los 70, en plena época tardo franquista, nos encontramos con nuevas generaciones cansadas de la falta de libertades, con un régimen desgastado por la enfermedad del caudillo y con un contexto internacional que se alejaba cada vez en mayor medida de lo que era la España de aquellos momentos. Una sociedad que veía como en otras

¹⁹ARANZADI, Juan (coord) et al. *Auto de terminación: raza, nación y violencia en el País Vasco*. Madrid: El País, 1994, p.143

²⁰*Ibidem* p. 123

partes del mundo el movimiento *hippie* reivindicaba nuevas ideas, nuevos aires y veía, además, que era posible que se sucediera un cambio y como consecuencia también observaba con buenos ojos muchas de las reivindicaciones etarras y por esa regla de tres muchas de sus acciones.

La lucha obrera que ETA desarrolló en aquellos años surge como respuesta a la importante industrialización que había sufrido Euskadi. Este desarrollo industrial supuso la apertura de muchas fábricas y atrajo la llegada de miles de personas provenientes de diferentes comunidades españolas en busca de trabajo y un modo de ganarse el pan, así como el trabajo en las minas. Con la llegada de Federico Krutwig a la organización comenzará a replantearse sus ideas nacionalistas desde una nueva perspectiva marxista-leninista así como dar apoyo casi desde el primer momento al proletario. La organización respalda su causa y la causa acaba uniéndose a la organización. De ahí las relaciones de ETA con organizaciones sindicales como Comisiones Obreras (CC.OO) en aquellos años o con el Partido Comunista Español (PCE).

Estas acciones a favor del movimiento del proletariado se daba con lo que Gurutz Jáuregui ha denominado la acción-represión-acción²¹, es decir, los trabajadores reclaman un aumento salarial por ejemplo, y para ello, convocan una huelga (acción), como consecuencia de la misma los empresarios toman duras medidas y amenazan desde la patronal con despidos y además, dada en muchas ocasiones la solidaridad de la empresas vecinas que se sumaban a las manifestaciones, se producían también numerosas detenciones (represión) y es entonces en este ambiente caldeado donde el llamado Frente Nacional, es decir ETA, aparece en escena (acción) y comienza la oleada de secuestros, quema de coches y un sinfín de acciones hasta que los empresarios “entran en razón” y acceden a muchas de las reivindicaciones de los trabajadores. El proletario siente que la organización está con él. Se siente, por tanto, mucho más cerca de ETA que de la patronal. Es de esta manera como ETA se va convirtiendo en un partido obrero revolucionario y así el marxismo va entrando con fuerza en la organización.

Sin embargo, hay un hecho que sin duda convirtió a ETA en todo un hito de la lucha antifranquista para la sociedad vasca y española y que incluso produjo reacciones internacionales: el Proceso de Burgos. El 7 de junio de 1968 ETA mata en Villabona al Guardia Civil José Pardines en un tiroteo en el que muere también el etarra Echebarrieta, convirtiéndose uno en víctima de ETA y otro en el primer *gudari* (soldado de la patria) muerto que se convierte en “mártir de la revolución” (la muerte de Echebarrieta tuvo como consecuencia la asistencia

²¹ JÁUREGUI, Gurutz. “La V Asamblea. El estallido de las diversas concepciones ideológicas (1965-1968)” en *La historia de ETA*, Madrid: Temas de Hoy, 2000. pp. 250-251

masiva de personas a sus funerales). Dos meses más tarde, el 2 de agosto de 1968, la banda asesina en Irún al policía nacional Melitón Manzanos en el portal de su casa. Este último asesinato es la gota que colma el vaso para el régimen de Franco que convoca un Estado de excepción en toda España y se suceden 1953 detenciones sin juicio.²²

Dos años más tarde, en 1970, da comienzo un consejo de guerra en Burgos donde se iba a juzgar a 16 militantes de ETA, 13 hombres (dos de ellos sacerdotes) y 3 mujeres, con petición de pena de muerte, en principio para 6 de ellos y tras la sentencia se ampliaron a 9 los condenados a muerte. Para el resto solicitaban 752 años de cárcel. El proceso tuvo unas consecuencias de gran importancia para la sociedad ya que se produjeron movilizaciones por toda España (en Barcelona se firmó el acuerdo de Montserrat y en Madrid 30 abogados se encerraron en su despacho para mostrar su rechazo al juicio) así como se celebró una huelga general sin precedentes en el País Vasco y se sucedieron además, manifestaciones en muchos países de Europa como Bélgica, Noruega, etc o incluso en partes de los Estados Unidos. Según Elorza esta “oleada de solidaridad española e internacional pretendía combatir contra el imperio de la muerte que pretendía restaurar el franquismo.”²³

Sin duda, y es algo en lo que coinciden muchos de los autores que han centrado parte de sus ensayos en el terrorismo vasco y en el llamado “conflicto vasco”, el Proceso de Burgos fue un acontecimiento que otorgó a ETA una popularidad y apoyo sin precedentes y que supuso la inserción de multitud de militantes a la organización reforzando de una manera nunca vista la militancia. Justo antes de sucederse este juicio, ETA pasaba por unos muy malos momentos tras la V Asamblea que produjo la escisión y el abandono de algunas de sus primeras espadas. Incluso fueron momentos en los que se hablaba de su disolución definitiva. Gurutz Jáuregui apunta al resurgimiento de una nueva ETA tras el proceso. Sin embargo, asegura que desde 1971 hasta hoy se encuentra “ideológicamente muerta”.²⁴

El tercer acontecimiento que quisiera destacar es el asesinato del almirante de la Armada y Presidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco, que tuvo lugar en Madrid el 20 de diciembre de 1973 como consecuencia de la llamada Operación Ogro²⁵. Los terroristas que participaron en este atentado cavaron un túnel desde un piso de alquiler hasta la calle, colocando la cantidad

²² ELORZA, Antonio (coord). *La historia de ETA*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000, p.63

²³ *Ibidem* p. 63

²⁴ JÁUREGUI, Gurutz (coord.) *et al.* *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. pág. 258

²⁵ El cine ha mostrado su interés por dicho acontecimiento histórico. Directores como Gillo Pontecorvo en una co-producción hispan italiana relato en la gran pantalla la Operación Ogro en una cinta titulada con el mismo nombre. El film muestra la preparación del atentado del almirante Carrero Blanco a manos de la banda terrorista. La película no fue muy bien acogida por la crítica en el momento de su estreno. Sin embargo no deja de ser un documento fílmico de gran interés que relata uno de los atentados más sonados de la ETA.

suficiente de explosivos para hacer volar por los aires el vehículo en el que viajaban el almirante y su chófer, José Luis Pérez, acabando con la vida de ambos. Una acción de suma importancia para la banda que mostraba, a su vez, la hegemonía de su rama militar. Según palabras de Gurutz Jáuregui este atentado constituyó al mismo tiempo, “el alejamiento del movimiento obrero”.

Según José María Garmendia, la muerte a manos de ETA de Carrero Blanco “colmó las mejores expectativas con lo que el militarismo se situó fuera de todo debate”; los procesos de 1975, cuando los militantes de ETA, Paredes Manot, Txiki, y Ángel Otaegui fueron ejecutados sirvieron para atraer a miles de jóvenes.

“El franquismo estaba en las últimas sin que apareciera con claridad una perspectiva de auténtica ruptura. Las condiciones para que la violencia pudiera perpetuarse no podían ser mejores”.²⁶

Por tanto, hubo un tiempo en el que el terrorismo de ETA gozó del beneplácito de la sociedad. ETA se convirtió, por tanto, en un símbolo de la lucha antifranquista y a su vez, la dictadura fue necesaria para que la ideología nacionalista formara parte del imaginario colectivo. A partir de la muerte del caudillo, ETA tuvo que buscar de nuevo su lugar. Tal y como argumenta Juan Aranzadi en su libro *Auto de terminación* (Madrid, 1994) “el franquismo constituyó más una condición que una causa de la violencia etarra”.²⁷

4.3 ETA tras la muerte de Franco: la “democratización del conflicto vasco” y el papel de la organización terrorista en los años de la transición.

Francisco Franco muere el 20 de noviembre de 1975. A partir de ese momento, la organización terrorista vasca empieza a replantearse su existencia y su *modus operandi*. A pesar de que el final de la dictadura podía haber supuesto también el final de la lucha armada, muy lejos de esta idea, los años de la transición, especialmente los 80, fueron muy sangrientos en cuanto a atentados de la banda terrorista. Como decía, lejos de abandonar las armas, ETA decide convertirse en una organización fundamentalmente militar y se divide en dos ramas: ETA militar y ETA político-militar. Esta nueva visión casada con las pistolas supone la desconexión definitiva con el mundo obrero.

España vivía una época de profundos cambios, intentando consolidar poco a poco la democracia mediante sus primeras elecciones, instaurando la Constitución tan anhelada por el

²⁶ GARMENDIA, José María (coord.) *et al.* *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p.168

²⁷ *Ibidem* p.257

pueblo español. El País Vasco comenzaba a respirar: se reconocía la *ikurriña*, el *euskera* como lengua cooficial, el Estatuto de Autonomía, la amnistía general para los presos políticos de 1977, etc. Sin embargo, la organización terrorista, tras la lucha contra la dictadura y los acontecimientos antes mencionados como el juicio de Burgos o el asesinato de Carrero Blanco, se había convertido en todo un símbolo de la lucha antifranquista y contaba con una amplia militancia ya que se había producido un reclutamiento masivo de etarras. Además ETA comenzó a atentar en nombre de otras reivindicaciones como por ejemplo contra las instalaciones de la central nuclear de Lemóniz y contra la empresa Iberduero promotora de la planta. “A lo largo de cinco años ETA perpetró un total de 246 acciones que dejaron un saldo de 5 empleados muertos y 14 heridos”.²⁸

En 1978, año de la aprobación de la Constitución, ETA disponía de comandos en Francia, en España contaba tanto con grupos legales (no fichados por la Policía) como ilegales y estaban cometiendo atentados prácticamente cada 11 días. En lo ideológico el planteamiento versaba sobre participar o no en las elecciones.

1979, con Adolfo Suárez ocupando la presidencia del Gobierno, fue un año de numerosos atentados (76 víctimas mortales) pero también de detenciones masivas, especialmente en el país gallo. En la oleada de atentados los objetivos de ETA eran de todas las clases: jueces, funcionarios, policías, ataques contra sedes oficiales, etc. En la sociedad vasca existía un miedo generalizado. En ese final de los 70 comenzaba a popularizarse la famosa frase “algo habrá hecho” con respecto a las víctimas de la banda terrorista. Según el periodista vasco José María Calleja, también amenazado y obligado a vivir con escolta, decir “algo habrá hecho” era una forma de “otorgar a ETA licencia para matar, una manera de reconocer al grupo terrorista una autoridad moral, como un pantocrátor que todo lo ve”.²⁹ El periodista Iñaki Ezkerra ha comparado la vida en Euskadi durante los años 80 con la dictadura de Franco, como una época en la que no se podía hablar por miedo.³⁰

Los años 80 apuntaban alto en cuanto a número de atentados. 1980 con 87 muertos como consecuencia de los atentados de ETA amanecía con el rechazo de gran parte de la sociedad vasca a los planteamientos de ETA sobre el Estatuto.

²⁸ALONSO, Rogelio (coord) et al. *Vidas rotas. Historia de los hombres, mujeres y niños víctimas de ETA*. Madrid: Espasa, 2010

²⁹ CALLEJA, José María. *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002. p. 392

³⁰ EZKERRA, Iñaki. *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona: Planeta, 2001.

Un año más tarde, 1981 (30 víctimas mortales), el acontecimiento estrella fue el intento de golpe de estado del 23 de febrero, donde un grupo de Guardias Civiles asaltaron el Congreso de los Diputados con el objeto de instaurar de nuevo un régimen militar y por tanto, una nueva dictadura en el país. Gracias a la intervención del Rey no fue posible. Sin embargo, ETA ya tenía otro argumento para justificar de nuevo la utilización de las pistolas y su radicalización verbal fue inmediata. España para ellos, volvía a ser un país rancio e inestable. El periodista experto en ETA Florencio Domínguez apunta a que el suceso del 23-F que, según “los análisis etarras, no podía producirse demuestra que los militares mandan en el país, no hay por tanto, un régimen democrático y, en consecuencia, ETA vuelve a enfrentarse al fascismo. Esta es su lógica”.³¹

En el año 1982 ETA deriva hacia una nueva estrategia de extorsión a base de chantajes a la Banca. Con 36 muertos a sus espaldas, ese mismo año ETA se enfrenta a detenciones masivas de sus miembros. España veía el terrorismo de ETA como el principal peligro de la recién instaurada Democracia, un grupo que con sus actos podía hacer temblar sus cimientos. La llegada del Partido Socialista Obrero Español con Felipe González como nuevo presidente del Gobierno marcará una nueva etapa y un nuevo rumbo no sólo para el país sino muy especialmente para ETA. Tanto ese mismo año como el siguiente se produce un notable cambio de actitud de Francia para con el terrorismo etarra gracias a la intervención de González y del Rey con el gobierno de Fraçoise Mitterrand. El terrorismo de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) va a marcar no sólo el rumbo de ETA sino también el del gobierno socialista. Los GAL cometieron 27 asesinatos. Entre los actos más “destacados” de este nuevo grupo terrorista cabría mencionar los asesinatos de Lasa y Zabala y el secuestro del ciudadano francés Segundo Marey. Dos acciones que aunque nunca fueron reivindicadas son las primeras que cometieron los militantes de los GAL. Este nuevo terrorismo de estado comienza una “guerra sucia” contra ETA y para ello, el Ministerio del Interior utiliza a algunos sectores de la Guardia Civil (Rodríguez Galindo), la policía (Amedo y Domínguez) y el CESID.³² Las periodistas M^a Carmen Gurruchaga e Isabel San Sebastián han criticado duramente en este sentido el doble juego del PSOE, por una parte negociando con ETA (conversaciones de Argel) y por otra, alimentando el terrorismo de los GAL, dos posturas totalmente contradictorias. Los 27 muertos resultado de la entrada en escena de los GAL volvieron a constituir un apoyo a las argumentaciones de ETA y de sus simpatizantes. En España para ellos, volvían a no darse las condiciones necesarias de un

³¹ DOMÍNGUEZ, Florencio (coord.) *et al.* *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p. 305

³² GURRUCHAGA, Carmen; SAN SEBASTIÁN, Isabel. *El árbol y las nueces. La relación secreta entre ETA y PNV*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

En 1984 (31 víctimas) se celebran elecciones autonómicas en Euskadi que se resuelven con un gobierno formado por el PNV y el Partido Socialista de Euskadi. En 1985 (36 víctimas) la política de ETA se basa en la utilización del coche-bomba y la actuación de los comandos Madrid y Barcelona. Un año más tarde (44 muertos) se producen un buen número de exilios por parte de militantes etarras a países como Venezuela o México. Por otra parte, Francia endurece de nuevo su postura frente a ETA.

1987 (51 asesinados) es un año especialmente duro para la sociedad española ya que se suceden dos de los atentados más cruentos de la banda terrorista vasca. El atentado de Hipercor en Barcelona cuyo resultado fueron 21 muertos y 50 heridos y el atentado contra el cuartel de la Guardia Civil en Zaragoza con 11 muertos. Estas dos masacres suponen uno de los debilitamientos más importantes de la banda terrorista en muchos aspectos. La sociedad vasca y la española, que ya condenaba la actuación del grupo terrorista, comenzó a movilizarse de forma masiva contra la organización.

Las acciones políticas de los últimos años de la década de los 80 se basaron en conseguir la ruptura del colectivo de presos que continuaba con una intensa actividad desde las distintas cárceles españolas. El gobierno de González pretendía poner punto y final a la oleada de atentados de aquellos años a través de la negociación mediante las conversaciones de Argel que finalmente, fracasaron.

A modo de conclusión, me gustaría citar dos puntos clave para entender el cambio ideológico de la ETA de aquellos años con la que luchaba contra el franquismo. En la década de los 80 los militantes que se adhieren a la organización son jóvenes que, a diferencia de los anteriores activistas, no han vivido personalmente las consecuencias del régimen de Franco.

“Su socialización política se ha producido a finales de los años 70 en un ambiente de libertades crecientes, efervescencia nacionalista e intensa actividad de ETA”.³³

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que, hasta la muerte de Franco, ETA había asesinado a 44 personas, desde el 7 de junio de 1968 con el crimen de José Pardines hasta el 18 de noviembre de 1975 (dos días antes de que falleciera el dictador) con el asesinato de Manuel

³³ DOMÍNGUEZ, Florencio (coord.) *et al.* *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p. 330

López Treviño. El resto de personas asesinadas por ETA hasta llegar a las 829 que existen hasta nuestros días, perdieron la vida en atentados durante la democracia.³⁴

4.4 La banda terrorista hasta nuestros días

En este apartado me gustaría analizar la historia de ETA más contemporánea que abarcaría aproximadamente desde 1988 hasta nuestros días. 1988 fue relevante porque fue el año en el que se firmó el Pacto de Ajuria Enea que marca de alguna forma un antes y un después en la visión de la sociedad hacia ETA. Dicho acuerdo supuso que de manera explícita, formal y oficial la connivencia que parte de la sociedad, especialmente la vasca, podía mantener hacia los actos terroristas de la organización se pusiese en solfa. Ajuria Enea ha sido considerado por los medios de comunicación como el “primer hito importante en la lucha antiterrorista al iniciar la deslegitimación social de ETA por la movilización callejera y la unidad entre nacionalistas y no nacionalistas.”³⁵

El pacto de Ajuria Enea ha sido conocido en el mundo de Herri Batasuna (HB) como el “pacto antiabertzale”³⁶ Se firmó como he dicho en el año 88 y constituyó un verdadero acuerdo a favor de la normalización y la pacificación de Euskadi. Fue apoyado por todos los partidos políticos, a excepción de HB, con el objeto de encontrar una salida al problema del terrorismo y fundamentalmente de aislar a ETA, acatar el Estatuto de Gernika (que representó la expresión de los ciudadanos vascos hacia el diálogo entre el Estado y los que decidieran abandonar las armas definitivamente), con la intención de respetar los principios democráticos, entre ellos y poner de manifiesto que las cuestiones políticas deben solucionarse a través de los representantes elegidos políticamente. Ajuria Enea fue importante porque unió de manera clara y concisa a los distintos partidos políticos democráticos, formando incluso equipos de gobierno impensables con el único objetivo de arrebatar las alcaldías al partido que, por aquellos años representaba la *izquierda abertzale*. Toda aquella decisión que respecte a los *abertzales* debe tratarse de manera mancomunada. Este acuerdo sin precedentes duró 10 años.

Ajuria Enea desencadenó una actitud de la sociedad para con ETA y la unión hizo la fuerza. El pacto conllevó incluso la aparición de discrepancias entre HB y ETA en su foro

³⁴ CALLEJA, José María. *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002. p. 386

³⁵ Artículo de Luis Aizpeolea publicado en *El País* el 21 de octubre de 2011.

³⁶ GURRUCHAGA, Carmen; SAN SEBASTIÁN, Isabel. *El árbol y las nueces. La relación secreta entre ETA y PNV*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

interno. Para el periodista Florencio Domínguez, Ajuria Enea tuvo una gran importancia, sobre todo en la sociedad vasca, ya que con él se constituyó “el paraguas bajo el que se desarrolló una importante movilización en favor de la paz”.³⁷

Otro de los momentos importantes de estos años, ya entrados en la década de los 90, fue el año 1992. España vivía un momento álgido internacionalmente hablando, fue un año en el que Barcelona se preparaba para ser la sede de los Juegos Olímpicos, Madrid se convertía en capital cultural y Sevilla en la sede de la Exposición Universal, además España entraba en la Comunidad Económica Europea (CEE). ETA no podía suponer una amenaza ante todos esos acontecimientos. Para ello, se pusieron en marcha todos los dispositivos policiales necesarios para frenar los atentados de ETA cuyo punto de mira de aquel año era la costa levantina, además un año antes había atentado contra el cuartel de la Guardia Civil de Vic y había comenzado una oleada de envíos de paquetes bomba a diferentes personalidades políticas, sociales o del mundo de la cultura. Aquel mismo año se constituyó la Mesa Nacional de HB.

La actuación policial fue determinante para que todos esos acontecimientos de los que hablaba se desarrollaran con total normalidad. Ese mismo año tuvieron lugar la operación en el caserío de Bidart. Un hecho que marcó un punto y aparte en la lucha antiterrorista. En esa operación la Policía detuvo a toda la cúpula etarra. Esta actuación policial sumió a la banda en una profunda y grave crisis ya que de un plumazo se quedó sin dirigentes. Algunos autores han definido la llamada “*herencia de Bidart*” como una serie de consecuencias negativas para la banda. Políticamente ETA entró también en una crisis interna y en una profunda desmoralización, además como organización se vio obligada a reconstruirse y en lo que respecta a la violencia fue incapaz de recuperar el ritmo en número de atentados cometidos.

Para el periodista José María Calleja nunca una medida policial contra ETA tuvo tantas consecuencias políticas. Respecto a Bidart, Calleja afirma que se calló aunque “sólo fuera por unos meses, de forma tan precisa, el falso debate entre medidas policiales y medidas políticas para acabar con ETA”.³⁸ Con esta acción ETA vuelve a plantearse el abandono de las armas, pero no lo hace.

En 1993 ETA vuelve a las andadas e incluye entre sus objetivos a los nacionalistas del PNV con ataques a sus sedes en el País Vasco. Los políticos y los profesores universitarios de

³⁷ DOMÍNGUEZ, Florencio (coord.) *et al.* *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p. 350.

³⁸ CALLEJA, José María. *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002. p. 336

renombre son objetivos principales de la banda (Manuel Broseta, Fernando Múgica, Gregorio Ordóñez...) Se impone el método del tiro en la nuca. Además, meses después del asesinato de Gregorio Ordóñez, ETA intenta asesinar al que logró ser Presidente del Gobierno un año después, José María Aznar.

En 1996 el Partido Popular gana las elecciones generales y empieza a labrar buenas relaciones con los nacionalistas vascos del PNV. Un idilio sin duda inesperado que se firma con el pacto de investidura. En 1997 un nuevo atentado vuelve a desvincular a ETA con la sociedad de la forma más radical tras los atentados de Hipercor y el cuartel de la Guardia Civil de Zaragoza, se trata del secuestro y asesinato del concejal popular de la localidad guipuzcoana de Érmua, Miguel Ángel Blanco. “Un asesinato a plazo fijo con vencimiento a las 48 horas”³⁹ El secuestro del concejal supuso una movilización sin precedentes, un antes y un después en la lucha antiterrorista. Miles de ciudadanos vascos y del resto del país salieron a las calles para pedir la liberación de Blanco, una liberación que nunca tuvo lugar. Nació en ese momento lo que se conoce como el Espíritu de Érmua. La gente anhelaba el final de ETA. Jamás un atentado había provocado tal reacción entre los ciudadanos. El rechazo popular al terrorismo de ETA era palpable y más que evidente, poniendo fin así a una época que se había caracterizado por el silencio.

La represión policial de los años posteriores fue muy intensa. El 29 de mayo de 1998 el juez Baltasar Garzón desarticula junto con el Cuerpo Nacional de Policía la trama de financiación que blanquea el dinero sucio de ETA. En contrapartida, ese mismo año se firma el Pacto de Estella (también conocido como Pacto de Lizarra), dejando a un lado el de Ajuria Enea, por los partidos vascos nacionalistas con el fin de lograr la soberanía y la autodeterminación de Euskadi. Con la firma de este pacto, ETA declara una tregua. El periodista Iñaki Ezkerra resume lo que para los no nacionalistas supuso dicho acuerdo equiparándolo a la dictadura:

“Uno no se esperaba que la “gracia” de Lizarra fuera a estar precisamente en una “tregua policial” y en la consiguiente desprotección moral de los ciudadanos que no son nacionalistas, en alcanzar un índice de inseguridad civil muy superior al que se vivió durante la agonía del franquismo y que ha tirado por la borda todos los sacrificios de las personas que se enfrentaron a la dictadura. La pregunta que muchas personas que estuvieron en las cárceles de Franco se hacen hoy es si lucharon contra el fascismo para que veinticinco años después de creer que habían recuperado la libertad se tengan que encontrar con esto”.⁴⁰

³⁹ GURRUCHAGA, Carmen; SAN SEBASTIÁN, Isabel. *El árbol y las nueces. La relación secreta entre ETA y PNV*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

⁴⁰ EZKERRA, Iñaki . *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona: Planeta, 2001. p.32

El Foro de Érmua, constituido a raíz del asesinato de Miguel Ángel Blanco y formado por políticos, periodistas y personalidades de toda índole, solicitó en el año 2000 al Parlamento Europeo con la declaración de Estrasburgo la condena moral del Pacto de Estella. Durante aquellos años ETA y el gobierno de José María Aznar mantuvieron de nuevo conversaciones en Suiza. Mientras en el País Vasco gobernaba el *lehendakari* Juan José Ibarretxe.

ETA durante estos años y en palabras de José María Calleja “ha actuado como un ejército”, ha planificado sus acciones, reproduciendo siempre un mismo y único mensaje, la necesidad de la lucha para solucionar el conflicto vasco, y ha ido “tejiendo un entramado que impregna a toda la sociedad, hay una sopa de siglas que abarca todos los sectores de la sociedad vasca. No hay un sólo sector de la sociedad que no tenga una organización dependiente de ETA metida en su seno”.⁴¹ Otro de los acontecimientos más mediáticos protagonizados por la banda terrorista ETA fue el secuestro de Ortega Lara.

Durante años la organización terrorista ha basado y justificado cada uno de sus actos en torno a la presuposición de la existencia de lo que han denominado (también los propios medios de comunicación han reproducido constantemente este término) “conflicto vasco”. Han basado sus teorías en la existencia de un malestar insoportable de la sociedad vasca que aclamaba la autodeterminación de Euskadi (las siete provincias que mencionaba al inicio de mi exposición), en la presencia también de una opresión para con su lengua, el *euskera* (a pesar de que el *euskera* es una lengua que se puede hablar libremente, que es utilizada de manera oficial en las instituciones y de obligada enseñanza y aprendizaje para acceder a un puesto público y se puede estudiar de manera íntegra en las *ikastolas* y en la Escuela Pública Vasca). Otra de las principales reivindicaciones de la organización gira alrededor de la *identidad vasca*. La cuestión identitaria es peliaguda dado que es muy subjetivo valorar la existencia de la misma, aunque si bien es cierto, que cuando uno se acerca por esas tierras siendo forastero se da cuenta de que ciertamente hay determinados rasgos que diferencian a la sociedad vasca de la valenciana o de la gallega, evidentemente. Sin embargo, se trata probablemente más , siguiendo la línea de pensamiento de la antropóloga Ruth Benedict⁴², de una cuestión cultural más que propiamente biológica como quizá quisieron apuntar las primeras teorías sabinistas. Cada Comunidad Autónoma lleva una historia en la mochila. El periodista Iñaki Ezkerra en su libro *Estado de Excepción* incluye una

⁴¹ CALLEJA, José María. *Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002. p.116

⁴² Ruth Benedict fue una antropóloga estadounidense que centró gran parte de sus estudios en temas como el racismo, el nazismo y los patrones culturales de distintas culturas como por ejemplo la japonesa. En uno de sus trabajos más destacados sobre comunidades marginadas desmonta las teorías racistas en cualquiera de las culturas del mundo.

cita del Tomás Pérez Viejo que me ha parecido interesante incluir precisamente a cerca de esta identidad nacional:

“Posiblemente toda identidad, incluida la personal sea una identidad construida, inventada, la creencia de un relato”.⁴³

A veces es una historia cargada de hipótesis confirmadas y otras cargada de mitos y leyendas. La vasca, según algunos de sus historiadores más reconocidos como Antonio Elorza y así lo manifiesta en el documental de Julio Médem, *La Pelota Vasca*, está cargada de leyendas, creando una historia basada en ficción y realidad. Son lo que Ezkerra ha llamado “las literaturas nacionales” que “mezclan el recurso literario con la historia”.⁴⁴

En este sentido Gurutz Jáuregui resume muy bien en que consisten los planteamientos fundamentales de la banda: la construcción de un Estado nacional vasco en paridad de rango a los ya existentes en Europa (es lo que ellos denominan *la Europa de los pueblos libres*); para ello, exigen, por tanto, una remodelación bastante profunda del mapa actual de Europa.⁴⁵ Un nacionalismo que algunos expertos han denominado “nacionalismo étnico” ya que, a pesar de haber abandonado en el pasado los planteamientos racistas de Arana, si han resultado compatibles el mantenimiento de “criterios de segregación por motivos ideológicos”.⁴⁶

No obstante, ETA abandona la retórica marxista introducida en la revisión de Krutwig como ya he mencionado en párrafos anteriores y la independencia y la cuestión de la identidad vasca se convierten en dos de los pilares fundamentales de la ideología moderna de ETA:

“La separación de Euskadi para formar un Estado independiente se justificó siempre en nombre de la imposibilidad de garantizar de otra manera el libre desarrollo de la identidad vasca. Por sorprendente que ello resulte para algunos neoabertzales, así lo plantea también ETA en sus primeros tiempos. Hasta bien entrados los años setenta, la independencia no era para esa organización un fin en sí mismo.”⁴⁷

En definitiva, una historia harto compleja que se ha ido haciendo grande y a la vez, con el paso de los años pequeña. El franquismo, sin duda, dio un fuerte impulso al movimiento etarra y

⁴³ Citado por EZKERRA, Iñaki. *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona: Planeta, 2001. pp.162-163.

⁴⁴ *Íbidem* p. 163

⁴⁵ JÁUREGUI, Gurutz (coord.) et al. *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p.214

⁴⁶ *Íbidem*, p. 438.

⁴⁷ ARANZADI, Juan (coord.) et al. *Auto de Terminación*, Madrid: El País Aguilar, 1994. p.143

efectivamente, fue ayudando a crear la existencia de un conflicto en las tierras vascas. No obstante, ¿cuál es el impulso o la justificación que hace que esta lacra del terror siga existiendo? ¿Se trata de un pulso contra el Estado? ¿Son resquicios de una resistencia que hace décadas debería haber dejado de existir? ¿Cómo parar un movimiento que acarrea más de ochocientos muertos? ¿Cómo justificar tanto dolor sin conseguir nada a cambio?

Los nacionalistas comparan el caso vasco con el irlandés y sin embargo, Jon Juaristi en su obra sobre el nacionalismo vasco asegura:

“Probablemente, no habrá un país cuya historia se parezca menos a la de Vasconia, a pesar de ciertas semejanzas engañosas. Irlanda fue colonizada, sus católicos sufrieron persecuciones, el imperio británico hizo de los irlandeses carne de cañón. Los vascos colonizaron en la misma medida, si no más, que otras gentes de la vieja Castilla; fueron tan católicos como sus reyes, y si sirvieron en los ejércitos imperiales rara vez lo hicieron como clase de tropa”.⁴⁸

Hasta nuestros días la organización terrorista ETA ha asesinado a 829 personas. Entre las últimas víctimas Diego Armando Estacio y Carlos Alonso Palate muertos tras la explosión de un coche bomba en la terminal T-4 del aeropuerto de Barajas en Madrid, el empresario vasco Ignacio Uría (afiliado al PNV), dos Guardia Civiles muertos en Capbreton (Francia), etc. Si bien desde hace unos años la sociedad ha sido testigo de una tregua que, precisamente, finalizó en diciembre de 2006 con los atentados mencionados en el aeropuerto madrileño, del desmantelamiento y detenciones masivas de gran parte de los comandos más importantes de la banda, algunos de sus máximos dirigentes se han sentado en el banquillo (ejemplo *Txeroki*), incluso parte del denominado brazo político ha sido juzgado, se ha ilegalizado a Batasuna, el dirigente máximo de dicho partido político, Arnaldo Otegi, ha pasado tiempo en la cárcel y ha sido juzgado por enaltecimiento del terrorismo, por acusar al Rey Juan Carlos I de “*jefe de los torturadores*”. En el 2015 algún miembro de ETA como Iñaki Rekarte (jefe del comando Santander que perpetró varios atentados entre ellos un coche bomba en Santander que le costó la vida a tres personas) ha pedido perdón, ha mostrado públicamente arrepentimiento (cuestionado por algunas asociaciones de víctimas) y ha desmitificado no sólo el papel de ETA sino la manera de gestar sus propias acciones terroristas. En declaraciones al programa *Salvados* de la Sexta, Rekarte afirmaba que preparaban las bombas con las instrucciones escritas a mano en un papel y que cuando entró en ETA no había disparado en la vida. En el 2015 cuatro años después del anuncio de la tregua definitiva, ETA sigue llenando portadas, generando polémica y levantando ampollas.

⁴⁸JUARISTI, Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid:Espasa Bolsillo, 1997.p. 65

Desde el Ministerio del Interior aseguran que el fin de ETA “está cada vez más cerca”⁴⁹ y la organización está cada vez más debilitada. Sin embargo, lo cierto es que no se sabe cuando ni cómo se producirá el definitivo abandono de las armas (quizá al final de este trabajo). Ahora, “la mayor parte de ETA está en prisión”.⁵⁰

Es necesario destacar la importancia de la mediación internacional para entender el desarrollo de la resolución del conflicto. Al finalizar este trabajo la situación de la banda terrorista ETA -según publicaban algunos medios de comunicación- se encontraba en una situación de bloqueo. El pasado mes de enero de 2016 se celebraba en Gernika un Foro en el que participaron tanto agentes de la Comisión Internacional de la Verificación (encargada de la custodia del desmantelamiento armado de la banda), mediadores como el abogado Brian Curri (experto en la resolución de conflictos internacionales), políticos representantes de varios partidos, ex presos de ETA o miembros del Grupo Internacional de Contacto (GIC) para debatir algunas de las cuestiones más importantes sobre el fin definitivo del conflicto armado y sobre la agilización del proceso de paz.⁵¹

La mediación internacional ha sido uno de los puntos clave para que la banda terrorista cesara de manera definitiva su actividad. La celebración de las diferentes comisiones internacionales como la de Aiete en San Sebastián fueron los escenarios previos al anuncio de la banda. Por ello, a pesar de la polémica que en muchas ocasiones envuelve al tema de la mediación (en cuanto a las víctimas, temas como Sortu, la situación de los presos etc.) es necesario tener presente la importancia de su labor. No obstante, no ha sido suficiente ya que no ha logrado que ETA abandonara de manera clara y definitiva las armas. Una situación que desde el anuncio del cese se ha ido prolongando en el tiempo. La acción policial sigue presente⁵² con lo cual no existe una voluntad de la organización por desarmarse. Y en este punto es donde nos encontramos al finalizar este trabajo.

Por otro lado, todavía existen demasiadas preguntas sin respuesta. ¿Es posible que ETA abandone las armas sin la liberación de sus presos? El acercamiento de los mismos ya es una

⁴⁹Declaraciones en TVE de Alfredo Pérez Rubalcaba, siendo Ministro del Interior.

⁵⁰Declaraciones de Julio Zambrana, Secretario de Seguridad del Estado, en el reportaje *Presos de ETA* del programa de TVE *Documentos TV*.

⁵¹<http://www.publico.es/politica/mediadores-internacionales-acusan-rajoy-impedir.html>, consultado el 31 de enero de 2016.

⁵²<http://www.lavanguardia.com/local/pais-vasco/20150923/54435433965/gobierno-vasco-alerta-riesgo-final-eta-solo-policial.html>, consultado el 3 de octubre.

realidad el *exlehendakari*, Patxi López, aprobó una medida en el Parlamento Vasco que para facilitar el acercamiento de los presos a las cárceles más cercanas al País Vasco. No obstante, algunos teóricos de la materia aseguran que los presos son los grandes olvidados por la propia organización terrorista. Aún así, no todos los presos se muestran arrepentidos y siempre el arrepentimiento se da entre rejas. El 20 de octubre del 2011 a través de un comunicado la organización terrorista anunciaba que dejaba la lucha armada, aunque sin entregar las armas ni disolverse, a falta de un mes de la celebración en España de elecciones generales. Sin duda, todo un golpe de efecto para una campaña electoral cuyo asunto principal era la crisis económica y las profundas críticas a la gestión del gobierno socialista, fundamentalmente en el plano económico.

En sus 43 años de actividad con pistolas Euskadi Ta Askatasuna ha dejado un rastro sangriento de 829 víctimas. El “cese definitivo” se producía tras la celebración de una Conferencia Internacional celebrada en San Sebastián que reunió a varios líderes políticos como Kofi Annan, exsecretario general de la ONU, los exprimeros ministros de Irlanda y Noruega, Bertie Ahern y Gro Harlem Brundtland, el exministro francés de Interior Pierre Joxe, el exjefe de Gabinete de Tony Blair, Jonathan Powell o el líder del Sinn Fein, Gerry Adams donde solicitaban a la banda terrorista el abandono de las armas a cambio de medidas para los presos y realizando una serie de sugerencias tanto a los gobiernos español como francés en aras de acabar con el problema. Toda una puesta en escena que buscaba dar un impacto mediático al fin de ETA. Un hecho histórico (nunca antes la banda había cesado su actividad en esos términos) pero que también ha suscitado las dudas de algunos políticos y un gran número de interrogantes a cerca de que es lo que sucederá con la banda en los próximos tiempos.

No obstante, el periódico *El País* en su edición del 21 de octubre de 2011 justo un día después del anuncio de ETA analizaba detalladamente la historia de la banda y los hechos que conllevan tal determinación. En un extenso artículo, bajo el título “ETA pone fin a 43 años de terror” el periodista Luis Aizpeolea analizaba los motivos de la banda para dejar la lucha armada y entre ellos apuntaba al alejamiento de la *izquierda abertzale* como consecuencia de la ruptura del anterior proceso de paz, el acoso policial que ETA llevaba sufriendo desde diciembre de 2006 y la ruptura del proceso de diálogo entre el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero y ETA tras el atentado que tuvo lugar en la terminal 4 de Barajas que causó la muerte de dos personas.⁵³ Para Pantxo Unzueta la ilegalización de Batasuna ha sido un hecho determinante en esta retirada de ETA.

⁵³AIZPEOLEA, Luis, “ETA pone fin a 43 años de terror”, *El País*, 21 de octubre de 2011.

Tras este anuncio las reacciones se han ido sucediendo sin cesar. Mientras para algunos supone un gran éxito para la democracia, otros sin embargo dudan de su efectividad alegando la imposibilidad de llevar a término determinadas concesiones como la amnistía de los presos o la mesa de partidos. Todos los agentes políticos y sociales permanecen expectantes y observan el devenir de los acontecimientos.

4.5 Medios de comunicación y terrorismo vasco: la visión del “conflicto vasco” desde los *mass media*

Es indudable que los medios de comunicación tenemos mucha responsabilidad en cuanto a la representación e interpretación del denominado “conflicto vasco”. En el imaginario colectivo que poseemos como sociedad española conocemos y entendemos los atentados tal y como los *mass media* han interpretado y representado. Si bien puede que esta contribución mediática no siempre haya sido del todo deliberada, se puede considerar que los medios han sido responsables en gran medida de lo que hoy en nuestra mente es y constituye ETA. Éstos han utilizado el mismo lenguaje que los propios etarras, ayudando incluso a reforzar sus ideas; dejándose llevar por el “atractivo” de la violencia, del acto terrorista en sí mismo. Y es que al final, la cruda realidad es que un coche bomba vende periódicos y crea audiencia, la fotografía de un cadáver tapado en la calle tras un tiro en la nuca vende periódicos y crea audiencia, las imágenes del terror son impactantes y enganchan al lector/telespectador/oyente/internauta. Le mantienen alerta, remueven las conciencias y muchas veces los estómagos también. El dolor y la violencia venden como venden las imágenes de los atentados del 11-S y el 11-M.

El tratamiento de las informaciones sobre todo lo relacionado con el terrorismo de ETA es siempre noticioso y noticiable como es evidente. El problema del terrorismo, como he dicho anteriormente, ha sido una de las principales preocupaciones de los españoles según las encuestas. Pero ¿por qué el terrorismo es capaz de cautivar al espectador?

Definir qué es terrorismo resulta harto complicado. Durante los últimos dos siglos este término ha ido adquiriendo diferentes acepciones y ha ido incluso variando su significado. Tal y como apunta Walter Laqueur “ninguna definición de terrorismo podría abarcar todas las variedades que han aparecido a través de la historia.”⁵⁴ Desde la Revolución Francesa, donde se popularizó por primera vez, se ha utilizado con connotaciones positivas. Ligado a las ideas de virtud y democracia, Maximilien Robespierre lo usó en su programa de gobierno como la

⁵⁴ LAQUEUR, Walter. *Terrorismo*. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1980, p. 27.

defensa de instaurar una república democrática implantando lo que él mismo denominó “Régimen del Terror”. Se trataba de un instrumento del estado revolucionario pensado para la consolidación de un nuevo gobierno y para la intimidación a los contrarios a dicha revolución (considerados enemigos del pueblo). El terror era una “emanación de la virtud”.⁵⁵

Con la Primera Guerra Mundial, la palabra terrorismo se utiliza también en el contexto revolucionario. En los años 30 comienza a hacer referencia a las diferentes prácticas de represión de los regímenes autoritarios en el contexto de la Italia fascista, la Alemania nazi o la Rusia estalinista. Terrorismo contra el abuso de poder de los gobiernos.

Tras la segunda Guerra Mundial de nuevo vuelve a plantearse en términos revolucionarios. Terrorismo es igual a todo lo antisistema. El terrorismo buscaba cambiar un sistema político y crear una nueva sociedad. El término antisistema será una de las claves, según algunos autores, para comprender la inclusión de los jóvenes vascos a la banda terrorista en las últimas décadas postfranquistas.

Por otra parte, el terrorista no aceptará ser identificado con este vocablo pues nunca reconocerá que lo es. Prefieren utilizar otros vocablos como “combatiente”, “guerrero” o “*gudari*”(soldado) en el caso vasco que se ve empujado por el Estado opresor a cometer determinadas acciones en aras de alcanzar la libertad. Para el *gudari* el verdadero terrorista es el Estado:

“En el vocabulario de ETA y sus partidarios, los enemigos son “los perros”, como en el antiguo de origen religioso, había perros moros, perros judíos o perros cristianos. La muerte ajena es motivo de alegría. La propia de dolor, de acusación. La tortura, la humillación, el maltrato de los presos del grupo produce un martirologio verdadero, con su culta, aniversarios y flores en sepulturas.”⁵⁶

Una vez entendida, por tanto, la complejidad del término terrorismo, ninguna definición por sí sola lo describe de forma adecuada o de manera que abarque completamente su significado ya que, como hemos visto, ha ido adquiriendo a lo largo de la historia diferentes matices e interpretaciones. Autores como Laqueur indagan sobre esta problemática en lo que respecta a la definición del término:

⁵⁵ HOFFMAN, Bruce. *A mano armada. Historia del terrorismo*. Madrid: Espasa Hoy, 1998. p. 19

⁵⁶ CARO BAROJA, Julio. *Terror y terrorismo*. Esplugeus de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janes/Cambio 16, 1989, p.75.

“El terrorismo, interpretado aquí como la utilización de una furtiva violencia por parte de un grupo para la consecución de fines políticos, se dirige por regla general contra un gobierno, y, con menos frecuencia contra otro grupo, clase o partido. Los fines pueden variar, yendo de la rectificación de “agravios” concretos al derrocamiento de un gobierno y la toma de poder, o a la liberación de un país de la dominación extranjera. Los terroristas tratan de provocar una desorganización política, social y económica, y es frecuente que, en la procura de ese objetivo cometan asesinatos planeados o indiscriminados.”⁵⁷

Bruce Hoffman hace uso de la “distinción” como vía para determinar la información que abarca este vocablo. Hoffman diferencia entre “guerrillero” y “terrorista” ya que no toman o defienden territorios por lo que no ejercen soberanía sobre ellos y no entran en combate. Tampoco se consideran delincuentes comunes pues no suelen actuar por motivos personales o egoístas sino “para forzar un cambio en el sistema”, aunque ambos usan la violencia para conseguir sus fines sean los que sean.⁵⁸ Utiliza, eso sí, los siguientes elementos comunes: objetivos fundamentalmente políticos, uso de la propaganda, víctimas indiscriminadas, ilegalidad y clandestinidad en sus actos, violencia, impacto psicológico entre el público, etc.

Siguiendo a Hoffman, el terrorista es, además, altruista -está convencido de que sirve a una “buena causa” y que representa a una comunidad- es un “intelectual violento”. Su *modus operandi* ha de ser una combinación entre buena formación, buena planificación, buen servicio de inteligencia y ser tecnológicamente competente”⁵⁹. Son requisitos necesarios para llevar a cabo una operación con éxito y para poder desarrollar una búsqueda constante a través del terror para dominar y controlar. En este sentido es importante adquirir conciencia sobre la importancia de la existencia de la motivación ideológica del terrorista. El profesor Alejandro Pizarroso explica sobre dicha motivación que puede ser religiosa, patriótica de los diferentes grupos terroristas y especialmente en el caso de ETA, refuerza la relevancia de no dejarla a un lado para entender el fenómeno del terror (“no todos los terrorismos son iguales”):

“Si se despoja de base política e ideológica, el terrorismo sólo se puede combatir entonces como un problema de seguridad a través de la policía o de la violencia-incluso bélica- contra aquellos que lo apoyan, lo cual cierra la vía-quizá más efectiva- de neutralizarlo políticamente. Todo terrorismo es política o no es terrorismo.”⁶⁰

⁵⁷ LAQUEUR, Walter. *Una historia del terrorismo*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 125.

⁵⁸ HOFFMAN, Bruce. *A mano armada. Historia del terrorismo*. Madrid: Espasa Hoy, 1998, p. 52

⁵⁹ *Ibidem*, p. 62

⁶⁰ PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p.284.

El terrorista apela al miedo con la finalidad de alcanzar no sólo sus fines sino también conseguir dicho poder. Eduardo González Calleja ha abordado el tema del miedo como la “base conceptual del terrorismo, que se define como un método para inducir el miedo a través de una serie de acciones violentas repetidas”.⁶¹

El terrorista busca el poder para apresurar, como hemos apuntado, un cambio político, en palabras de López Calleja “desorganizar al gobierno”. La violencia es condición indispensable para él, pues es también una manera de captar la atención de los medios de comunicación, del público y del gobierno. C. Wright Mills escribió que toda “la política es una lucha por el poder y el poder es, en esencia, violencia. El terrorismo es donde confluyen política y violencia para alcanzar el poder”. En este punto Pizarroso coincide con la idea de consecución de fin político como principal objetivo terrorista:

“El terrorismo es un tipo específico de violencia, es el uso ilegítimo de la fuerza para lograr un objetivo político que afecta a personas inocentes. El terrorismo es el miembro de una organización identificable capaz de realizar actos violentos con finalidad política.”⁶²

En el caso concreto de ETA, como en otros grupos etnonacionalistas y separatistas, lo que pretende es ganar el apoyo y simpatía de la comunidad internacional lo que significa que su violencia debe entenderse como deliberada, sostenida y omnipresente (de ahí, la insistencia de la organización por lograr una internacionalización del conflicto vasco real). Además la causa requiere de un apoyo social explícito de su propia comunidad. ETA a diferencia del terrorismo islámico no comete actos suicidas lo que según Pizarroso, los convierte en “previsibles y controlables”. ETA busca con cada acto terrorista un mensaje de propaganda para sus afines y una amenaza para sus enemigos.

Para Hoffman, el terrorismo y los medios de comunicación están unidos por una relación de simbiosis; cada uno alimenta y explota al otro para su propio beneficio. Casi no se entiende la existencia del terrorismo sin la existencia de medios de comunicación.

“El terrorismo posee un componente esencialmente dramático que parece permitirle trascender lo mundano y estimular entre el público un apetito casi insaciable por él, un interés que es, desde luego,

⁶¹GONZALEZ CALLEJA, Eduardo. *El laboratorio del miedo. Una historia general del terrorismo*. Barcelona: Crítica, 2013, p.43.

⁶²PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005,p.286.

activamente fomentado y alimentado por los medios de comunicación”⁶³.

Los actos terroristas son premeditados y planeados minuciosamente para atraer la atención de los medios y darse publicidad. En opinión de Brian Michael Jenkins, el terrorismo tiene un gran componente de teatro los atentados son a menudo coreografiados. A esto Hoffman añade que se trata de un “perverso espectáculo”, que se representa ante un auditorio y cuya táctica es la distorsión de su imagen deshumanizando a las víctimas que son presentadas como aquello que hay que abatir en defensa propia (son los llamados daños colaterales):

“La vieja máxima de Sun Tzu a propósito del empleo del miedo en los conflictos armados (“Matar a uno, aterrorizar a diez mil”)se podría reformular en esta era de la información global como matar a uno y ser visto por diez mil. Los viejos modos de lucha insurgente, como la guerrilla, no resultaban eficaces porque la prensa no les otorga la atención adecuada.”⁶⁴

Esta teatralización del terrorismo es una de las responsabilidades que algunos expertos en la materia otorgan a la labor de los medios. A este respecto el periodista José María Calleja asegura que los medios de comunicación:

“Hemos tenido una evidente responsabilidad en esta situación, por habernos dejado llevar por la fascinación que provoca siempre el criminal, fascinación añadida si actúa en grupo, olvidando que las víctimas “no venden” informativamente, quizá porque nadie quiere enfrentarse al dolor en carne viva, al sufrimiento, al desgarrar del que se queda solo, rumiando su miseria”.⁶⁵

Por otro lado, los medios además se inclinan en la mayoría de los casos hacia el sensacionalismo, como hemos podido observar en numerosas imágenes como las del atentado del Hipercor en Barcelona o el del cuartel de la Guardia Civil en Zaragoza donde las imágenes de los heridos y asesinados eran presentadas y mostradas sin ningún tipo de pudor ni ética, fomentando el morbo. Este hecho paradójicamente beneficia al terrorista al que, de alguna manera “publicita”. Algunos autores consideran el acto terrorista como un proceso comunicativo, tal como es entendido según la teoría de la comunicación clásica. El emisor-terrorista genera un mensaje a través de un código y que está dirigido a un receptor o audiencia a través de un canal-medio de comunicación. Se produce la ya mencionada “simbiosis”⁶⁶ pues el terrorista necesita

⁶³ HOFFMAN, Bruce. *A mano armada. Historia del terrorismo*. Madrid: Espasa Hoy, 1998. p. 219

⁶⁴ GONZALEZ CALLEJA, Eduardo. *El laboratorio del miedo. Una historia general del terrorismo*. Barcelona: Crítica, 2013, p.50.

⁶⁵ CALLEJA, José María. *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002. p. 394

⁶⁶ VERES, Luis. *“Desinformación lingüística y terrorismo”*. *Estrategias de la desinformación*. Valencia: Minor,

captar “adeptos” a su causa, sensibilizar a la opinión pública y esto es lo que consigue a través de los propios medios:

“(…) la faceta esencial del terrorismo es su potencial destructivo inmediato, sino las implicaciones simbólicas de la agresión a través de una de sus secuelas más devastadoras: el impacto psicológico que se deja traslucir en el miedo y la inseguridad de la gente ante un cuestionamiento extremo del monopolio estatal de la coerción.”⁶⁷

Hay que tener en cuenta que, generalmente, la cúpula de una organización terrorista suele estar formada por líderes medianamente “inteligentes”, carismáticos, capaces de crear un mensaje idealista y de hacer ver a sus componentes como “héroes”, como ejemplos de una comunidad (este fenómeno es el que se ha ido produciendo en Euskadi con los presos “políticos” miembros de ETA).

El binomio terrorismo-medios de comunicación posee una relación compleja puesto que es muy difícil determinar cual debería ser el tratamiento y hasta donde debe llegar la libertad informativa o donde empieza la publicidad y acaba la labor del periodista de informar y viceversa. Partimos de la base de que la información es un derecho fundamental y el periodista debe informar de la realidad con la mayor imparcialidad posible. ¿Deberíamos plantearnos qué tipo de ética se debe marcar en el proceso informativo y así evitar que el terrorista posea el beneficio propio de la propaganda de los medios y pueda manipularlos? Una de las últimas polémicas al respecto es la del programa *Salvados* de La Sexta donde Jordi Évole dio voz a un exmiembro de ETA con varios atentados y muertes a sus espaldas, Iñaki Rekarte (ex jefe del comando Santander de ETA). Pues bien esta entrevista suscitó mucha polémica ya que por un lado nos encontramos ante el claro interés periodístico de mostrar los entresijos de la banda terrorista en boca de una fuente de primera mano y por otro, con el dolor que dicho testimonio causa a los familiares de las víctimas⁶⁸ (la hija de dos de los asesinados por Rekarte ha mostrado su malestar en una carta publicada en un medio de comunicación) y a algunas asociaciones de víctimas que han mostrado también su dolor por dichas declaraciones. De nuevo, el debate está servido. Tratar el tema del terrorismo nunca deja indiferente a nadie pero en cualquier caso, siempre interesa a la mayoría.

2004, p, 181.

⁶⁷GONZALEZ CALLEJA, Eduardo. *El laboratorio del miedo. Una historia general del terrorismo*. Barcelona: Crítica, 2013, p.51.

⁶⁸Carta publicada en el diario El Mundo de la hija de Eutimio Gómez y Julia Ríos, matrimonio asesinado en 1992 en el atentado perpetrado por Rekarte en Santander a través de <http://www.elmundo.es/cronica/2015/05/17/55564668268e3e8e2c8b4587.html>

Es esta misma línea la que apunta Luis Veres en su obra *La retórica del terror* donde señala una serie de ideas sobre la “teatralización” del acto terrorista. Para Veres el terrorismo es un “teatro con mensaje” ya que el acto terrorista siempre busca impresionar al público. Siempre tiene la necesidad de que el resultado de sus acciones aparezca en los medios y como consecuencia, muchos de los atentados han sido programados para aparecer, especialmente, en TV, para ser incluidos en el informativo. Para Veres se produce, en muchas ocasiones, una especie de secuestro de los medios por parte de los terroristas.⁶⁹ En algunas ocasiones un secuestro casi literal como por ejemplo la imposición de leer un comunicado de la banda en los informativos durante el secuestro del concejal popular de Érmua, Miguel Ángel Blanco.

Muchos de los que nos dedicamos a la información o en alguna ocasión hemos trabajado en algún medio de comunicación nos hemos planteado sobre si es correcta, moral o como queramos definir, el uso de un determinado lenguaje para explicar o informar sobre un acto terrorista, sobre la utilización, sobre todo en prensa y televisión, de una determinada imagen o no, sobre la repetición de una expresión u otra, etc. Sobre el tratamiento del terrorismo en los medios Veres señala de debe hacerse de forma limitada, es decir:

“Intentar no difundir imágenes propagandísticas, huir de las frases que los propios terroristas utilizan para definir sus actos, no interrumpir la programación, silenciar los acontecimientos de apoyo a las víctimas, limitar las imágenes dantescas, no adelantarse a revelar la identidad de las víctimas, huir de cualquier tipo de justificación e incluso de fuentes afines a su causa y no hacer referencia a los crímenes como heroicidades entre otras muchas cuestiones”.⁷⁰

En este sentido los periodistas Florencio Domínguez y José María Calleja tratan también la relación ETA-medios de comunicación. Para Domínguez los medios así como los diferentes responsables de los partidos políticos han sido los responsables de la creación de la imagen de ETA en diferentes facetas, es decir, la organización terrorista ha sido presentada en ocasiones como un grupo “todopoderoso”, indestructible, como una “maquinaria de relojería terrorista”. Sin embargo, en otras ocasiones la imagen ha ido por otros derroteros casi opuestos y ha sido mostrada como un “grupo destartado a punto de desmoronarse en cualquier momento”⁷¹

“Junto a la ETA capaz de realizar complicadas acciones terroristas, hay otra ETA de la improvisación y la

⁶⁹ VERES, Luis (2006). *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, p. 125

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ DOMÍNGUEZ, Florencio. *Dentro de ETA. La vida diaria de los terroristas*. Madrid: Santillana, 2002. pp.12 y 246

chapuza de los negocios peregrinos”.⁷²

Todas y cada una de las noticias, opiniones e imágenes emitidas por los medios han ido construyendo una ETA que ha traspasado las fronteras mediáticas y han creado a una organización descrita con sus propios términos. Diversos periodistas ya citados como José María Calleja o Iñaki Ezkerra comentan además la aportación de los medios de comunicación autonómicos y locales del País Vasco en esta construcción. La diferencia es que, según estos autores, la construcción de esta idea de ETA coincide con la idea de una construcción nacional de Euskal Herria. En palabras de ambos la televisión autonómica vasca, ETB, “omite la palabra nación. “Miss Estatal” ha sido la gran aportación lingüística que la tv autonómica vasca ha hecho en los últimos años a ese temerario deporte de evitar la palabra “España” que lleva camino de desencadenar consecuencias trágicas”.⁷³

En la creación del propio concepto de ETA los medios a través del lenguaje han ido asumiendo una serie de pautas en sus informaciones sobre el “conflicto vasco”. El propio término “conflicto vasco” tan repetido por tantos y tantos profesionales de renombre ha ido haciendo mella en los receptores que han acabado asumiendo la existencia del mismo. Partiendo de la base de que las palabras conforman la realidad y que con estas mismas palabras los usuarios de los medios van construyendo la imagen de los propios acontecimientos. Una vez se asume el hecho de la existencia de un “conflicto vasco”, uno es capaz de asimilar que es posible que exista “la necesidad” de una “lucha armada” (término también sobreutilizado por los emisores).

Es importante para la banda terrorista que sus mensajes sean escuchados, leídos e interpretados de una determinada manera. Los medios de comunicación han sido partícipes y protagonistas de este proceso de persuasión. Su estrategia está basada en gran parte, además de por esta persuasión por la repetición una y otra vez de su mensaje. En esta línea Walter Lippmann habla de la “fabricación del consentimiento: lo que no se hace por la fuerza se debe hacer mediante persuasiones”.⁷⁴

En muchas informaciones el lenguaje utilizado por los profesionales de los medios de comunicación coincide con el que Luis Veres denomina en su libro que responde a este mismo

⁷² EZKERRA, Iñaki. *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona: Planeta, 2001. p.32

⁷³ EZKERRA, Iñaki. *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona: Planeta, 2001. p. 168

⁷⁴ CHOMSKY, Noam. *Obra esencial*. Barcelona: Crítica, 2002, p.29.

título *La retórica del terror*. Veres afirma que los terroristas califican sus propios actos en términos que él mismo ha denominado “neutros” sin otra pretensión que la de “aminorar en la mayor medida posible la carga negativa de sus actos”⁷⁵. Todo lo relacionado con ETA nos resulta familiar (lucha armada, tregua, conflicto vasco, autodeterminación, presos políticos, izquierda *abertzale*, autodeterminación, etc.)

Sobre toda esta retórica del terror Veres reclama cierta ética en este tipo de informaciones especialmente para con las víctimas⁷⁶.

Como conclusión, cabe destacar cuan importante ha sido y es el terrorismo de ETA en nuestro país y como consecuencia el tratamiento del mismo que se le ha dado en los medios de comunicación como creadores del imaginario colectivo de dicha cuestión. En el siguiente apartado analizaré las funciones y pretensiones del llamado cine documental como género constructor de realidades y cómo dicho género ha abordado el tema que nos ocupa. ¿Cuál ha sido la aportación del cine documental a la creación de la propia historia de ETA? ¿Cuál ha sido la evolución de dicho género en lo que respecta a la temática terrorista? ¿Cuál ha sido el tratamiento del dolor de las víctimas?

En definitiva, el objetivo es realizar un estudio sobre como el cine documental ha aprehendido el “conflicto vasco”, el terrorismo de ETA y sus consecuencias a través de la figura de la víctima basándome en la hipótesis de que el cine documental conforma en buena medida la realidad del mundo que conocemos de la misma manera que lo hacen los diferentes medios.

⁷⁵VERES, Luis. *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006. p. 88.

⁷⁶*Ibidem*, p. 174

5. Cine documental

5.1 Acercamiento al género documental

El género documental ha sido definido por numerosos autores como el género de lo real. Si bien es cierto que el documental busca la realidad no hay que olvidar que la presencia de la cámara y de un encuadre determinado “ficcional” de alguna manera lo que allí se muestra; aunque se muestren hechos reales, aunque los personajes que ahí aparecen, los “actores”, hayan experimentado en sus propias carnes o como testigos directos lo que están contando. Por lo tanto, el cine documental puede tener la duración de una película, puede estar rodado en el mismo formato, posee una banda sonora y un tipo determinado de planos pero no es un film tal y como lo entendemos o al menos no es como la ficción.

En primer lugar, el género documental busca tener un carácter informativo o en ocasiones, incluso didáctico/pedagógico. Busca informar sobre un acontecimiento del pasado, histórico, sin resolver, sobre un país o sobre un problema social. Informa y además ayuda a entenderlo en su globalidad (en el mejor de los casos) y aporta también testimonios que “corroboran” de alguna forma el asunto que se está tratando. No obstante, el cine documental busca algo más. No es suficiente la compilación de imágenes de archivo e intercalarlas con declaraciones de testigos. El cine documental tiene siempre una “intención”. Una pretensión que dirige al espectador en una dirección determinada, que le “invita” a entender un asunto siguiendo una determinada estructura y de una determinada manera. El film documental invita a pensar. Pero, ¿cuáles son los peligros que entraña esta invitación ?

Definir el documental es sumamente complicado dado que existen diferentes tipos, la temática es muy amplia y hay numerosas formas de acercarse a la realidad o a lo real mediante este género. No obstante, teniendo en cuenta una serie de rasgos tanto formales como de contenido es posible aprehender dicho concepto y tratar de alcanzar una definición que se acerque al significado del complejo término:

“Y el documental entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría tomar el relevo: para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar conciencias y construir el testimonio”.⁷⁷

Esta cita de Dominique Baqué aporta algunas de las claves más importantes del género.

⁷⁷Citado por TORREIRO, Casimiro, CERDÁN Josexo. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p.40

La idea de la “ficcionalización de hechos reales”, la recopilación de imágenes de archivo en un escenario preparado, ordenado, jerarquizado y sesgado y por otro lado, también algunas funciones necesarias y representativas del documental, la política, la denuncia, los testigos directos. De ahí, “despertar las conciencias y construir el testimonio”. En este sentido el documental performativo de Nichols pretende mostrar una respuesta “afectiva” del documentalista a la realidad. En este tipo de documental adquiere máxima importancia el testimonio mediante el acto del habla ya que no sólo responde a la realidad sino también a la cámara:

“En este nuevo modo documental que Nichols denomina performativo y que Michael Renov considera que coincide con lo que él llama la *new subjectivity* el participante literalmente “actúa”: se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente y decididamente encarnado...”⁷⁸

En esta línea se encuentra el documental sobre ETA o el conflicto vasco que se fundamenta en muchas ocasiones en el comentario como hilo constructor de la argumentación, por encima de la voz narrada. A través de las entrevistas el documental de esta temática busca de alguna manera remover las conciencias de una sociedad, que en muchas ocasiones el mismo film califica de aletargada.

En otras definiciones que se han dado del film documental aparece el debate entre lo público y el público, es decir, la pretensión del proyecto documental de representar la realidad “a través de lo más subjetivo en el deseo de objetividad”⁷⁹ El documental es un género que busca representar lo real o al menos un fragmento determinado del mundo y donde el representado, el actor es parte activa de esa representación. Las obras seleccionadas en este trabajo recogen básicamente una sucesión de imágenes sobre hechos en concretos de la historia de ETA como pueden ser el proceso de Burgos, los atentados en el cuartel de la Guardia Civil de Zaragoza o en el Hipercor de Barcelona o las manifestaciones en favor de la liberación de Miguel Ángel Blanco, entrelazadas con el testimonio de actores de los hechos como pueden ser las propias víctimas, familiares o amigos de las mismas, etc.

No se trata por tanto de un género que se base en la realidad en su sentido más puro sino más bien en una imagen reproducida de ella, una “ficción construida”⁸⁰. Es cierto que muchos de los elementos representados en el film pertenecen a la realidad pero sin duda es una realidad

⁷⁸WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real el cine de no ficción*. Madrid: T&B, 2005, p. 51.

⁷⁹*Ibidem* p. 31

⁸⁰CATALÀ Josep María, CERDÁN Joxetxo, TORREIRO Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.

fácilmente manipulable. La selección de imágenes y de comentarios que aparecen en el proyecto, así como el posterior montaje y edición de las mismas van construyendo un punto de vista concreto de la historia y la objetividad va quedando cada vez más al margen.

Es complejo determinar cual es la definición que más se acerca a la idea de lo que es un documental. Para Siegfried Kracauer en su *Teoría del cine* el documental incluye material real y siempre tiene un propósito ya sea educativo, entretenimiento, pedagógico o propagandístico. Kracauer habla, por consiguiente de informes imparciales y de mensajes sociales.⁸¹ El realizador Paul Rotha asegura que el documental está en muchas ocasiones supeditado al interés del individuo por el mundo que le rodea⁸²

No obstante, para entender el género documental en sí mismo es importante tener en cuenta toda una serie de rasgos y características que lo diferencian de la ficción y que lo convierten en una manera peculiar o distinta de contar y ver el mundo. Entre sus principales rasgos podemos destacar, en primer lugar la necesidad del mismo de reflejar la realidad. Este intento de reflejar el mundo en el que vivimos incide en la necesidad del género de ser verosímil. El espectador debe aceptar lo que está viendo como algo real. Nichols habla de que en el documental las historias deben ser verosímiles y las argumentaciones convincentes así como las imágenes que se muestran deben ser entendidas como pruebas de aquello que se está contando y por esta misma razón, han de ser lo más concretas posible, lo que por otro lado, implica y obliga al documentalista a seleccionarlas y ordenarlas.⁸³ En este camino se sitúa también Kracauer que habla de la veracidad del texto documental apuntando que las imágenes deben ser como fotografías instantáneas⁸⁴. De ahí, que se eviten en los documentales las reconstrucciones de los hechos ya que éstas restan credibilidad a la historia que se está contando. Se apuesta por las imágenes de archivo y en su defecto por los testimonios de los protagonistas de los hechos.

Y aquí llegamos a uno de sus rasgos fundamentales: la palabra hablada y la voz en off. El comentario adquiere en el documental una importancia insustituible. La palabra tanto de los diferentes testimonios, convertidos en los actores principales del film, como la del narrador se convierte en una de las claves del género. Como comentaba en la introducción de este trabajo, ¿quién osa a dudar de la palabra del protagonista de los hechos, del experto en la materia, del

⁸¹KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Estética, 1989.

⁸²*Ibidem*, p.247

⁸³NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 51

⁸⁴KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Estética, 1989. p..247

testigo directo, del periodista, etc.? Todos ellos nos invitan constantemente a aceptar como verdadero aquello que estamos escuchando.

La palabra hablada es por tanto, la clave del documental incidiendo gracias a ella en una de las principales funciones del mismo que sería la de la exposición del asunto y por tanto, la resolución de un conflicto, es decir, aquel que mira debe acabar con la sensación de que ha aprendido alguna cosa, de que ha entendido un asunto o de que ha reafirmado o por el contrario modificado su punto de vista sobre un tema en concreto. El documental debe provocar el deseo de saber. Nichols habla de la exposición de un problema, presenta los antecedentes del mismo, examina en qué punto se encuentra e incluye diferentes perspectivas o puntos de vista sobre éste⁸⁵. El texto por tanto, apunta para que el espectador confirme o descarte sus hipótesis al respecto.

A pesar de la importancia de la palabra hablada, la aparición de actores sociales no implica la búsqueda de una identificación con éstos por parte del espectador. Por otra parte, al documental, a diferencia del cine de ficción se le atribuye un estatus o un carácter institucional con un discurso propio. Con la argumentación construida mediante la sucesión de imágenes y comentarios hablados, de manera lo más convincente posible, de forma medianamente ordenada el documental va construyendo lo que Nichols define como los “discursos de sobriedad”.

La importancia, además de los comentarios, de la banda sonora, punto en el cual incidiré de manera más amplia más adelante, reside en la aportación de significado al proyecto documental. Constituyendo toda una argumentación abstracta y despertando estados de ánimo en el espectador.

Como hemos visto el documental se basa en la realidad del mundo y sin embargo, en él existe también buena parte de ficción. Se trata de un género que, efectivamente, pertenece al cine no ficcional ya que en él predomina un carácter didáctico e informativo. No obstante, vamos a partir de la base de que todo film es ficción como consecuencia de que se trata de un material celuloide y que se representa en un espacio y un tiempo determinado, concreto y muy importante, ante una cámara. La manipulación de este contenido tendría lugar en los films de ficción y sin embargo, en el género documental en principio no debe existir. No obstante, no debemos obviar la existencia de un orden y por tanto, de un punto de vista.

⁸⁵NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 55

El cine de ficción posee una autonomía sobre la narración de la que carece el documental que debe supeditarse a los hechos que pretende contar. Esta retórica propia del género rechaza otros aspectos como puede ser el uso de elipsis o *flashbacks* que podían restar credibilidad al relato. Obviamente la pretensión de realidad del documental es lo que fundamentalmente distingue el documental de la ficción y en este aspecto es en el que me gustaría detenerme ya que es una cuestión de suma importancia para entender el género y para el posterior visionado y análisis de la muestra seleccionada.

El documental aborda una parte del mundo real e intenta interpretarla y la ficción construye un mundo ideal en el que nos gustaría vivir o no. El documental, en este sentido es capaz de construir socialmente una realidad basada en la prueba documental con una base histórica y además, aporta autenticidad en cuanto a las imágenes y los sonidos.

El comentario también es uno de los rasgos más identificativos del género documental que no aparecen en la ficción. El comentario aporta un grado de conocimiento que conlleva en la mayoría de ocasiones un grado de subjetividad también ya que aprendemos de un tema por lo que dicen unos determinados personajes y muchas veces estos comentarios pueden estar basados en pensamientos u opiniones de los actores que los emiten y no en hechos contrastados o fehacientes.

Hay que tener en cuenta antes de hablar de los aspectos que corresponden al realismo en el documental la diferencia entre realidad y verosimilitud. La realidad del documental en cuanto a los hechos que se pretenden representar reside en que, efectivamente, son hechos que ocurrieron en un punto de la historia (al menos en los documentales que nos afectan en este ensayo) y por otro lado, la verosimilitud de los mismos se ubica en si el espectador entiende o no que efectivamente ocurrieron de esa determinada manera o si los actores sociales seleccionados para contarla basan su argumentación en los mismos hechos tal y como ocurrieron o por el contrario en su perspectiva de los mismos.

Lo cierto es que la realidad no se presenta nunca desnuda en la pantalla. Siempre existen a su alrededor toda una serie de circunstancias, como apuntaba en el párrafo anterior, y el documentalista es el que se encarga de ponerlas de manifiesto. Como en cualquier texto fílmico nada de lo que el espectador observa en la pantalla aparece de manera gratuita. La presencia del individuo en un lugar determinado del encuadre, la posición de la cámara, así como la discriminación del contenido tanto en el proceso de selección como en el de montaje y edición

va condicionando la objetividad. La mirada del director tampoco (igual que la del espectador) es imparcial a pesar de que esté intentando mostrar una “realidad”.

Todos los procesos de creación presentes en el documental van mediatizando dicha realidad. El físico alemán Werner Heisenberg aseguró que lo que observamos “no es la naturaleza misma sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas”. Es decir la presentación y la observación de unos hechos van pasando por una serie de filtros que van modificando de alguna manera la percepción que vamos adquiriendo de ella. Dichos filtros son propiedad tanto del documentalista y realizador como del propio espectador sobre el que haré hincapié más adelante. Los realizadores y cineastas en el documental van creando lo que algunos autores han denominado “discursos de sobriedad”⁸⁶ o “discursos sobre realidad”⁸⁷.

Uno de los principales problemas en el que nos encontramos al tratar de mostrar una realidad es la propaganda que conlleva en muchas ocasiones dicha representación. Tal y como señalan Torreiro y Cerdán en lo referente a la representación de lo real en el texto documental estamos asistiendo a una “hibridación de las prácticas cinematográficas ya que aparecen panfletos políticos y contra-informativos vestidos de diarios o búsquedas personales, la imagen de archivo y el documento visual al servicio de la poesía” (en muchas ocasiones como veremos gracias a la impagable aportación de una banda sonora bien elegida) “la indagación social bajo diversas formas de thriller policíaco o el uso de la telerrealidad y la dramatización distanciadora” intentando ocupar el lugar de la entrevista natural para la reconstrucción histórica.

Un aspecto bastante interesante en lo que se refiere al tema de la realidad documental y propaganda es lo que Kracauer ha denominado la “realidad mental” en lo referente a la transmisión de ideología a través de este género:

“A menudo a los directores de documentales les preocupa tanto transmitir propuestas de naturaleza intelectual o ideológica que ni siquiera tratan de extraerlas del material visual que presentan. En este caso la realidad mental tiene prioridad sobre la realidad física”.⁸⁸

En muchas ocasiones el documental se ampara en cierta “superioridad cognitiva, ética y

⁸⁶NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997. p.38

⁸⁷TORREIRO, Casimiro, CERDÁN Josexo. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p. 187.

⁸⁸KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. p.263.

representacional”⁸⁹ en lo que a la búsqueda o muestra de la realidad se refiere en contrapunto con lo que ocurre con otras prácticas cinematográficas. No obstante, en la actualidad es cierto que las personas que se mueven en el ámbito de la creación de lo social se han ido despojando de los disfraces, ya no tienen que ocultarse tras el velo de la realidad imparcial y así experimentar y mostrar su subjetividad a través de otros lenguajes sin tapujos.

Si bien es cierto que una de las funciones que podemos encontrar en este género -como ya apuntaba- es la de despertar las conciencias de los espectadores a través de esta imagen de lo real. Una realidad que se va reconstruyendo con el fin de concienciar o formar al ciudadano y que, además, está basada en indicios y datos que permiten una proyección lo suficientemente verosímil sobre un hecho.

La realidad no sólo se construye a través de las imágenes que observamos sino que requiere, además, especialmente en lo que se refiere a la transmisión de una determinada idea o ideología o teoría concreta de testimonios o comentarios específicos que refuercen dicha teoría, incluso requerirá de una banda sonora minuciosamente seleccionada y superpuesta en los momentos clave del film para que el espectador se apropie de ese punto de vista.

Bill Nichols diferencia varios tipos de realismo aplicado al género documental. Por una parte, nos habla de “realismo empírico” basado en acumular detalles más bien expositivos así como colocar adecuadamente tanto personajes como objetos. Por otro lado, distingue un “realismo histórico” centrado en la verosimilitud entre lo que constituye el nexo y el referente. Además, incluye un “realismo psicológico” que aporta al espectador la sensación de verosimilitud en lo que está observando, le resulta creíble y explora en la emoción humana. Este último tipo implica, además, el reconocimiento de los personajes que aparecen delante del objetivo y las situaciones reales a las que se enfrentan son, de alguna manera, universales⁹⁰.

En los documentales que posteriormente analizaremos podemos observar la presencia de este tipo de realismo psicológico. Dado que muchos de los comentarios que se dan en ellos forman parte de las víctimas de atentados de la banda terrorista ETA, en ocasiones conocidos por la amplia mayoría de los espectadores lo que facilita la sensibilización con el dolor del testimonio. En otras ocasiones, las imágenes de un atentado conocido por todos y brutal en cualquier sentido, “espectacularmente” sangriento como, por ejemplo, el atentado del Hipercor

⁸⁹ TORREIRO, Casimiro, CERDÁN Josexo. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. pp. 186-187.

⁹⁰ NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997. p.223

en Barcelona provoca una sensibilización profunda del espectador con cualquiera de las víctimas del mismo. Por tanto, comprensión, sensibilización y quizá, como consecuencia de todo ello... ¿explotación del dolor por parte del realizador?

No obstante, Nichols apunta también a que no siempre un estilo realista asegura o garantiza la representación de una realidad histórica. El realismo para Nichols requiere cierta distancia y probablemente algunos de los documentales que se han realizado sobre la banda terrorista ETA todavía no dispongan de la suficiente.

Si bien se ha apuntado que parte de este realismo viene dado gracias a la inclusión en el género documental de comentarios, entrevistas a algunos de los protagonistas principales del suceso, me gustaría dedicarle este apartado a los protagonistas, los actores que delante de la cámara ayudan a construir la historia.

Una de la esencia del realismo en el documental es la aparición en él de “actores reales” es decir, “no profesionales” que no pretenden interpretar un papel y entonces ¿por qué nos van mentir? Para Kracauer no hay ningún vestuario con mayor aspecto que la verdad.

Si revisamos parte de la historia y evolución del documental, la Rusia stalinista así como la Italia fascista recurrían constantemente en sus films (incluso en los de ficción) a actores no profesionales o a personas reales para que el metraje “oliera a verdad”, aportando así un carácter callejero a los mismos (algo que no admitiría el cine de ficción ya que el espectador suele mostrar rechazo por todo aquello que presenta una apariencia “demasiado” real, por lo sucio, por lo imperfecto...) El propósito es reflejar una determinada realidad social.

No hay nada que produzca más efecto de verdad que lo que es verdad, aunque sea imperfecto evitando, de esta manera lo que Epstein definió como la “falsedad del profesional”.⁹¹ No obstante, los directores dan prioridad a los individuos que son capaces de transmitir mayor expresividad delante de la cámara (por encima de aquellos que tengan mayor peso en la historia), que no parezcan “guionizados” en ningún caso. Nichols asegura que es necesario que posean una “magnitud interna o personalidad compleja”. Además, apunta a un alto grado de conciencia de él mismo, así un alto grado de comunicatividad.

El montaje como uno de los últimos peldaños en la escalera del documental adquiere

⁹¹KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. p.135

prácticamente todo el peso de la argumentación. Tras un proceso de selección o toma de imágenes, de realización de entrevistas y de análisis de contenido hay que proceder al montaje. Este punto sin duda supone una de las claves para construir la argumentación o mejor dicho el argumento del documental.

“El montaje puede ser un poderoso modo de desconcertar al espectador y obtener reacciones emocionales pero si a intención es asegurar la aprobación del discurso por el televidente, entonces es necesario contar la historia de la manera que resulte más familiar al espectador.”⁹²

El procedimiento del montaje es alegórico e incluye tácticas según explica Benjamin H.D. Buchloch de “apropiación y borrado de sentido, fragmentación, yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, separación del significante o significado”⁹³

Lo que Buchloch pretende explicar con esta idea es que el montaje es la construcción del puzzle. No obstante, es una construcción que no es altruista, ni gratuita. Nada de lo que observamos en un texto fílmico carece de sentido. Los comentarios seleccionados y acompañados de unas imágenes concretas pretenden reforzar una idea, el orden de los testimonios y los cortes seleccionados siempre tienen un por qué. Habrá que observar en cada caso cual es la intencionalidad del director en un determinado punto y cual es la perspectiva del tema que pretende mostrar. Por ejemplo, en el documental de Julio Medem, *La Pelota Vasca*, por ejemplo aparecen unas imágenes de un noticiario antiguo donde se muestran disturbios y represión policial en manifestaciones acontecidas en Euskadi en los años 70 y en él una voz en off, la de la periodista que locuta la noticia, comenta: “entre marzo del 76 y marzo del 78 la policía mata a 38 personas en diferentes manifestaciones.” El siguiente corte forma parte de la entrevista al historiador Juan Pablo Fusi que reza: “esto favorecerá la radicalización del proceso vasco y por tanto de las posiciones de ETA”. Es decir, el director acaba de establecer con esta secuencia una relación causa-efecto que puede que no se ajuste a la realidad acontecida y sin embargo, el espectador debe dar por hecho, dado que efectivamente acaba de observar imágenes de la crudeza de la actuación policial en una manifestación junto con una información que asegura que de esa manera murieron 38 personas, que ese fue el motivo de que ETA no se adaptara al proceso democrático y por tanto, continuara y además radicalizara la lucha armada.

⁹² CHOPRA-GANT, Mike. “Realismo narrativa y género en la construcción de la historia del 11-S” en *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2010, p.30.

⁹³ Citado por WEINRICHTER Antonio. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005, p. 43

En este mismo documental podemos observar otro ejemplo claro de contraste a través del montaje, es decir, una sucesión de planos-secuencia en los que aparecen los testimonios de Eduardo Madina (socialista víctima de un coche bomba) y Anika Gil (presuntamente torturada por la Guardia Civil por presunta colaboración con ETA) ambos cuentan su dolor. A través del montaje el realizador está equiparando ambos dolores, situando al mismo nivel su posición como víctimas. Asimismo Medem a través del orden de secuencias equipara el dolor de la viuda de un miembro de la Policía Autónoma Vasca asesinado por la banda terrorista y el sufrimiento de la mujer de un preso miembro de ETA que debe realizar largos viajes en autobús para visitar a su marido. Estos contrastes entrañan uno de los peligros del montaje en cuanto a la creación de un determinado punto de vista tan sólo ordenando de una determinada manera los comentarios. En este sentido Jean Vilain lo explicaba a través de esta metáfora:

“En una vida de 70 u 80 años tenemos sin duda la sensación de existir y de que las cosas existen durante media hora, como mucho, en fragmentos de minutos o segundos. El papel del arte podría ser ayudar a percibir esos momentos y hacer sentir la vida como una existencia. Tomemos el ejemplo de un vaso. Filmar un vaso para hacer que existe. Iluminarlo solamente no tiene demasiado interés, tiene que ocurrirle algo al vaso, quizá que un personaje lo tome que se le escape de las manos, su desaparición paradójicamente dará la sensación de su existencia. No basta con que algo sea aceptado por la cámara, tiene que haber una ficción. El montaje a su manera trabaja en esa dirección. Montar es mirar y decir: “vale esto lo dejamos”.⁹⁴

Por otro lado, aparece una nueva cuestión en torno al montaje denominada remontaje mediante la cual se pretende “manipular la intención y el sentido del metraje y arrancarlo de su contexto original. Así se rompe el vínculo entre la imagen y su referente histórico.”⁹⁵

En definitiva Antonio Weinrichter destaca una serie de fases en el momento de la creación que serían la apropiación del material que va a ser utilizado, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos seleccionados y la recontextualización o creación de un nuevo sentido. Esta última es la guinda del pastel, es decir, el proceso de montaje es capaz a través de testimonio e imágenes reales dotar al texto fílmico de un nuevo sentido o punto de vista que no correspondería al del inicio del proceso de creación.

El montaje, como he comentado, es una de las claves fundamentales a tener en cuenta a la hora de comprender la argumentación de la historia que se pretende contar. La argumentación en el documental debe garantizar cierta coherencia. Para crear el efecto de verosimilitud o aportar

⁹⁴ VILAIN Jean. *El Montaje*. Madrid: Cátedra, 1999, p.54.

⁹⁵ WEINRICHTER Antonio. “*Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción*”. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p. 44

credibilidad el director debe distanciarse de lo que muestra; para ello, cuenta con el comentario (“no lo dice él lo dicen otras personas”). Nichols afirma que este distanciamiento suele esconder algún propósito orientativo, de evaluación, de juicio, reflexión, persuasión o cualificación, otorgando a través de todos ellos una “cobertura moral o política” al asunto en cuestión.⁹⁶ En el caso de que exista un narrador o cierta presencia del autor en el proyecto debe apostar por una actitud de modestia con el objetivo de no aportar demasiada subjetividad al relato. El espectador siente que el autor que habla se dirige directamente a él.

Una vez hemos abordado el papel del director/documentalista/realizador en la creación del documental es necesario adentrarse en lo que respecta a la recepción o percepción del mismo por parte del espectador.

El cine registra una realidad en sí misma que necesita ser mirada para que ésta adquiera un sentido. El espectador va reaccionando a medida que los *frames* van pasando por su retina a dichos estímulos. Esta reacción no pasa sólo por su mente sino que se producen diferentes estímulos físicos. El cine presenta un mundo en movimiento que actúa como estímulo fisiológico. De ahí que el documentalista escocés John Grierson asegurara que en los documentales “uno no fotografía solamente con la cabeza sino también con los músculos del estómago”⁹⁷

Todas estas reacciones físicas a las imágenes que estamos observando predisponen a una sensibilización que no identificación (es difícil la identificación en el documental a diferencia de en el cine de ficción) Además, el espectador a través de la historia que le están contando puede experimentar varios procesos como el rechazo intelectual o la aceptación emocional de una idea en función de si le convence o no el film.

Sin embargo Kracauer en su *Teoría del Cine* introduce el concepto de “conciencia aletargada”⁹⁸ que sí supone la identificación del espectador con las imágenes que observa y asegura que “las películas tienden a debilitar la conciencia del espectador” a diferencia de lo que ocurre por ejemplo en el teatro. La música, la oscuridad de la sala, etc son elementos que evocan determinadas sensaciones y que sin querer transportan a la mente del espectador a otros mundos y éste, claro está, se deja llevar. Sin embargo, al espectador de cine documental se le presuponen

⁹⁶NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997. p.171

⁹⁷Citado por KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989, p.208

⁹⁸*Ibidem* p. 207.

una serie de características (conocimiento o al menos interés previo por el tema en cuestión, ganas de saber...) que lo hacen algo más resistente a estos efectos hipnotizantes y aún así, es probable que no escape de las garras de la propaganda fílmica ya que se supone que las tomas son reales (el espectador mientras observa no acaba de percibir aunque lo sepa esa selección previa de tomas de la que hablábamos). En este juego cobran suma importancia tanto la iluminación como los movimientos de cámara y a ello hay que sumar el montaje. Por otro lado, la música es capaz de otorgar una significación a determinados planos que de otra manera sería imposible, jugando un papel muy importante en lo que respecta a la recepción del mensaje por parte del espectador.

El espectador del documental suele tener ante el film una actitud de reflexión, es lo que anteriormente hemos calificado como despertar conciencias. Se trataría de una reflexión política sobre los hechos en cuestión. En el caso de los documentales sobre ETA existe una evidente pretensión de reflexión política destinada al espectador.

Por otro lado, Nichols distingue otro tipo de reflexiones de tipo formal en cuanto al estilo que en ocasiones busca quebrantar convenciones aceptadas, una de tipo reconstructivo que reafirma lo convencional o aquello que el espectador esperaba encontrar, una reflexión basada en la ironía, aunque esta suele ser poco común ya que lejos de atraer al espectador hacia la reflexión podría restar credibilidad al metraje y la parodia o ira que buscaría intensificar la conciencia social o la actitud hacia un tema determinado.

Uno de los principales problemas en cuanto a la mirada espectral surge con lo que algunos autores han pasado a denominar “la distancia espectral”⁹⁹ que hace que ni las imágenes ni el propio espectador sean conscientes de la incapacidad de atrapar éstas con lo cual en muchas ocasiones pasan incluso desapercibidas.

El documental registra principalmente la mirada del realizador que es, en definitiva, el que nos cuenta una historia a través de diferentes elementos. No obstante, tal y como apunta Nichols “la mirada de la cámara es una mirada accidental (pasaba por allí)”¹⁰⁰. Por otro lado, distingue una mirada impotente que es aquella que no es capaz de atravesar la distancia entre la cámara y el sujeto, es decir, que no es cómplice de esos sucesos. Por el contrario existe la mirada

⁹⁹ CATALÀ Josep M. “*Film-ensayo y vanguardia*”. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p. 151

¹⁰⁰ NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1995. p.122

en peligro que es cuando la cámara está inmersa en el acontecimiento y donde existe un peligro real para ella o la mirada de intervención que se da cuando participa en la acción (modalidad interactiva del documental). El director puede optar por una mirada compasiva que suele darse ante enfermedades o una mirada clínica o profesional que debe respetar cierto código ético dado que pretende una función educativa y por tanto, debe respetar para ello el distanciamiento.

“ Nuestros ojos no pueden registrar un objeto sin que nuestros oídos participen en el proceso. La realidad cotidiana es el resultado de una mezcla constante de impresiones visuales y auditivas (...) La música mantiene a flote ciertas imágenes que pueden llegar a ser ahogadas por las palabras”¹⁰¹.

Con esta cita de Kracauer pretendo afirmar que una buena melodía es capaz de despertar en el espectador sentimientos, emociones, produciendo en él inclusive reacciones físicas, transportándolo a momentos o lugares pasados, reviviendo sensaciones de su vida... en definitiva hacerle sentir, emocionarlo. La música imita emociones y como consecuencia, en el documental nos obliga incluso a extraer conclusiones particulares sobre lo que estamos viendo. Una melodía es capaz de otorgar a las distintas imágenes toda una serie de significados. Según apuntaban Platón y Aristóteles la melodía adquiere el rango de imagen, de imitación de algo real.¹⁰²

Observamos como en un film de terror la música es capaz de crearnos un suspense aún mayor en el momento en que van a provocarnos un susto, sabemos que existe música que incluso aporta rapidez a una persecución¹⁰³, que es capaz de emocionar al más duro en una escena romántica. Hay músicas que hablan por si solas, tras la repetición de melodías en el cine somos capaces de identificar casi sin mirar la escena, lo que en ella se está representando. Como digo la música aporta buena parte de la significación de un plano. De hecho, sin ella el espectador se sentiría un extraño delante de la pantalla y sólo podría escuchar el silencio que por otro lado, sólo debe utilizarse en momentos puntuales para crear suspense pero abusar de él puede hacer que el espectador sienta que es un mundo fantasmal.

La música provoca en definitiva un impacto emocional en el espectador de un film y este sentido Lack apunta:

¹⁰¹KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. p.202

¹⁰²LACK Russell . *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 328

¹⁰³En este sentido Russell Lack habla de la percepción en el cine gracias a la música del paso del tiempo ya sea un tiempo real u ontológico o psicológico. El cine no extrae del tiempo y nos sitúa en lo que Lack denomina un *presente perpetuo*, sensación que logra el cine actual (una sensación no lineal). Escuchando el ritmo de una secuencia somos capaces de advertir la longitud de la misma. El espectador busca un patrón al que acogerse para entender o reconocer lo que está sucediendo en el film.

“Sin duda resulta bastante sincero afirmar que si una persona siente una emoción particular cada vez que escucha una obra determinada, entonces la música transmite de algún modo un mensaje emocional al que el oyente responde del modo apropiado”.¹⁰⁴

No obstante, hay que tener presente la problemática que entraña esta atribución de sensaciones a la melodía propiamente dicha aunque ésta efectivamente nos haga sentir tristeza o alegría, ya que esta identificación difícilmente será capaz de transmitirnos más sensaciones que la de tristeza o alegría (lejos de cualquier sutileza).

En el documental la banda sonora cobra también esta importancia. Una buena partitura aumenta, sin duda, el impacto de una imagen y adapta fisiológicamente al espectador que sabe a que atenerse. El sonido estimula la receptividad del oyente, otorga vida al film y al que mira ciertas energías empáticas. Hace que el espectador logre mantener la atención en lo que está mirando ayudando, de alguna manera, a rellenar las pausas incluso en el propio argumento. La música siempre va más allá del lenguaje, incluso del fílmico, transportando al espectador a otro universo.

El documental es una entidad bastante compleja que ocupa según Lack una zona de la representación en la que las “artes basadas en la observación, la respuesta y la escucha que a menudo chocan con el arte de la interpretación de los eventos filmados”. En el caso de los documentales que nos atañen la música tradicional vasca con la *txalaparta* (instrumento de percusión tradicional en el País Vasco y de sonido característico) es una constante. La *txalaparta* por ejemplo, con ese sonido característico que posee es capaz de intensificar las imágenes hasta un nivel insospechado. Asociada en muchas de las ocasiones a momentos de tensión, a ETA en muchos casos también será utilizada en numerosos films documentales, prácticamente en todos, sobre el conflicto vasco. Hecho que en cierta medida crea una significación que, según Leech, no deja de ser un artificio.

La música del famoso cantautor vasco Mikel Laboa es otro de los referentes musicales más utilizados. Las obras de Laboa son un símbolo en sí mismas y poseen una significación apabullante. Sus canciones son siempre un canto a la libertad que reclama el pueblo vasco, han sido la guía de una época donde la falta de libertades era el pan de cada día y por tanto, que suene Laboa en un documental aporta muchísima información. Su tema *Txoria txori* es,

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 362

prácticamente un himno a la libertad para los vascos que vienen de aquellos años de dictadura e incluso, por mi propia experiencia, he conocido que las posteriores generaciones a aquellos días siguen considerándolo el referente de un mundo mejor. Este es el tema principal del documental de Julio Medem *La Pelota Vasca* y generalmente, acompaña en este film a imágenes paisajísticas (también frecuentemente utilizadas en los documentales que hablan del conflicto vasco y de ETA). La música de Laboa acompaña perfectamente a las panorámicas de cualquier valle guipuzcoano y la letra para todos aquellos vascoparlantes que la comprendan. Se trata de un canto sobre volar libre (para aquellos incluso que no entienden el *euskera*) ya que habla de mucho más que de un pájaro al que no deseas tener enjaulado aunque te encante. Habla de una época oscura donde las metáforas transmitían mensajes que hacían más libres a las personas, donde una lengua escondida consiguió hacerse oír y transmitir lo que no se podía decir en español y de manera clara.

La importancia de la banda sonora de cualquier film reside en las funciones que es capaz de realizar. Kracauer clasifica diversas funciones estéticas que la música desempeña en el film¹⁰⁵. Algunas de ellas ya las hemos comentado en el párrafo anterior. El documental utiliza especialmente algunas de las funciones que clasifica Kracauer como por ejemplo el paralelismo (evocando sensaciones, estados de ánimo e incluso significación a las imágenes que acompaña). Además es capaz de condicionar psicológicamente al espectador. Hay que tener en cuenta en este punto dos aspectos fundamentales que son el *continuum* es decir jugar con el espectador y que este de repente ignore la música y después la vuelva a escuchar y por otro lado, los estímulos psicológicos que produce en el espectador, desde el punto de vista en que ilustra una escena.

La segunda función que podemos encontrar en el documental es el contrapunto que aparece cuando la música en un momento determinado usurpa todo el protagonismo a la imagen y adquiere el papel principal. En ocasiones, es capaz de inmovilizar al espectador, otorgándole un mayor impacto a la música que a la propia imagen. En tercer lugar, encontramos la relación con el relato donde la música puede utilizarse como antesala de la acción que va a ocurrir, preparándolo psicológicamente, ayudando a crear un clímax y a la construcción de la narración o crear suspense. En definitiva la música es sumamente importante para el film de cualquier género. A veces una melodía acaba convirtiéndose en un personaje más del film, aporta gran cantidad de información o emoción al relato o se constituye como hilo conductor en la argumentación.

¹⁰⁵KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. p.184

Como es obvio el documental presenta como género una serie de problemas o inconvenientes, algunos de los cuales ya han sido mencionados en estas páginas. Defectos en ocasiones logrados intencionadamente y otros quizá aparecen como consecuencia de la temática seleccionada o que se va a representar. Entre los principales problemas que presenta podemos encontrar la propaganda. No obstante, el documental dado su carácter, en muchas ocasiones, de denuncia social o política puede caer en las redes propagandísticas.

Para estudiosos de la propaganda como el profesor Alejandro Pizarroso Quintero “es muy común equiparar propaganda a mentira” y su uso como un instrumento de persuasión de masas:

“Con la verdad, si es que alguien sabe explicar lo que es esta, o con la mentira, tan difícil de explicar como la verdad de lo que se trata es que, quien reciba ese mensaje que llamamos propagandístico lo que nosotros queremos que haga o piense lo que nosotros queremos que piense”.¹⁰⁶

En esta misma línea, la propaganda como comunicación persuasiva busca por tanto, según explica María Victoria Reyzábal, “la transformación de ciertos aspectos de la psicología individual”.¹⁰⁷ Reyzábal entiende la propaganda como una forma de comunicación de masas de carácter impersonal, contenido ideológico y que busca, entre otras cosas, perpetuar o cambiar las estructuras de poder y provocar congruencia en el persuadido.

Busca siempre cierta transformación personal del individuo, incluso en aras de lograr cierta integración social a pesar de los riesgos que esta pretensión puede entrañar. En este sentido el documental sobre conflicto vasco y ETA aporta una gran dosis de propaganda y consecuentemente de persuasión en tanto en que posee en su relato un buen grado de contenido ideológico. De esta manera, construye todo un discurso basado en las ideas previas del realizador sobre un aspecto determinado y que a su vez pretende que sean reforzadas a través de los personajes entrevistados. Como consecuencia, busca provocar un cambio o una perpetuación del punto de vista del espectador sobre un tema que admite posiciones como todos.

La propaganda/persuasión utiliza determinados mecanismos para la consecución de su objetivo. La censura, por ejemplo, en lo que respecta a la selección de determinadas características (en el caso del género documental de unos entrevistados en detrimento de otros o la ordenación y selección previa de planos o secuencias, etc) para favorecer un punto de vista en

¹⁰⁶ PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, “Aspectos de propaganda de guerra en los conflictos armados más frecuentes”, en *Revista de Estudios para el desarrollo de la comunicación*, nº5, 2009, pp. 49-50.

¹⁰⁷ REYZÁBAL María Victoria, *Propaganda y Manipulación*. Madrid: Acento Editorial, 1999. p. 28

concreto (la existencia o no de un conflicto vasco, la aceptación de dos partes en la lucha armada de ETA, la victimización de la izquierda *abertzale*...) Todo ello pulsando el botón de determinadas emociones en el espectador para ir introduciendo una determinada idea, todo ello sin que se note. En esta línea Reyzábal apunta:

“Si algo caracteriza la esencia de la propaganda es su finalidad, que no es sino modificar la conducta de las personas a través de la persuasión, es decir, sin parecer que las fuerza o las seduce”.¹⁰⁸

En tanto que la persuasión busca de alguna manera un cambio en el espectador requiere un conocimiento de las personas para modificar por tanto su sistema de creencias. Por tanto, la clave y como consecuencia el éxito de la persuasión se sitúa en la respuesta del receptor, es decir, “aquel que pretende promover una dependencia interactiva entre emisor y receptor mediante la formación, reforzamiento o modificación de dicha respuesta”.¹⁰⁹ El consumidor de documental es una persona normalmente formada o que busca “informarse” a través del film sobre un determinado tema en “profundidad” con lo cual cuenta con un interés o motivación previa. Esta motivación puede ser consciente o inconsciente.

El aspecto psicológico es determinante para entender como funciona la persuasión en los individuos y como los medios de comunicación y por tanto, el film documental como producto informativo. Algunos autores como McDougall¹¹⁰ hablan de la necesidad de instinto como “disposición psicofísica” innata que de alguna manera condiciona al sujeto a la hora de percibir el mundo de una determinada manera. Así uno presta con mayor o menor atención a determinados objetos o cuestiones que nos producen a su vez determinadas emociones y nos impulsan a actuar de una determinada manera.

La presentación de la información, el orden, la selección o no de un contenido o personajes, en definitiva, lo que se obtiene como resultado del montaje en el film documental responde a la necesidad de contar. Si bien se podría entender que la utilización de la censura recaería más bien en la desinformación Alejandro Pizarroso distingue claramente entre propaganda y desinformación¹¹¹. La propaganda no necesariamente está basada en una mentira (sencillamente se dirige en una perspectiva determinada) y en este punto Pizarroso incluye la definición de Harold Lasswell recogida en la *International Encyclopedia of the Social Sciences*:

¹⁰⁸*Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁹ PIZARROSO, QUINTERO, Alejandro, “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica” en *Revista Historia y Comunicación social*, nº4, 1999, p. 146.

¹¹⁰ Citado por REYZÁBAL María Victoria, *Propaganda y Manipulación*. Madrid: Acento Editorial, 1999. p. 57

¹¹¹ PIZARROSO Alejandro, “Reivindicación de la propaganda de guerra”, *Estrategias de la desinformación*. Valencia: Minor, 2004. p.27.

“Es la manipulación más o menos deliberada mediante símbolos, banderas, palabras, gestos, imágenes, monumentos, música, etc., del pensamiento o de las acciones de otras personas en lo que se refiere a creencias, valores y comportamientos que aquellas personas llamadas “reactores” consideran como discutibles”.¹¹²

Algunos documentales objeto de nuestro análisis como *Ama Lur*, *La Pelota Vasca* o *El Proceso de Burgos* recurren constantemente a la utilización de símbolos referentes a la lengua, al arte o al folclore característico del País Vasco con la intención de remarcar la idea de pueblo vasco oprimido y reforzar la idealización de Euskadi en lo que respecta al paisaje y a la nostalgia de un país ideal que nunca llega.

Exceptuando ciertas temáticas como puede ser la científica o la de viajes que poseen un carácter didáctico o informativo, los documentales políticos, sobre muchos de los temas relacionados con la realidad social o históricos suelen caer en el peligro de la manipulación. Para Kracauer y en mi opinión, especialmente ocurre en el documental, el cine es un instrumento de propaganda incomparable.¹¹³ La eficacia de esta propaganda reside fundamentalmente en la reproductibilidad fílmica. Según el realizador Paul Rotha que en los años 30 colaboró con Grierson en la *New Frontier Film* en la realización de documentales de tipo propagandísticos:

“El cine posee las virtudes de una actuación mecanizada que se ejecuta ante un millón de personas, no una sino incontables veces al día, en los días venideros y, si su calidad es lo bastante buena, durante diez años más”.¹¹⁴

Para Rotha esta propaganda debida a la difusión no supone un problema tan grave como puede ser el proceso de deshumanización que ha sufrido el documental en estos días. Rotha apela a que el género “acoja al individuo y no se limite única y exclusivamente a abrir su lente al mundo”.

Son diversos los autores que se han planteado los contras de este “género de la verdad”¹¹⁵. En este sentido que apuntaba Rotha, Marcel Proust, por ejemplo, apostaba por una tendencia realista ya que la cámara produce cierto desapego emocional. Proust hablaba de que el buen cine se realiza en detrimento del argumento. Por su parte, Ortega y Gasset apelaba a una

¹¹²*Ibidem* p. 28

¹¹³KRACAUER Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. p. 208.

¹¹⁴*Ibidem* p. 211

¹¹⁵SÁNCHEZ-NAVARRO Jordi. “(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental”. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p. 86

tendencia más formativa, es decir, animaba a participar emocionalmente al sujeto con el objetivo de facilitar la percepción al espectador.

En el caso del documental sobre ETA y el “conflicto vasco” ha derivado de la deshumanización a documentales dramatizados de tono lacrimógeno. Dado que parte de los testimonios están conformados por víctimas del terrorismo, en muchas ocasiones, se tiende a la excesiva explotación del dolor, jugando con los primerísimos primeros planos y con los silencios ante un llanto o una voz quebrada con el fin de emocionar al espectador.

La propaganda continúa estando presente, no hay más que ver los tiempos de los comentarios (la duración de unos testimonios u otros está descompensada en función de la visión del problema que se quiera dar); además, hay que atender al montaje, la utilización de determinados planos y movimientos de cámara en pro de reforzar una serie de pautas y puntos de vista. En el caso de los documentales sobre ETA hay que valorar las imágenes de archivo seleccionadas en lo que respecta a las manifestaciones, los atentados, etc.

5.2 Documental y persuasión

Desde que los hermanos Lumiere perfeccionaron el kinetoscopio de Edison e inventaron el cinematógrafo comenzaron a sentir la necesidad, especialmente los segundos, de documentar algunas curiosidades de su vida cotidiana. El galope de un caballo, la acción de un gato saltando o el lenguaje de sordos fueron algunas de las curiosidades que les motivaron en la creación de artilugios de toda índole para reproducir dichas acciones. Es así como surge el género documental. Con el cinematógrafo que permitía la proyección de imágenes en movimiento en lo que hoy conocemos como salas de cine, el documental alcanzó una gran importancia ya que de esta manera llegaba a las grandes masas. Así nacería lo que hoy conocemos como la industria del cine. Algunos de los nombres más representativos de aquellos años como Janssen, Muybridge o Marey fueron sin duda, los iniciadores de una inquietud que acabaría convirtiéndose en lo que hoy en día es el documental.

Todos ellos empezaron a advertir las increíbles posibilidades que dichos documentos poseían y cuan útiles podían llegar a ser en lo que respecta a la educación o comercialmente. Tal y como señala Luis Veres, “el documental podía servir para conocer el mundo y para descubrir

sus realidades”.¹¹⁶

En los primeros intentos de reproducción un referente muy importante fue el kinetoscopio creado por Edison pero éste poseía algunas limitaciones. Dado que dicho dispositivo requería electricidad sólo era posible filmar en interiores, algo muy útil para grabar teatro, actuaciones musicales o bailes pero que no se podía transportar.

No obstante, no hubiese sido posible la realización de un film documental como lo entendemos en la actualidad sin el inestimable trabajo de Louis Lumiere y su hermano. Luimiere fue el que convirtió el documental en una realidad con la creación del *cinematographe*. Un dispositivo que a diferencia del anterior poseía muchas más ventajas: era transportable con lo cual permitía su utilización para filmar el mundo exterior, se manejaba manualmente lo cual no requería de electricidad y además realizaba las funciones de proyector y máquina de copiar.

Los primeros realizadores comenzaron a advertir que la importancia de estas “películas en movimiento”¹¹⁷ y de las posibles funciones que podía abarcar. A lo largo de la historia el documental ha ido cumpliendo diferentes objetivos, unas veces al servicio de la sociedad cumpliendo una tarea didáctica o pedagógica otras al servicio de la ciencia en la observación de fenómenos y otras al servicio de los gobiernos o las empresas en forma de propaganda o publicidad. Esta última función de dicho género informativo audiovisual es en la que vamos a centrarnos para este trabajo.

Dado que los teóricos de las diferentes etapas de la historia fueron conscientes del increíble poder de lo audiovisual para la persuasión de las masas también comenzaron a serlo las instancias de poder. En la actualidad los documentales que se ocupan de cuestiones que atañen a los diferentes sectores de la sociedad o políticas han sido realizados por profesionales del cine o los medios de comunicación con diferentes objetivos. En algunas ocasiones buscan la creación de un imaginario colectivo en torno a un determinado asunto, (por ejemplo respecto a la existencia de un conflicto vasco, de un nacionalismo histórico, etc.) en otras buscan denunciar una determinada situación (el olvido de las víctimas de ETA por ejemplo) y en otras, como ya hemos comentado en el apartado de problemas del género documental, a través de la persuasión el director (mediante la utilización de los distintos recursos que permite el propio género) puede buscar la transformación psicológica del espectador. En cualquier caso, se trata de modificar o reforzar de alguna manera su sistema de creencias.

¹¹⁶VERES, Luis, “Sobre estética y política en el género documental: el conflicto mapuche”, en *Miriada Hispánica*, nº11, 2015, p.116.

¹¹⁷BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. p. 16.

EE.UU mostró desde los inicios su interés por el documental. Desde el presidente Theodore Roosevelt (que ya mostraba su preferencia por situarse delante de la cámara) hasta los films de corte antropológico que comenzaron a reproducir la vida de los “nativos”. Todos ellos empezaron a observar que el documental poseía muchas más funciones y poder que el simple hecho de reproducir situaciones reales.

“El documentalista es siempre más que un simple documentalista. Diferentes ocasiones, diferentes momentos de la historia, determinan que funciones diferentes pasen al primer plano. Esto era cierto en la primera década de la historia del documental y continuó siendo cierto en las décadas posteriores”.¹¹⁸

La “constatación de lo real”¹¹⁹ en el género documental ha sido una constante hasta nuestros días. Sin embargo a lo largo de la evolución de dicho género derivó hacia otro tipo de intereses según avanzaba la historia. Las preocupaciones de los primeros años evidentemente variaban y por tanto, también los modos de producción, la temática así como las funciones del propio género. El documental comenzó a ampliar sus fronteras gracias a personas como Robert Flaherty, uno de los nombres más representativos y que más han aportado al género tal y como lo conocemos en la actualidad. Su trabajo es fundamental para entender el género documental al que Barnouw denomina “explorador”. Fruto de su interés por la vida de los esquimales nació “Nanook, el esquimal” la obra maestra de Flaherty.

Flaherty se mostró muy interesado por la autenticidad de los hechos que filmaba y además, dominaba perfectamente la “gramática del film”¹²⁰ ya que fue uno de los pioneros en incluir los primeros planos, los contraplanos y los movimientos panorámicos.

“La pericia para representar un episodio desde varios ángulos y distancias en rápida sucesión- privilegio enteramente surrealista que no podía compararse con ninguna otra experiencia humana- había llegado a ser una parte tan esencial del fenómeno cinematográfico que inconscientemente se la aceptaba como algo “natural”. Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama con su posibilidad de producir un impacto emocional, se ligaba con algo real, de personas mismas”.¹²¹

Por su parte, los realizadores soviéticos, especialmente Dziga Vertov con su “cine-ojo”

¹¹⁸*Ibidem*, p. 32.

¹¹⁹VERES, Luis, “Sobre estética y política en el género documental: el conflicto mapuche”, en *Miriada Hispánica*, nº11, 2015, p.116.

¹²⁰BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. p. 40.

¹²¹*Ibidem*

trabajaron en la creación de una nueva objetividad que pasaba del predominio de lo estético a lo ético. Ese “cine-ojo” tal y como apunta Margarita Lledó, es entendido como “el cine que confía en las imágenes, en el montaje, que no sólo abarca los nexos entre planos sino la selección, el ángulo, la adaptación en el momento del rodaje, la organización en planos y en secuencias, el ritmo y la duración, como ese cine que confía en la relación que el espectador establece con la proyección”¹²², es decir mucho más que un mero observador de la realidad.

En lo que respecta a la persuasión, los directores soviéticos con esta nueva forma de mostrar el mundo entendían que el cineasta como miembro de una sociedad debía intervenir de alguna forma en ella, “como parte de una sociedad nueva” (en el caso del cine soviético de Vertov o Esfir Shub), “como parte de la cadena de montaje de un nuevo sistema” (Carlos Velo y el documental republicano), “como programa de institucionalización de la izquierda” (John Grierson del que hablaremos más adelante), “como cine de clase” (Jean Vigo) o “como concentración de la sociedad” (Paul Strand).¹²³

Vertov pasó a formar parte del Comité de Cine de Moscú en época bolchevique construyendo el llamado Semanario Fílmico donde se realizaban largos documentales basados en la filmación de las tropas y cuyo objetivo residía en conseguir noticias para informar a la gente sobre la lucha. El director, en aquellos años 20, comenzó a considerar la ficción como “el opio de los pueblos”:

“Consideraba el tradicional film de ficción con sus artificios teatrales como algo que se situaba en la misma categoría de la religión. “el opio de los pueblos”. La función de las películas soviéticas, según la concebía Vertov, debía consistir en documental la realidad socialista”.¹²⁴

Con esta forma de trabajar y hacer documentales Vertov pretendía, de algún modo, modificar el discurso que estaba llevando a cabo el cine de ficción en aquellos momentos. Sustituir la escena por el documento (una idea muy valiosa en la historia del género documental). Vertov se convirtió en un personaje conocido por sus manifiestos. Formó parte del llamado Consejo de los Tres a los que se les atribuye iniciativas en lo que respecta a un periodismo cinematográfico y como he comentado a la publicación de manifiestos.

Los años que precedieron a 1920 evolucionaron desde una rama periodística y pictórica

¹²²LLEDÓ, Margarita, *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1998, p.51.

¹²³ LLEDO ANDIÓN Margarita. “*Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada*”.*Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p. 26.

¹²⁴BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. p. 54

de corte optimista fundamentalmente, alejados de la polémica y la pugna ideológica hacia un film documental ideológico ya que era la tendencia de la mayor parte de los medios de comunicación. Las ideologías intervinieron violentamente en el arte documental y “el cine sonoro llegó a ser un instrumento de lucha”.¹²⁵

La figura de John Grierson es importantísima para entender el desarrollo y la utilización y poder de los medios de comunicación hasta nuestros días ya que comenzó a observar de que manera éstos eran capaces de influir en las acciones y en los pensamientos de los ciudadanos. Barnouw habla de que los medios comenzaron a adoptar el papel que anteriormente tenía la escuela y la Iglesia. La clave de esta teoría residía en la capacidad del documental para dramatizar situaciones lo que podía servir de guía al espectador.

Grierson pasó a formar parte de la Sociedad Cinematográfica de Londres, una organización fundamentalmente de izquierdas, privada y cuyos miembros eran en su mayoría activistas y socialistas. A ella pertenecieron otros realizadores de renombre como Paul Rotha. El trabajo de la Sociedad Cinematográfica de Londres se financiaba gracias al patrocinio gubernamental y consecuentemente trataba una temática determinada y desde un punto de vista concreto. La pretensión principal de este tipo de proyectos era fomentar la formación de una clase trabajadora más dócil lo que suscitó un buen número de críticas.

La escuela británica supuso un nuevo punto de partida en el género documental. Flaherty apostaba por la utilización de primeros planos en sus largometrajes, normalmente contaba historias de personas que se situaban en lugares lejanos del mundo pero no obstante, en sus trabajos se respiraba humanidad. Por el contrario, Grierson apostaba por la impersonalidad de los procesos sociales en sus cortometrajes que además, se acompañaban de comentarios que acababan articulando un determinado punto de vista a cerca de un tema. Este segundo modelo fue el que comenzó a difundirse por todo el mundo.

“La politización del documental no constituía una innovación de Grierson; era un fenómeno mundial, un producto de los tiempos. En Alemania, esa politización asumió una forma diferente con resultados muy distintos”.¹²⁶

Como consecuencia, no es casualidad la aparición de un tipo de documental propagandístico por ejemplo en la Alemania nazi. Ese tipo de documental está íntimamente

¹²⁵ *Íbidem*, p. 75.

¹²⁶ BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. p. 89.

ligado a la difusión de la ideología nazi a través de los medios de comunicación y los mecanismos de censura aplicados por el Ministro de Ilustración Popular y Propaganda en aquellos años Joseph Goebbels bajo el lema de: “En Alemania no habrá ningún cinematógrafo independiente”.

Si bien el documental fue una de las prácticas más efectivas para mostrar la “grandeza del régimen de Adolf Hitler” y en este sentido fue clave la aportación de la directora Leni Riefensthal que contó desde el primer momento con el beneplácito del *führer*. Sus llamados “films de montaña” se dedicaban a exaltar el simbolismo de los paisajes de las zonas de montañas en contrapunto a la imperante sociedad industrializada durante la Alemania nazi.

La grandeza de los paisajes es un recurso muy utilizado como veremos más adelante en los documentales sobre el tema vasco, especialmente en aquellos que buscan la exaltación del nacionalismo a través de la nostalgia, simbolizada en muchas ocasiones por la niebla que cubre el monte o el caserío, de un pueblo castigado pero luchador.

En un informe publicado posterior a la realización de sendos trabajos Riefensthal divagaba sobre el interés que Adolf Hitler comenzaba a mostrar por la cinematografía y cómo ésta era capaz de aportar una visión de alto alcance como cronista e intérprete de los sucesos contemporáneos y en este sentido añadió:

“El hecho de que el Führer haya elevado la producción fílmica a tal grado de preeminencia atestigua su profética conciencia del sugestivo poder de esta forma de arte. Estamos familiarizados con los documentales. Los gobiernos los encargan y los partidos políticos los usan para sus propios fines”.¹²⁷

Riefensthal fue considerada como una de las principales precursoras del documental de tipo propagandístico que consiguió recoger un buen número de adeptos a la “causa del nazismo”.

El documental de propaganda en Estados Unidos también comenzó a ser una constante donde comenzaron a surgir las Ligas de Trabajos Cinematográficos y Fotográficos de ciudades como Nueva York y Chicago como consecuencia de la proliferación de cineclubes en respuesta a la necesidad de optimismo planteada por el presidente Hoover para contrarrestar los efectos de la crisis que el país vivía en esos momentos. Comenzaron a aparecer los denominados “Noticiarios de Hollywood” que recopilaban de manera irrelevante algunas noticias aunque en la realidad no

¹²⁷Citado por BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. p. 93

existía ningún tipo de noticiario al uso.

Las diferentes Ligas de Trabajos Cinematográficos con la llegada de Hoover al poder comenzaron a contar con apoyo oficial o institucional. Entre los nombres más relevantes de esos años hay que destacar el de Pare Lorentz, crítico cinematográfico interesado especialmente en la función social del cine que posteriormente dirigió hacia la política. La importancia de la banda sonora fue uno de los factores que Lorentz más tuvo en cuenta a la hora de desarrollar un film. Para él música y montaje debían ir unidas conformando un todo. Como hemos apuntado anteriormente, la música en el documental es capaz no sólo de aportar valiosa información al relato sino que también tiene un importante impacto emocional en el espectador.¹²⁸ La incorporación de melodía en el film documental según Lack “desnuda la objetividad e induce al público a interpretar los sucesos o las informaciones de un modo subjetivo”.¹²⁹

Con la Segunda Guerra Mundial, era tal el interés de los cineastas de documentales por documentar la batalla que muchos camarógrafos murieron en las barricadas. La actividad fílmica durante este periodo bélico fue sembrando en lo que posteriormente desembocó la posguerra: el documental de denuncia. Este tipo de films buscaban criticar algunas de las situaciones que había vivido la historia en aquellos años. Algunos de los ejemplos más claros fueron *Jasenovac* (1945) uno de los primeros documentales cuya finalidad era denunciar las atrocidades acontecidas en los campos de concentración nazis y que fue exhibida en Yugoslavia. *Majdanak* elaborada un año antes utilizó algunas tomas que posteriormente se convirtieron en pruebas en los juicios de Nuremberg que a su vez dieron lugar a dos largometrajes. Todo este cine de denuncia dio paso a la creación de los archivos tal y como los entendemos hoy en día y cuyo valor documental es incalculable. La pasión por documentar la guerra se convirtió en todo un documento gráfico que mostraba y demostraba a su vez como habían sucedido las atrocidades de aquellos años, especialmente, en lo que respecta a los campos de exterminio:

“En Europa el horror de los campos de exterminio constituía el centro emocional de las acusaciones. En Japón todos los horrores quedaron eclipsados por los horrores de Hiroshima y Nagasaki, que dieron fin a la guerra”.¹³⁰

Actualmente es muy habitual la inclusión de imágenes de archivo en los films de género

¹²⁸ El autor Russell Lak apunta a esta capacidad de la banda sonora de evocar emociones al espectador. A pesar de que el autor señala que la utilización de la música convencional no diegética en el género documental históricamente ha sido más utilizada en Europa que en América.

¹²⁹ LACK Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. p.334

¹³⁰ BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. p. 161.

documental. Prácticamente en la totalidad de los documentales analizados para este trabajo se han utilizado imágenes provenientes de otros medios de comunicación (imágenes filmadas por la cámara de un informativo o recortes de prensa) que no sólo ilustran aquello que se está contando sino que además son capaces de aportar también una base histórica y de realidad a un punto de vista, produciendo de alguna manera un relación causa-efecto que persuade al espectador hacia una determinada posición ideológica.

Entre todo aquel revuelo de la Gran Guerra y la Posguerra surgieron diversas corrientes en lo que respecta al género que estamos tratando. Una de las primeras vertientes en esta nueva etapa se basaba en la creación de la película de ficción con tintes de documental. Una rama muy influenciada por el neorrealismo que comenzaba a surgir en Italia. A partir de la década de los 40 directores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica o Cesare Zavattini comenzaron a constituir un nuevo estilo que, en muchas ocasiones, consistía en filmaciones *in situ* a las que, como consecuencia de la importancia que había adquirido el género, pasaron a denominarse documental. No obstante, no era el tipo de metraje documental que se había entendido hasta el momento.

La importancia del neorrealismo italiano y del trabajo de estos realizadores reside en que se produjo en ese momento un establecimiento de las posiciones teóricas sobre la no ficción. Esta corriente se caracterizaba, además, por la búsqueda constante del enfrentamiento con la estética social y la participación en la lucha política, lo que conllevó una mezcla de discusiones cinematográficas con reivindicaciones en general. Sin embargo, la importancia de esta etapa se centró en que fue capaz de exportar los films italianos y que éstos fueran reconocidos en el extranjero.¹³¹

Es importante comprender el trabajo del neorrealismo italiano para el entender el desarrollo del género documental contemporáneo. Directores neorrealistas como Zavattini comenzaron a indagar los límites del cine documental. Alberto Farrassino apunta que en el documentalismo “sobreviven muchas instancias neorrealistas”¹³²

La tragedia de la guerra supuso un inmenso recopilatorio de tomas e imágenes que acabaron siendo conservadas en archivos. Gracias a estos archivos históricos los documentalistas

¹³¹ CASETTI Francesco. *Teorías del cine*. Humanes de Madrid (Madrid): Ediciones Cátedra. Signo e Imagen, 1994. pp.34 a 36.

¹³² FARASSINO Alberto, “Italia: el neorrealismo y los otros” en *Historia General del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)* de Jos Enrique Monterde y Esteve Riambau. Madrid: Cátedra, 1996. p. 115

pasaron a convertirse en cronistas de estos momentos que sin duda, pasaron a convertirse en algunos de los acontecimientos históricos más importantes de la historia de la Humanidad. Por tanto, el documentalista pasó a ser historiador y comenzaron a realizar películas de compilación histórica que además, conllevaron como consecuencia algunas revelaciones importantes como por ejemplo, “Mein Kampf” de Eric Leiser o “La vida de Adolf Hitler” de Paul Rotha que lograron un espectacular conocimiento de la historia para muchos espectadores de aquellos momentos.

No obstante, los cronistas comenzaron también a centrarse en el siglo XX en cuanto al trabajo de archivo, dada la importancia recién descubierta de éstos. En estas dos primeras décadas de posguerra, para el cronista de cine cualquier fotografía, reliquia o vestigio histórico era un instrumento narrativo en potencia susceptible de ser utilizado en un futuro documental.

Por aquella época, comenzaron además a realizarse reconstrucciones con escenas de guión y actores. Sin embargo, los documentalistas se mostraban absolutamente reacios a este tipo de trabajos de “ficción histórica”. Únicamente los consideraban válidos para la reconstrucción de juicios por ejemplo en “El juicio de la conspiración de Chicago” (1968) que fue realizado por la BBC TV.

Los patrocinadores comenzaron, además a ser conscientes del filón de los documentales para dar a conocer al mundo cualquier cuestión. Hemos observado en los documentales analizados como diversas televisiones (no debemos olvidar que la gran mayoría de los canales de TV forman parte de grandes entramados empresariales con intereses económicos y políticos), fundaciones y asociaciones (todas aquellas que agrupan a las víctimas del terrorismo de ETA), el gobierno vasco, el Ministerio de Cultura etc., son las responsables de financiar los documentales sobre ETA. La aportación “económica” de dichas entidades no busca en este caso, dada la naturaleza de las mismas, la presentación o publicitación de un producto en concreto sino la creación de un determinado punto de vista sobre el tema ya que es capaz de influir y de hecho lo hace en la selección de los personajes entrevistados, la elección de las imágenes, etc., lo que acabará incidiendo en el resultado final del documental y por tanto, en su mensaje.

“Hace ya tiempo que los medios de comunicación han abandonado la modestia de ilustrar discursos a los que reconocen un rango superior, como sería el caso de la historia (el estatuto privilegiado del periodismo en nuestros días es un buen baremo para medirlo). Antes bien, guiados por una lógica implacable de mercado, están, consciente o inconscientemente, sosteniendo una visión que contradice

implícitamente, la producción del discurso histórico”.¹³³

Como consecuencia de esta nueva tendencia al patrocinio se evidencian dos cuestiones claras, por un lado el “filón” del género documental en cuanto a que es recibido por numerosos espectadores y por otro lado, la veracidad a la que se relaciona el género y por tanto, el hecho de que el espectador confíe en aquello que se le está contando. Todo ello, tras la gran guerra debido a la agitación política suscitada por la nueva concepción del mundo que empezó a establecerse los patrocinadores comenzaron a sentir la necesidad de “neutralizar” a los medios de comunicación y por tanto, comenzar a introducir mecanismos de control sobre éstos:

“Proteger la producción exigía que se controlaran o se neutralizaran los medios de comunicación y los organismos encargados de supervisarlos. (...) En ambas partes, esto determinó una profundización y endurecimiento de los controles sobre los grandes medios de comunicación lo cual tuvo un drástico impacto en el contenido y en el estilo del documental”.¹³⁴

Los años de la Guerra Fría supusieron toda una neutralización de los medios de comunicación como consecuencia del miedo a la palabra o la imagen libre concedores del impacto de los medios hacia el gran público. Todo ello anticipaba el hecho de que el documental de los años 50 evolucionara hacia el “lavado de cerebros”.

Con la llegada del cine sonoro la cuestión del habla en los films había adquirido una importancia inusitada. En el caso del documental la inclusión del sonido se realizaba con posterioridad y se producía así el predominio de miradas, silencios. Con la intrusión del habla en el género documental se produjo un fenómeno de gran relevancia: los personajes comenzaron a ser independientes de los directores.

Por tanto, cabe destacar en palabras de Barnouw que el documental comienza a tener un *efecto democratizante* y comienza a mostrar su interés por las cuestiones sociales y éticas. Además, cobró gran importancia dentro del documental la entrevista, creando siempre cierta tensión en la situación que se pretendía reflejar.

En el tema que nos atañe la palabra hablada es la base del género documental, ya sea en forma de voz en *off* donde el narrador omnipresente es el conocedor absoluto de lo que está contando o la entrevista que acaba siendo el hilo conductor del relato. En el caso de los

¹³³ SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006, p.80.

¹³⁴ BARNOUW Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996, p 195.

documentales sobre la situación en Euskadi y ETA a través de las entrevistas a las víctimas, los políticos o los historiadores y sociólogos el espectador va creando su concepción sobre el asunto, reafirmando o modificando su propio punto de vista sobre la cuestión. A través del montaje y el corta y pega de los diferentes comentarios el documental aborda una determinada temática, punto por punto, reforzando unos aspectos y ocultando deliberadamente otros.

Todas estas tendencias, incluida la del *cine-verité*, incidían en el realismo del género, en el cine como doble reflejo de la realidad, es decir, el cine reproduce el mundo recreando lo real en apariencia pero también en general. Un film no triunfa ni es efectivo si sólo muestra la realidad pero tampoco lo es si se dedica a contradecirla. El cine debe trabajar por tanto con la verosimilitud, es decir, con parecerse a la verdad. El “cinema *verité*” en este sentido busca “subrayar la verdad inmediata mediante la ausencia de filtros y a la capacidad de documentación del cine”.¹³⁵

La denuncia pasa a convertirse en el *leitmotif* del cine documental. Así se observará en los años posteriores con los documentales de guerrilla que buscaban mostrar que la vida no era color de rosa (de ahí su denominación de “películas negras”) romper con el orden establecido y evaluar de alguna manera las diferentes medidas que se tomaban políticamente. La autocrítica, además de una doctrina imperante tanto en países socialistas como capitalistas, era necesaria para mostrar al mundo las deficiencias y los problemas de los mismos y en aras de favorecer cierta salud social. No obstante, esta actitud crítica no siempre fue bien acogida por determinados sectores.

En EE.UU este fenómeno se observa claramente con algunos trabajos que pretendían mostrar a la sociedad norteamericana lo que estaba ocurriendo con la Guerra de Vietnam. Algunas de estas películas documentales lograron un gran revuelo entre los congresistas estadounidenses y también en algunas televisiones públicas que veían con desagrado el despertar de un espíritu de protesta contra este conflicto gracias a la expectación creada por este tipo de proyectos.

En 1970 con la llegada del vídeo como nuevo medio de expresión, los films podían llegar a muchísimas más personas y comunidades lo que propiciaba la transmisión de determinados puntos de vista sobre cuestiones de índole política y social.

¹³⁵ CASETTI Francesco. *Teorías del cine*. Humanes de Madrid (Madrid): Ediciones Cátedra. Signo e Imagen, 1994. p. 52.

“Todo esto siguió estimulando a los trabajadores independientes y buena parte de su obra presentaba el aspecto del film de guerrilla. Sus cintas eran no sólo programas, sino además eslabones de una cadena de acción social, lo cual tendió a suscitar, en los círculos administrativos, cierta cautela respecto del surgimiento del vídeo. Algunos observadores consideraban que el documental estaba entrando en una era de amplia participación y de un empleo más amplio y libre. Otros pensaban que las técnicas de vigilancia y control se multiplicarían tan rápidamente como la tecnología de los medios de difusión”.¹³⁶

Mundialmente el documental comenzaba a intervenir en la discusión política y su voz iba siendo escuchada. Además, dicho género empezó a ganar cada vez más seguidores y la creación fílmica se convirtió, de algún modo, en parte del movimiento revolucionario. La política en el documental se ha planteado en muchos momentos de la historia como una condición *sine qua non* para su creación fílmica, una mirada que debía superponerse a las demás, ya sea estética, ética o de otra índole. Lo político debe situarse por encima: “las obras deben ser políticas o no ser, deben plantearse una acción y una finalidad determinadas sin las cuales pierden todo su valor”.¹³⁷

En la actualidad el cine de no ficción ha sufrido según Antonio Weinrichter una evolución hacia lo emocional quizá resarcando la preocupación de Rotha a favor de una humanización del género. El documental se desvía así del modo reflexivo que argumentaba Nichols donde predomina el metacomentario¹³⁸ y que busca enfatizar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo y poner el acento en las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta.¹³⁹

Entre los rasgos fundamentales del documental performativo destacan su desvío de la veracidad y objetividad en busca de una respuesta afectiva y ahí el testimonio se convierte en un acto de habla de alguien que responde a la realidad y ante la cámara. El predominio de la *performance* o actuación acaba convirtiendo el género, según Weinrichter, en “una forma personalizada de no ficción”.¹⁴⁰ En este sentido Michael Renov desde su concepto de *new subjectivity* apunta que “la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso”.

En la actualidad es este modelo performativo el que pretende llegar a un espectador que

¹³⁶ *Íbidem* p. 253

¹³⁷ CATALÁ Josep M. “*Film-ensayo y vanguardia*”. *Documental y Vanguardia*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 2005. p. 129.

¹³⁸ NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1995.

¹³⁹ WEINRICHTER Antonio. *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 49.

¹⁴⁰ *Íbidem*

ya no muestra tanto interés por el mundo histórico sino por aquel que habla y desde dónde habla. El testimonio es el centro del film. En este sentido Weinrichter habla de una nueva “inscripción del yo” del género que en años anteriores no concebía ya que el documental ha sido históricamente entendido como un tipo de film informativo, objetivo, basado en la realidad y por tanto, veraz cuya última finalidad era que el espectador profundizara sobre un tema determinado. Hoy en día, se trata de un género que roza la ficción o más bien que “ficcionaliza” lo real y busca “emocionar” al que mira. Todo ello nos lleva a replantearnos la situación del documental como género de la verdad. ¿Es más real un documental de observación que un documental guerrillero desde el momento en que se introduce la discusión política? La crisis del documental como transmisor de la realidad obtuvo como respuesta un tipo de trabajo denominado falso documental que cuestionaba, de alguna manera, la institución y la semiosis lógica de lo documental. El falso documental trata de alertar al público, a los espectadores sobre lo que se está representando. Según apuntan los autores Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, este tipo de no ficción pone de manifiesto el código de lo verosímil, tanto la historia que se cuenta como la Historia están compuestas de discursos. El discurso determina el curso de la misma. En este punto me gustaría detenerme para explicar como fue la historia del documental en nuestro país.

No es posible aprehender la historia del documental en España sin hacer una mención a algunos de los pioneros del cine como Segundo de Chomón¹⁴¹ (cineasta español que centró la mayor parte de su trabajo en el cine mudo) o la figura de Luis Buñuel. Nos situamos en los años 30, en una España rural asolada por la Guerra Civil y unos duros años de posguerra. El documental etnográfico en aquel momento pretendía mostrarnos esta España del campo, sus fiestas populares, sus tradiciones, etc. Como hemos comentado Luis Buñuel alzó este género a lo más alto con el documental *Las Hurdes. Tierra sin Pan* (1932) que constituyó todo un estudio antropológico cuyo objetivo era mostrar un país subdesarrollado. La pretensión de Buñuel en este trabajo era denunciar precisamente una situación de atraso y una posible solución desde un punto de vista comunista en contra de la sociedad burguesa. El film fue prohibido en España.

“Nada más falso que el realismo en su sentido tradicional. Buñuel partió de este principio desde sus inicios y sistemáticamente lo negó como dispositivo en todos y cada uno de sus films incluso en el más documental de todos *Las Hurdes*”¹⁴²

¹⁴¹Segundo Victor Aurelio Chomón y Ruiz fue un cineasta español pionero del cine mudo y creador de efectos visuales. Se le puede considerar el padre del cine fantástico en España ya que comenzó a colorear a mano sus propias películas. Algunos de sus títulos más importantes fueron *El Hotel Eléctrico* (1908) considerada por muchos expertos la primera cinta de ciencia ficción en España, *Gulliver en el país de los gigantes* (1903) o *El castillo encantado* (1908).

¹⁴²TALENS, Jenaro. *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra, 2010, p.12.

La importancia de los documentales que pretenden “reflejar” una parte en concreto de la Historia reside no tanto en lo acontecido en ese punto sino en el discurso que el historiador realiza. Durante la dictadura franquista aparecieron una serie de documentales a modo de Noticiarios Cinematográficos, NO-DOS, que mostraban una realidad totalmente sesgada y edulcorada. Esta visión fragmentada, idealizada y partidista de la dictadura del General Francisco Franco se ofreció a la población a través de dichos “informativos”¹⁴³.

Tras las “conversaciones de Salamanca” que tuvieron lugar en España algunos autores comenzaron a plantearse la importancia del cine documental y de su función social. Una función que debía basarse en reflejar la “realidad del hombre español”. Sin duda, una postura que no acompañaba a la forma de actuar del régimen franquista y cuyo resultado fueron una serie de títulos que permanecieron ocultos durante el régimen al ser considerados como perturbadores, poco menos, del modelo social impuesto. Por tanto, en esos momentos podíamos encontrar diversas posturas: una regeneracionista que no comulgaba con las ideas del régimen y otra que no sólo las compartía sino que además, ayudaba a reforzarlas a través del documental.

Con la muerte del dictador y la llegada de la democracia a España, el género de lo real alcanzó su edad dorada. La década de los 90 fue testigo de una serie de metrajes de corte experimental entre los que hay que destacar *Innisfree* de José Luis Guerín, que pretendía ser un homenaje a John Ford o *El Sol de Membrillo* de Víctor Erice.

Un año antes Javier Rioyo y Losé Luis López Linares estrenan *Asaltar los cielos*. Un proyecto que abraza nuevas técnicas narrativas. Una nueva forma de entender el documental histórico sin poner el acento en la función didáctica del mismo. Se trata de un tipo de documental que se ha denominado dramático ya que además de utilizar el mismo esquema que en la película de ficción (planteamiento, nudo y desenlace), va creando cierta tensión dramática a partir de la aparición de personajes protagonistas y secundarios. Por otra parte, en este tipo de documentales dramáticos la banda sonora adquiere un papel fundamental, se convierte en un elemento narrativo más en el proceso dramático. La aparición de la voz en off busca de alguna manera conmover al espectador.¹⁴⁴ Esta tendencia dramática ha desembocado en una nueva corriente dentro del género que algunos autores han denominado docudrama¹⁴⁵. Un género que según el autor Javier Maqua se encuentra entre la ficción y la realidad. En este tipo de films juegan un

¹⁴³SANCHEZ-BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2000.

¹⁴⁴CATALÀ Josep María, CERDÁN Josexo, TORREIRO Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.

¹⁴⁵MAQUA Javier. *El docudrama. Fronteras de la Ficción*. Fuenlabrada (Madrid): Cátedra, 1992.

papel muy importante tanto el director como los personajes protagonistas. El director en el caso del docudrama no puede comportarse con el actor como lo haría con un profesional ya que se trata de personas reales y no de personajes y por tanto, no puede dirigirlos ya que el “actor” en las Fronteras de la Ficción no tiene por qué obedecer sus órdenes, no está trabajando. La mirada cobra un papel fundamental en este nuevo subgénero.

El documental en España ha tomado diversos caminos. En el cine documental sobre ETA el camino ha sido claro y la evolución muy marcada. En los últimos años hemos podido observar un predominio de metrajes que compilan testimonios e historias personales de las víctimas del terrorismo de ETA. Entre las excepciones de los últimos años podemos encontrar *La pelota vasca: la piel contra la piedra*, *Asesinato en febrero* o *Asier eta biok*.

No obstante, podemos encontrar algunos documentales etnográficos como *Ama Lur* de 1968 que responde a las necesidades de una época determinada y a las circunstancias de aquellos años. A continuación, voy a hacer un repaso de lo que ha sido el documental y el cine en el País Vasco cuya historia y evolución, no necesariamente ha ido de la mano del resto de España. El País Vasco como veremos a continuación tiene sus propias circunstancias y su propia historia.

6. ¿Existe el cine vasco como género propio?

Son muchos los autores especializados en la materia que han debatido sobre la existencia de un cine vasco. Carlos Roldán Larreta, Mikel Iriondo, Juan Miguel Gutierrez, Kepa Sojo o Santos Zunzunegui son algunos de los estudiosos que han abordado este tema más en profundidad. La pretensión de crear un cine propiamente vasco comienza a finales del franquismo cuando algunos artistas y pensadores de Euskadi ven el cine como un elemento clave para la recuperación de la cultura vasca y el *euskera* tan severamente atacados durante el régimen de Franco. El historiador Kepa Sojo define ese momento como un “renacimiento cultural vasco”¹⁴⁶. Y es ahí cuando comienza todo un movimiento en torno a esta idea de un género propiamente vasco. Desde los diferentes ámbitos de la cultura se buscaba la creación de un cine que tal y como apunta Sojo:

“(...) presentara la esencia de lo vasco, realizado a poder ser en *euskera*, que aludiera a la identidad vasca y que, en conclusión, estuviera al servicio del concepto de nación vasca y relacionado, por ello, con los sectores políticamente nacionalistas”.¹⁴⁷

Como se puede observar muchos de los objetivos restan viabilidad a la propuesta de un cine vasco como tal. En primer lugar, como resultado de la denostación del *euskera* durante la dictadura no es posible la producción en lengua vasca en su totalidad ya que no todos los directores la dominan o la conocen ni por su puesto los ciudadanos son capaces de comprender un film en su propia lengua por el mismo motivo. Por su parte Santos Zunzunegui va más allá, y habla de carencia de antecedentes literarios y científicos y como consecuencia -apunta- la sociedad vasca no está lo suficientemente preparada para entender el cine como medio de comunicación.¹⁴⁸ Por otra parte, producir cine íntegramente en *euskera* en palabras de, Roldán Larreta “es inviable como proyecto económico”.

En segundo lugar, la cuestión identitaria es algo subjetivo y no tan claramente definido. Hay que tener en cuenta en que nos encontramos después de la dictadura en un momento en que la oscuridad cultural es tan abrupta que no es posible definir a un pueblo que lleva años

¹⁴⁶SOJO,K. (1997). “Acerca de la existencia de un cine vasco actual” en *Sancho el Sabio Revista de cultura e investigación vasca*, p.132.

¹⁴⁷*Ibidem*

¹⁴⁸ZUNZUNEGUI, S. “El cine en Euskadi: notas para un debate abierto” en *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Nº 2, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1983, p. 210.

escondido entre los arbustos. No obstante, Roldán Larreta sí que afirma en su tesis doctoral que existe una “identidad cultural distinta”. Más adelante veremos que dichos rasgos identitarios acabarán conformando una manera característica de hacer películas.

Y por último, la inexistencia de una nación vasca como tal con todo lo que dicha idea conlleva hace prácticamente imposible que se pueda hablar de un cine vasco en esos términos. Y es en esta última línea argumental en la que se mueve Kepa Sojo que argumenta que no es posible, por tanto, afirmar que existe un cine nacional vasco dada la inexistencia -valga la redundancia- de una industria de cine vasca. Zunzunegui en esta línea habla de “falta de infraestructura cinematográfica estabilizada”¹⁴⁹ Además, Sojo señala otros problemas como puede ser la utilización de actores de otras partes de la península en los films lo que, de alguna manera, restaría “vasquidad” a dichas producciones. Para Sojo definitivamente no podemos hablar de cine vasco y menos de cine nacional vasco por más que se hayan realizado películas tanto de ficción como documentales con muchos rasgos diferenciadores y característicos (banda sonora, tipos de planos, paisajes...)¹⁵⁰ Quizá en tono escéptico Sojo se cuestiona incluso que se entienda por estética vasca:

“¿Qué entendemos por estética vasca? Aquella relacionable con los artistas vascos más vanguardistas del momento pero que entran en relación con las tradiciones milenarias y el enigmático origen de los vascos y su lengua, o aquellos rasgos diferenciadores que, por medio de la tradición literaria o de la historia, muestran a los vascos de manera diferente al resto de los habitantes de la nación española. O simplemente es la aparición de una serie de tópicos comparables a los estereotipos propios de un lugar peculiar como es Euskal Herria”.¹⁵¹

Por su lado, Carlos Roldán Larreta apunta otro de los problemas por los que no se puede hablar de cine vasco como género propio que es la imposibilidad de los cineastas de encontrar posturas comunes a este respecto. En su tesis doctoral Roldán Larreta se remonta a unas jornadas organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao donde se habla de cine vasco como “cine comprometido con la causa obrera y nacional vasca, hablado en *euskera*, realizado por vascos y definido por un estilo propio...”¹⁵² La no capacidad de encontrar postulados comunes junto con

¹⁴⁹*Íbidem.*

¹⁵⁰Véase algunos ejemplos de documentales como pueden ser *La Pelota Vasca*, *la piel contra la piedra* de Julio Medem o *Al final del túnel-Bakerantza* de Eterio Ortega que muestran algunos de estos rasgos característicos como la utilización de la *Txalaparta* (instrumento típico vasco) en su banda sonora o la búsqueda de la belleza del paisaje típico de Euskadi en sus planos. Dichas características hacen que sea fácil identificar rasgos vascos en el film.

¹⁵¹SOJO, K. (1997). “Acerca de la existencia de un cine vasco actual”. *Sancho el Sabio Revista de cultura e investigación vasca*, p.136.

¹⁵²Cita extraída de la Tesis doctoral de Carlos Roldán Larreta titulada “*La producción cinematográfica en el País*

lo que Zunzunegui ha venido a apuntar como “falta de aprecio intelectual” de la mayoría de los artistas y pensadores vascos por el cine en general han sido algunas de las dificultades para encontrar el camino que nos lleve a un cine vasco bien diferenciado.

“... el lenguaje cinematográfico no despertó otra consideración que la de un simple espectáculo de barraca de feria, una curiosidad óptica de la que apenas cabía esperar nada en el terreno específicamente artístico”¹⁵³.

Sin embargo, es importante realizar un recorrido histórico ahondando en esta idea -puede que utópica- de cine vasco para entender cual ha sido la evolución del séptimo arte, especialmente el de no ficción que es el que nos ocupa en este trabajo, hasta nuestros días. Un camino que recorre la temática a tratar, la creación del estilo (ya he mencionado la existencia de ciertos rasgos diferenciadores), etc. Y en este sentido el experto Santos Zunzunegui analiza la trayectoria cinematográfica en el País Vasco desde la abolición de los fueros hasta la época actual. Lejos de querer adentrarme en dicho recorrido histórico me centraré en la cuestión documental dentro de esta idea de “cine vasco”.

Puesto que el tema que nos atañe es el cine documental cabría analizar el lugar que ocupa dicho género en el llamado “cine vasco” si es que existe. En el caso del cine de no ficción quizá sería un poco más sencillo apuntar en esta dirección ya que el documental puede abordar temáticas más propias del País Vasco y es capaz de desarrollar una serie de características propias y diferenciadoras en su modo de hacer. No podemos hablar de la historia moderna del género documental en Euskadi sin hablar de *Ama Lur*. La obra de los cineastas Fernando Larruquert y Nestor Barretxea a pesar de que no trata de manera directa ni siquiera tangencial el tema del terrorismo vasco (dado que vio la luz al final de la dictadura franquista y tuvo que sortear la censura) es de suma importancia ya que se trata del primer trabajo de este género realizado desde un punto de vista nacionalista.

Antes de aprehender el tema de *Ama Lur* cabría analizar cual ha sido la evolución del documental en Euskadi. La no ficción tanto en el resto de España como en el País Vasco ha pasado por diferentes etapas y ha intentado adaptarse con mejor o peor suerte a los tiempos que le tocaba vivir. En el caso vasco dicho género ha ido haciéndose hueco en el complejo contexto económico-social y sobre todo político en el que ha estado inmerso. Para entender la historia del

Vasco. Desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días”.

¹⁵³ZUNZUNEGUI, S. “El cine en Euskadi: notas para un debate abierto” en *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Nº 2, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1983, pp-205-222.

documental en Euskadi hay que tener en cuenta una serie de cuestiones que han marcado desde la temática hasta el carácter reivindicativo -constante tanto en el cine como en los documentales- de los realizadores y cineastas vascos.

Como ya hemos apuntado, Euskadi experimentó tras la abolición de los fueros un fuerte desarrollo industrial que contrastó con el *modus vivendi* fundamentalmente rural de sus gentes. El País Vasco pasó de ser una tierra de caseríos y vacas a una repleta de barrios dormitorio y fábricas llenas de gentes llegadas de todos los puntos de España. La civilización rural y *euskaldún* abrió paso a la civilización urbana castellana. En cuanto al contexto político el País Vasco estaba muy influenciado por el pensamiento de Sabino Arana (*Bizkaia por su independencia* 1982) que además concluyó en la formación del Partido Nacionalista Vasco (PNV).

Tal y como apunta Santos Zunzunegui, con la llegada del cine a Euskadi en 1896 comenzaron a darse tres grandes líneas fílmicas. Una relacionada con las tradiciones más populares como el *music hall*, el *vaudeville*, la pantomima o el melodrama, entre otros. Además existían diferentes trabajos científicos sobre la descomposición del movimiento y en tercer puesto se encontraban los modos de producción burgueses.

Como consecuencia de ese acusado ruralismo de la sociedad vasca el cine no acaba de instalarse en su plenitud. En esos momentos Euskadi no contaba con “demasiados intelectuales preparados”.¹⁵⁴ No obstante, unos años más tarde, en 1905, Bilbao inauguró su primer cine de fábrica, el Salón Olimpia con casi 800 localidades que fue testigo de las primeras filmaciones de documentales locales. Tan sólo un año más tarde comenzaron a aparecer los primeros documentales de carácter etnográfico.

Sin embargo según Zunzunegui la *belle époque* del cine en el País Vasco tiene lugar en la década de los 20 donde algunos particulares comienzan a mostrar su inquietud por el séptimo arte. Como consecuencia tiene lugar el I Congreso de Estudios Vascos y comienza el denominado *Euzko Ikusgaiak* (Noticieros Vascos) de Manuel Ichausti donde se mostraban básicamente bailes y costumbres vascos. Poco a poco van apareciendo las primeras academias en San Sebastián y en Bilbao. El público vasco quería ver representadas sus costumbres, lo suyo, lo propio.

¹⁵⁴ ZUNZUNEGUI Santos. *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia: Fílmoteca Regional, 1986.

Con la llegada del sonido al cine se produce una “colonización técnica e ideológica del mercado cinematográfico”¹⁵⁵ y como consecuencia los films comienzan a doblarse al castellano. Una circunstancia que comenzó a preocupar a la sociedad *euskaldún* que sentía la presión de la marginación del euskera como lengua cinematográfica, representativa e institucional.

Los años 30 en un contexto histórico de cambios y acontecimientos tan relevantes como la Primera República y la Guerra Civil española comienzan a surgir algunos films documentales sonoros. Años más tarde cuando el 14 de julio de 1937 Bilbao cayó en manos de los franquistas ya habían aparecido durante la guerra algunas películas como *Guernika* de Nemesio Manuel Sobrevila que mostraba imágenes de la destrucción de la localidad que hace referencia al título del trabajo que fueron grabadas por un aficionado e incluidas en el film. En palabras de Zunzunegui, “con el triunfo del fascismo, una apisonadora cultural recorre el País Vasco cercenando, entre otros, todos los intentos de desarrollar una práctica cinematográfica propia.”¹⁵⁶

Los años 50 y 60 son testigos de las primeras películas donde aparecía el *euskera*. Uno de los referentes más importantes de cine documental de finales de los 60 fue la obra que ahora nos atañe: *Ama Lur*. Realizado en 1968 de la mano de los directores Nestor Barretxea y Fernando Larruquert tiene un carácter fundamentalmente etnográfico que pretendía mostrar las tradiciones más ancestrales de los vascos en lo que se refiere a historia, danzas y fiestas populares, lengua (fue uno de los primeros trabajos donde se pueden escuchar fragmentos en *euskera*) y ha sido considerada como la realización matriz del “cine vasco” ya que tras *Ama Lur* comenzarían a aparecer un sinnúmero de documentales de este tipo especialmente tras la muerte de Franco. En palabras de Luis Miguel Carmona *Ama Lur* tiene cabida en el llamado “nuevo cine vasco”¹⁵⁷.

Esta obra es una oda a lo vasco, un canto a su historia, a sus gentes, a sus tradiciones que de una manera absolutamente poética canta al mundo lo que eran los vascos y lo que deseaban ser. Como comentaba, es un punto de partida hacia un cine de género documental en detrimento de los metrajes políticos propiamente dichos y que se desarrollará, según el historiador Carlos Roldán Larreta, para satisfacer dos necesidades concretas. En primer lugar, aparecerá un documental de tipo histórico cuyo objetivo residirá en mostrar la persecución sufrida por el pueblo vasco durante los años de la dictadura y en segundo lugar, nace con la pretensión de mostrar unas formas de vida ancestrales que están, en opinión de la gran mayoría de vascos, en

¹⁵⁵ *Íbidem*

¹⁵⁶ *Íbidem*

¹⁵⁷ MIGUEL CARMONA, Luis. *El terrorismo de ETA en el cine*. Madrid, Cacitel S.L., 2004.

peligro de extinción a causa de la intensa industrialización de la zona y la llegada de castellanos a sus localidades.¹⁵⁸

Un “film-afirmación y un acto de resistencia cultural” en palabras de Zunzunegui que ha marcado la línea de salida de todo lo que vendrá después especialmente en la no ficción. No podemos debatir la existencia de un cine propiamente vasco sin tener en cuenta esta obra documental.

Este tipo de documentales, tanto los etnográficos como los históricos, se sucedieron especialmente en las décadas de los 70 y los 80. Títulos como *El Proceso de Burgos* o *Los hijos de Guernika* símbolos de documental histórico o los etnográficos *Euskal Herri Musika* o *Navarra, las cuatro estaciones* han sido referentes de toda una época y han mostrado las inquietudes de un pueblo que ya sentía la necesidad, arrastrada desde tiempos inmemoriales, de reivindicar un carácter y forma de ser y de entender el mundo.

Como consecuencia de todas estas proyecciones se profesionalizó el sector con la formación de técnicos autóctonos y además de contar con la participación de profesionales de ámbito internacional, comenzó a reconocerse la posibilidad de abrirse un hueco como mercado cinematográfico.

Estos años de transición y establecimiento de la democracia en España fueron años de acalorado debate cinematográfico en el País Vasco donde comenzaron las mesas redondas y tuvieron lugar las primeras asociaciones. En 1976 comenzó a plantearse la necesidad de financiar este cine y las Cajas y Fundaciones comenzaron a sufragar los gastos de algunos cortometrajes.

Los diferentes films surgidos durante las décadas 70 y 80 comenzaron a narrar una situación política vivida en el País Vasco y a poseer cierto espíritu de denuncia. Muchos de ellos miran hacia el pasado para entender la situación de aquellos momentos.

Ya con el Estatuto de Autonomía en marcha los cineastas y realizadores fueron capaces de costear la producción de películas con la subvención de proyectos con el requisito de que se rodaran los exteriores en el País Vasco y de que se realizaran con trabajadores vascos o al menos, con domicilio social en Euskadi. Todo ello derivó en una serie de problemas en lo que respecta a

¹⁵⁸ROLDÁN LARRETA Carlos. “Cine vasco y etnografía, un camino abandonado”. *Cuadernos de etnología y etnografía*. nº 29 y 70, 1997.

la financiación. Ya que con este sistema, siempre es la Administración la que tenía la última palabra en la elección de subvencionar uno u otro film, lo que requiere, según Zunzunegui, una política de subvenciones absolutamente transparente.

Todo ello derivó –o al menos lo intentó– en una industria independiente y a la vez complementaria al cine español, con unas características y un *modus operandi* propio y una necesidad de contar sus propias historias y mostrar sus propios lugares. Según Roldán Larreta¹⁵⁹, una búsqueda constante de un lenguaje cinematográfico propio que, en mi opinión, aparece reflejado en los documentales más actuales que mantienen en cierta manera esta pretensión etnográfica y donde, a pesar de predominar una temática política, continúan utilizando ciertos rasgos diferenciadores como, por ejemplo, la utilización de panorámicas de paisajes o el acompañamiento de la música tradicional vasca en la mayoría de los trabajos que pasaremos a analizar a continuación como puede ser *La Pelota Vasca: la piel contra la piedra* de Julio Medem o *Asesinato en Febrero* de Eterio Ortega.

Sin embargo, han aparecido también voces críticas a este tipo de documentales de cineastas vascos que han sido juzgados de mirar continuamente al pasado. Uno de los más relevantes Caro Baroja refuerza su compromiso en este sentido y en sus propias palabras afirma:

“Una de las formas de llegar a tener libertad plena es culturizando al pueblo, aclarándole qué es, y en este aspecto, el cine documental puede prestar un gran servicio. Esta es mi idea y esto es lo que estoy haciendo”.¹⁶⁰

En este sentido Zunzunegui incide en la “urgencia de construir un cine enraizado con unas señas de identidad abiertamente negadas por el centralismo franquista, la virulencia de una situación política en constante efervescencia”.¹⁶¹

La propia lógica del mercado de la industria cinematográfica convierte en inviable la posibilidad si quiera de la existencia de un cine vasco. Un país tan pequeño con tan sólo 3 millones de habitantes no puede sustentar un tipo concreto de cine. Por tanto, es necesario pensar en el público español como receptor y consumidor de los films vascos para rentabilizar dichos trabajos.

¹⁵⁹ ROLDÁN LARRETA Carlos. “Cine vasco y etnografía, un camino abandonado”. *Cuadernos de etnología y etnografía*. nº 29 y 70, 1997.

¹⁶⁰ Citado por CATALÀ Josep María, CERDÁN Josetxo, TORREIRO Casimiro (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.

¹⁶¹ ZUNZUNEGUI Santos. *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia: Fílmoteca Regional.1986

“No hace falta recordar que un país con 3 millones de habitantes no puede garantizar la amortización de un largometraje de ficción o, mucho menos, documental. Es por tanto el mercado español el destinatario de las películas vascas”.¹⁶²

Una situación sumamente complicada dada la “homogeneización mundial del gusto”¹⁶³, es decir, el cine pretende gustar a un nivel tan globalizado que ha perdido todo rasgo característico de cada lugar del mundo. Para que el cine vasco llegue a ser vasco y triunfe como tal -Zunzunegui concluye- debe ir de la mano del cine español. Y además debe ser capaz de tener un público propio. Como vemos la idea de cine vasco está en constante creación y todavía no ha llegado a su fin. De momento y en mi opinión, no deja de ser un eterno debate. No obstante, mientras se genere dicha discusión seguirá esta creación en marcha hasta conseguir quizá algo más tangible. Roldán Larreta en su tesis doctoral ya citada deja una puerta abierta:

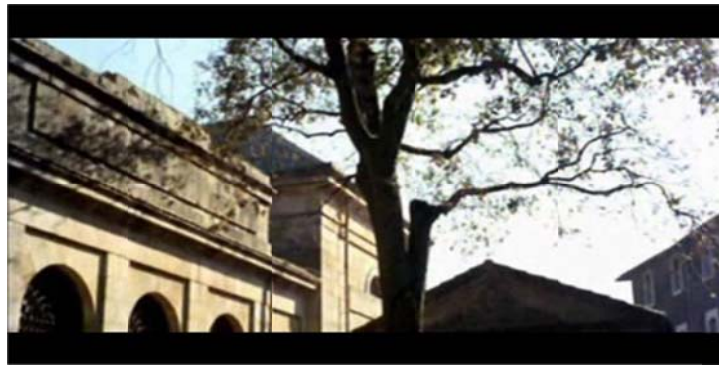
“La “nouvelle vague” o el “neorrealismo italiano” no basan su originalidad en su nacionalidad, sino en unas propuestas homogéneas de producción, tratamiento de temas, etc. El pueblo vasco no posee un Estado propio pero sí una identidad cultural distinta. ¿Por qué su cine no va a poder desarrollar con el tiempo un estilo que le defina? Todo será posible si asienta una tradición cinematográfica y se fomenta la posibilidad de realizar películas en Euskadi”.

6.1 *Ama Lur* de Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert (1968): primer documental con punto de vista nacionalista

Ama Lur (Tierra Madre en *euskera*) es un film de género documental que fue realizado y estrenado en el año 1968 por los directores Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert. En plena dictadura franquista y con el obstáculo de la censura, el film busca recuperar la historia de un País Vasco oprimido y silenciado. La aparición de algunos símbolos prohibidos en aquellos momentos como la *ikurriña* o el árbol de Gernika nevado (tuvieron que cambiarlo por uno en flor- foto 1) lograron esquivar los mecanismos censores y llegar a más de 150.000 espectadores (entre los que no faltaron miembros de la Guardia Civil) que acudieron aquel año al estreno del largometraje que fue estrenado en el Festival de Cine de San Sebastián. La censura obligó también a modificar numerosas secuencias y a colocar la bandera española (fotografía 2) en determinados planos.

¹⁶² *Ibidem*

¹⁶³ Idea del pensador vasco Jorge Oteiza, uno de los referentes más importantes de la cultura vasca. Dicha reflexión se recoge en el estudio de Santos Zunzunegui ya citado en páginas anteriores.



Fotografía 1: El árbol de Gernika en flor



Fotografía 2: Inclusión de la bandera de España

Como ya hemos apuntado no se puede abordar el cine moderno en el País Vasco y especialmente el de no ficción sin detenerse un instante en el análisis de la obra *Ama Lur*. Un largometraje de suma importancia para el denominado “cine vasco”. Un film que como señala Santos Zunzunegui marca un antes y un después en la historia del cine en Euskadi.

“Ama Lur es un punto de llegada (nada después de su realización volverá a ser igual) y un punto de partida (todo el cine que se realice con posterioridad en en País Vasco se definirá-directa o indirectamente, consciente o inconscientemente- en relación a él. (...)) Se busca la imagen de lo vasco, muchas veces en sus aspectos más externos y se trata, como objetivo básico, producir un objeto cultural al que los espectadores del País pueden adherirse sentimentalmente.¹⁶⁴

Un film que constituye el inicio del documental moderno en el País Vasco. El autor Juan Miguel Gutierrez lo califica de “hito que estableció no sólo una manera vasca de entender el documental sino que contribuyó de manera decisiva a romper el espeso velo de silencio que existía en torno al concepto político de nación vasca”.¹⁶⁵ De ahí que se hable de la obra de Larruquert como el primer documental con tintes nacionalistas que “intenta construir una forma vasca de narrar.” Para Roldán Larreta, *Ama Lur* “aporta un primer intento de fijar unas claves de

¹⁶⁴ZUNZUNEGUI, S. “El cine en Euskadi: notas para un debate abierto” en *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, N° 2, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1983, pp-205-222..

¹⁶⁵ GUTIERREZ, J.M. “Cine documental vasco: Conservando la memoria colectiva”, en *Cuadernos de cinematografía*, n° 5, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2001, pp.89-115.

identidad específicamente vascas”.¹⁶⁶

Ama Lur es principalmente poesía y aborda tanto las tradiciones, folclore como la historia de la Euskadi más rural y la de los Altos Hornos. La Tierra Madre que homenajea a algunos de sus vascos más célebres e ilustres como Ignacio de Loyola, “soldado de Dios”, Pío Baroja, “renovador de la novela española” o Miguel de Unamuno, “rector de Salamanca”. Se trata de un trabajo de cuidada belleza estética propia de los largometrajes más modernos y actuales de la cinematografía española. La obra es capaz de combinar el tono tradicional e ilustre (aportado por el narrador en voz en *off* que no abandona en ningún momento la solemnidad en sus palabras) con modernas técnicas cinematográficas en cuanto a iluminación o movimientos de cámara y con una fotografía de cuidada belleza. Un trabajo que pone en alza el valor de ese marco paisajístico del que hablaba con anterioridad casi en la totalidad de sus planos.

Podemos situar el cortometraje *Pelotari* (1964) también de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert como precursor en cuanto al estilo y la pretensión identitaria de Tierra Madre. En *Pelotari* Basterretxea y Larruquert buscan mostrar la *Arcadia Rural*¹⁶⁷ siempre cargada de simbolismo respecto a todo lo que rodea la cultura vasca. El film muestra ese paisaje extremadamente idealizado donde siempre se encuentra presente la esencia de lo popular, cubierta de un velo de romanticismo de lo vasco, del campo y representa una voluntad de mantener las costumbres y tradiciones. Tanto en *Pelotari* como en *Ama Lur* lo rural es un personaje protagonista, un elemento virtuoso, sencillo pero a la vez resistente e inmutable. El mundo sobre el que gira lo vasco está en peligro de extinción por culpa de las fuerzas opresoras. *Pelotari* ya buscaba explorar en la estética y la absoluta alabanza patriótica.

Ama Lur recupera en este sentido la historia del País Vasco desde sus orígenes desconocidos, desde la prehistoria y muestra su evolución a través de sus costumbres, bailes populares, deportes, tradiciones religiosas y espiritualidad (fotografía 3). Tal y como apunta Kracauer, todos ellos constituyen sucesos cinematográficos debido a que parecen ejercer una atracción especial sobre el medio.¹⁶⁸

¹⁶⁶ROLDÁN LARRETA,C. “La producción cinematográfica en el País Vasco. Desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días” en *Cuadernos de Cinematografía*, n°3, Donostia-San Sebastián, 1999.

¹⁶⁷COLBERT GOICOA,D. “From Paradise to Parody: The transformation of the Rural Arcadia in Basque Film” en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.90, n°4, Liverpool University Press, UK, 2013.

¹⁶⁸Citado por CASSETTI Francesco (1994). *Teorías del cine*. Humanes de Madrid (Madrid): Ediciones Cátedra. Signo e Imagen, p. 50.



Fotografía 3: *Dantzaris*, baile tradicional vasco

El tema principal del documental es, por tanto, la recuperación de lo propio: la historia de un país que intenta recopilar todo aquello que atañe a su identidad propia y que como consecuencia de un estado dictatorial permanece en la clandestinidad.

Como documental etnográfico *Ama Lur* adquiere tintes pedagógicos antes que informativos, pretende mostrar al mundo como es una cultura y a la vez recordar a sus propios miembros las especificidades de la misma.

Los títulos de crédito muestran una importante innovación con la aparición del *euskera* en ellos. Un fondo negro va albergando los nombres de las diferentes personas que han participado en el proyecto y da comienzo la voz del narrador que, prácticamente, canta un poema sobre el País del Bidasoa: “Soy un poeta humilde, de un humilde país del Bidasoa...” Todo un canto al nacionalismo histórico existente desde los orígenes -con las teorías de Sabino Arana- en el pueblo vasco y que queda patente en forma de poesía y de ahí, lo revolucionario de este impecable trabajo. Si tenemos en cuenta, que nos situamos en plena dictadura franquista en España, *Ama Lur* rompe numerosas barreras, no sólo en lo referente a la censura sino también en que es capaz de traspasar la conciencia colectiva, al menos la vasca, aletargada por un régimen opresor que no permitía que el pueblo fuera conocedor de su propia realidad histórica.

Los mismos directores apuntaban a esta finalidad del trabajo realizado en *Ama Lur*: “informar a nuestro país de las cosas que nosotros mismos nos preguntábamos. Buscábamos una forma de lenguaje cinematográfico propio”.¹⁶⁹ Efectivamente, el film posee un lenguaje único y evidentemente las imágenes que allí se muestran tienen un claro sentido fílmico respetando en todo momento la estética del cine que, en muchas ocasiones, es olvidada por el género documental como consecuencia del afán de éste por mostrar lo real con todos sus defectos. En el

¹⁶⁹ CATALÀ Josep María, CERDÁN Josexo, TORREIRO Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.

metraje podemos encontrar un tono épico, logrado gracias a la utilización de textos de los siglos XVII, XVIII y XIX que relacionan el mundo interior y espiritual con la naturaleza más pura y salvaje y un tono melancólico y nostálgico de una arcadia pasada y feliz en la línea que señala Jon Juaristi.¹⁷⁰

El montaje se estructura, además, siguiendo las pautas propias de los *bertsolaris* (poetas que cantan en *euskera* rimas mediante la improvisación) y de las llamadas *Koplak zaharrak* (poesías tradicionales cantadas en fiestas de guardar como la Navidad, el Fin de Año o el día de San Juan). De este modo, ambos realizadores nos van presentado el País Vasco más rural a través de sus tradiciones y al arte popular, un mundo casi en extinción que está siendo asolado por la sociedad moderna fruto de la fuerte industrialización que vive esta zona.

Ama Lur es un documento de valiosa importancia en tanto que es capaz de recoger un sinfín de aspectos no sólo de la historia del país sino también de la vida cotidiana de sus gentes, la inmensidad de sus paisajes -véase fotografía número 4- (un recurso que como veremos va a ser utilizado en otros trabajos del género documental como *La pelota vasca: la piel contra la piedra* de Julio Medem influenciado clara y explícitamente, incluyendo incluso imágenes de éste). En palabras de sus propios autores, “un testimonio del alma vasca”, “una afirmación del vasquismo ante un régimen de fuerza”.



Fotografía 4: Paisaje que aparece en *Ama Lur*.

Para el profesor Santos Zunzunegui *Ama Lur* constituye “la realización matriz del moderno cine vasco”.¹⁷¹ Si nos detenemos un segundo en esta afirmación podremos comprobar que efectivamente el posterior cine de ficción -también el documental- cuyo contexto y temática

¹⁷⁰ JUARISTI Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa, 1997

¹⁷¹ ZUNZUNEGUI Santos. *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia: Fimoteca Regional, 1986.

se sitúan en Euskadi utiliza todo este tipo de belleza estética en lo que respecta a sus paisajes y la música tradicional vasca como elemento identificador. Ejemplo que podemos observar en el film de ficción *Yoyes* de la realizadora Helena Taberna donde las panorámicas del monte *Txendoki* o de la niebla que cubre un caserío se funden con los diferentes estados de ánimo de la protagonista de la historia. Además, en este sentido colabora con la construcción de un cine vasco único y personal basado en gran parte en la idealización del paisaje y la tradición.

Hablamos del inicio del cine moderno con el largometraje de Basterretxea y Larruquert fundamentalmente por el aspecto más técnico del film. Ambos directores son capaces, tal y como apunta Roldán Larreta en su tesis, de “adaptar el lenguaje tradicional a los nuevos tiempos y alega a su carácter excesivamente experimental”.

“Se pueden establecer relaciones y correlaciones de imágenes y sonidos. A su vez, el sonido que se corresponde a una determinada escena se filtra en otra. Estas combinaciones se alejan de una estructura narrativa normal pero sus lazos con la cultura popular dan a este cine una extraña lógica y una fuerte personalidad”.

Como apuntaba anteriormente 150.000 espectadores vascos acudieron aquel año a ver la película, lo que conllevó una movilización popular sin precedentes y a obtener una recaudación de más de 21.000 euros¹⁷². Con lo cual esta visión lírica del País Vasco acabó convirtiéndose en todo un “acto de resistencia cultural”¹⁷³. El claro objetivo era que los espectadores fueran capaces de adherirse emocionalmente y se identificasen desde lo más profundo de sus raíces, las más ancestrales, con el metraje. Tras la muerte del dictador aparecieron numerosos títulos con muchas de estas mismas características como *El Proceso de Burgos*, *Los hijos de Gernika*, *Euskal Herri Musika* o *Gipuzkoa* ya que se trataba de hablar de los temas prohibidos durante cuarenta años de dictadura.

El carácter nacionalista del film será la antesala a la cinematografía que se desarrollará en las décadas posteriores en el País Vasco. Un nacionalismo que no sólo se refleja en la aparición de la bandera vasca o la utilización del *euskera* en algunos momentos del film sino que quedará plasmado en la representación del mapa de Euskal Herria (véase fotografía número 5) con las siete provincias tal y como el nacionalismo independentista lo entiende hoy en día. El

¹⁷² Datos obtenidos por en la web del Ministerio de Cultura: http://www.mcu.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000000239&brscgi_BCSID=9ac9bbbf&language=es&prev_layout=bddpeliculasResultado&layout=bddpeliculasDetalle

¹⁷³ ZUNZUNEGUI Santos. *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia, Fílmoteca Regional, 1986.

documental es capaz de contar la historia de Euskadi sin palabras, el sonido no diegético aporta muchísima información al relato (sonido de guerras, sonido del mar, etc.), sin utilizar prácticamente la entrevista como hilo conductor de la argumentación (exceptuando algún testimonio como por ejemplo el del minero de Huelva que va a trabajar al País Vasco o el de los pastores vascos que viajaban a California a trabajar).

La banda sonora está compuesta por melodías y cantos tradicionales de la cultura vasca, la *txalaparta*, y se combina con el sonido ambiente de las propias imágenes como el de los barcos, el mar, el ruido de una partida de pelota vasca y lo va alternando con la voz del narrador que no deja de lado la voz lírica y que mediante prosa poética va contando parte de la historia. La modernidad en cuanto a lo auditivo se ve reflejada en determinados momentos como en la sucesión de fotografías sobre el levantamiento de piedra (véase fotografía número 6) que van acompañadas de los sonidos humanos propios de ese deporte (sonido del esfuerzo combinado con el cansancio). Por otro lado, se produce una sucesión de planos de diferentes escenarios donde el sonido de fondo son los latidos del corazón, el mensaje: “Estamos vivos, oprimidos pero no muertos” a modo de denuncia a través de la persuasión. En esos dos momentos lo poético se muestra a través de los sonidos.



Fotografía número 5: Mapa de Euskal Herria.



Fotografía 6: Levantamiento de piedra.

Este simbolismo de los sonidos que aparecen en el documental se refleja también en otros aspectos como puede ser la intensa expresión de algunas secuencias. Las olas rompiendo con fuerza sobre las piedras o la dureza de algunos de los deportes como el levantamiento de piedra simbolizan la fuerza de los elementos y la fuerza y la rudeza del carácter vasco. El documental fusiona en todo momento lo natural con lo humano, lo místico con lo mundano, lo real con lo imaginario... es así como quieren ser vistos los vascos. La Euskadi rural que, posteriormente sufrirá todo un proceso de industrialización, está constantemente conectada con la naturaleza más salvaje, de ahí surgen muchas de sus tradiciones más ancestrales como los *trontzolaris* (cortadores de troncos) o los levantadores de piedra. Lo espiritual fruto de la intensa religiosidad siempre presente- también en la actualidad- del pueblo vasco se entremezcla con la herejía de los llamados *akelarres* acompañados por las voces de las brujas. Se trata siempre de un escenario rústico y rural que ha ido conformando el carácter de lo que hoy se entiende como pueblo vasco.

Otro de los aspectos a tener en cuenta del film es la iluminación que juega un papel determinante en la creación del espectáculo cinematográfico. Por ejemplo, en algunos primeros planos del largometraje como en el momento en que las olas rompen contra las rocas en un atardecer, la luz simbolizando el atardecer, la niebla y el juego de tonos en blanco y negro o en sepia en los momentos de los deportes como el levantamiento de piedra o el partido de pelota vasca va aportando gran expresividad al relato fílmico. Elementos que han ido estereotipando el cine documental sobre ETA y el “conflicto vasco”.

Se trata de una obra avanzada a su tiempo que incorpora elementos de la modernidad cinematográfica otorgando así un toque de cierto surrealismo o vanguardista. Algunos de los movimientos de cámara que aparecen en el film serán los precursores de tendencias más propias de la época contemporánea. La cámara corre por el bosque, huyendo por ser extranjero, la utilización de panorámicas en horizontal para mostrar los montes y en vertical las cascadas. Las imágenes paisajísticas nos sirven de transición y van transportando al espectador a otros escenarios, así como ayudan a expresar el paso del tiempo, la nieve, los árboles en flor... Una cuestión que ayuda a la creación de ese paisaje fantasmal que conduce a la idealización de un territorio mítico.

En general, *Ama Lur* se compone de planos-secuencia de larga duración, lo que ralentiza de alguna manera el ritmo de la historia que salta de los fueros, a la prehistoria y a la historia contemporánea sin un orden cronológico concreto y eso favorece ese paisaje fantasmal que

idealiza y dota de misticismo a la tierra. Además, nos sumerge en el carácter salvaje pero a la vez espiritual del pueblo vasco.

En el caso que nos atañe, en los documentales sobre el “conflicto vasco” o ETA, *Ama Lur* no habla en ningún momento de la existencia de ETA o de un conflicto como consecuencia de la censura a pesar de que la banda terrorista vasca comenzó su actividad prácticamente diez años antes de la realización del documental y ya estaba presente en la sociedad. No obstante, es determinante no sólo para entender la historia cinematográfica y del documental en el País Vasco sino también como ejemplo de la expresión de la identidad nacionalista. Además, el trabajo de Basterretxea y Larruquert es de suma importancia ya que muchos de los recursos de *Ama Lur*, y en ocasiones, incluso imágenes del mismo, serán utilizados en los documentales que vamos a analizar a continuación, como por ejemplo *La Pelota Vasca: la piel contra la piedra*.

Ama Lur es en la línea de Juaristi es una “historia de nacionalistas”, es decir, un discurso que debe reproducir ciertos arquetipos como la rebelión, el sacrificio o la derrota del pueblo porque “la historia que cuenta es una interminable sucesión de derrotas”. Se trata de un relato propagandístico basado en muchas ocasiones en la idealización de un pueblo a través de la inmensidad de su paisaje, de su cultura y sus tradiciones y de su relación espiritual con la naturaleza.

“Historias de martirio y de gloria desesperada, de pérdida y de negación de la pérdida; historias que, invirtiendo el orden habitual del cuento maravilloso, arrancaban de una situación de plenitud para concluir en la desposesión desde la que el nuevo héroe (papel que nos estaba reservado a cada uno de nosotros) debía partir en busca de la patria arrebatada, de la lengua prohibida, del grial que devolviese feracidad a la tierra de los ancestros y salud a la raza exangüe”.¹⁷⁴

En este caso, el verdugo es la dictadura y la víctima el pueblo vasco. Todos y cada uno de los vascos. El contexto histórico de España no aparece, no se habla de opresión de España contra el pueblo vasco pero la exaltación del propio documental es una muestra de la situación política que se vivía en todo el país. En definitiva el documental colabora a través de la recuperación histórica de un pueblo a reafirmar la identidad del mismo y a que el resto del mundo aprenda en poco más de 100 minutos como han vivido, como viven y especialmente como quieren vivir.

¹⁷⁴JUARISTI Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vasco*. Madrid: Espasa, 1997. p. 20.

7. Cine documental sobre ETA: La aparición de la banda terrorista en el cine documental y su evolución en el género desde el punto de vista fílmico e ideológico.

El terrorismo es un problema moderno, una lacra que no cuenta con muchos años de historia; no obstante, el cine, como arte moderno también, ha mostrado su interés por el terror. El autor Luis Miguel Carmona explicaba que una de las primeras películas que mostró un atentado fue *Sabotaje* de Alfred Hitchcock donde aparecía la explosión de una bomba que un activista entregaba a un niño “convirtiéndolo así en la primera víctima del terror cinematográficamente hablando”.¹⁷⁵

“El terrorismo en el cine empieza a fraguarse como “subgénero” a raíz del asesinato de atletas israelíes en los Juegos Olímpicos de Munich de 1972 por parte de un comando palestino. Un hecho que abrió muchas heridas, todavía sin cerrar, y que alertó al mundo sobre la posibilidad de ser atacad en cualquier momento y lugar”.¹⁷⁶

Sobre la banda terrorista ETA se ha dicho y escrito mucho, prácticamente todo. Los medios de comunicación han sido los mayores altavoces de cada uno de los atentados acuerdos, desacuerdos y reacciones que tienen que ver con la organización. El cine es otra película. Existe una creencia bastante generalizada de que el séptimo arte ha apartado históricamente la mirada a la lacra del terrorismo de ETA. Con respecto a la ficción, a pesar de que existen algunos títulos de sobra conocidos por el gran público como puede ser *Yoyes*, *Lobo* o *Operación Ogro* entre otros, sigue predominando la idea (en muchas ocasiones alimentada por los propios medios) de que los realizadores españoles no se han atrevido de una manera contundente a tratar esta temática en sus producciones. Y parece ser que esta sombra también ha oscurecido la trayectoria del documental¹⁷⁷.

No obstante, según datos aportados por el director de la Filmoteca Vasca, Joxean Fernández, lo cierto es que existen más de 70 films (tanto de ficción como de no ficción) que tratan sino directamente de manera tangencial el tema del terrorismo en Euskadi.¹⁷⁸

¹⁷⁵CARMONA, Luis Miguel. *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid, Cacitel, 2004.

¹⁷⁶*Ibidem*

¹⁷⁷Entre algunos ejemplos podemos encontrar el artículo publicado por Javier Ocaña en el periódico El País el 5 de noviembre de 2004 bajo el título *ETA en acción* donde se afirma que “ETA no ha sido protagonista de demasiadas producciones españolas”.

¹⁷⁸Datos aportados por Joxean Fernández en el curso sobre *El terrorismo a través del cine español* organizado por la Universidad Complutense de Madrid. En la ponencia Fernández mostró la relación de películas relacionadas con

Carmona en su libro *El terrorismo y ETA en el cine* recoge las palabras del director Eduard Bosch que ha tratado el tema de ETA en su film *El viaje de Arián* que manifestaba que a diferencia de otros países como Irlanda o Estados Unidos donde cuentan con el IRA o Vietnam “nosotros apenas hemos tocado el asunto terrorista”. Bosch apela, además, a la necesidad de tocar temas de fondo y no centrarse solamente en el entretenimiento.

Los atentados del 11 de septiembre marcaron un antes y un después también en lo que respecta a la cuestión del terrorismo vasco ya que ETA fue incluida por vez primera en las listas de las organizaciones terroristas por el Departamento de Estado Norteamericano y también por la Unión Europea.

Si bien es cierto que tras conversaciones con algunos de los directores que han “osado” adentrarse en el tema de ETA en sus trabajos existe en ellos cierta sensación de estigmatización por este mismo hecho. El realizador Imanol Uribe que a lo largo de su trayectoria ha evidenciado su sensibilización e interés por esta cuestión en films como *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia*, *Días Contados*, etc relataba la complicada recepción de estas películas en función de en qué contexto histórico y político nos encontremos, es decir, no es lo mismo presentar un título en el que el protagonista es un etarra en época de tregua que cuando tuvo lugar el secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco¹⁷⁹. Es fácil pensar que la sociedad varía la forma en que mira el “conflicto” en función de las circunstancias que se viven en el país en un determinado momento. Más adelante profundizaré en la evolución de la visión de ETA por parte de la sociedad desde la dictadura hasta nuestros días pero ahora sólo cabe apuntar que dicha forma de analizar el conflicto en muchas ocasiones se supedita a las muchas etapas por las que ha pasado la banda terrorista. Siempre es la misma ETA pero el concepto de la sociedad se relaja o se endurece en función de cada una de las acciones de la misma en cada momento. Y en este sentido se ha producido el desarrollo que, como apuntaba antes, ha sufrido la mentalidad colectiva respecto a esta problemática.

Muchos de los autores que se han adentrado en esta cuestión han observado que la representación cinematográfica de ETA ha ido mostrando diferentes puntos de vista a lo largo de su historia y por tanto, es imposible hablar de consenso ideológico en este tema. Y en este sentido cabe destacar que es harto complicado hablar de aunar ideas sobre una cuestión en la que

la temática de ETA archivadas en la Filmoteca que él dirige.

¹⁷⁹Uribe declaraba en un artículo publicado por el periódico El País: “tratar el terrorismo de ETA es difícil porque la sensibilidad está a flor de piel. Además desde que empiezas a rodar una película hasta que la terminas, los acontecimientos pueden haber variado completamente y, de repente, algo que no tenías previsto puede acabar complicando el tema”.

hasta las víctimas tienen desencuentros entre ellas. Por otro lado es absurdo pensar que el mundo del cine como mundo libre en ideas debe encontrar un punto de encuentro sobre lo que es ETA o como se debe presentar a las víctimas (especialmente en lo que respecta al cine documental).

Ante la cuestión de si el cine español ha abordado suficientemente el tema del terrorismo vasco o no es importante tener en cuenta que han sido en muchas ocasiones los propios medios de comunicación los que de alguna manera han denostado la utilización de dicha temática por parte de los realizadores españoles y me explico. Está bien visto que directores irlandeses o estadounidenses incluso traten el tema del IRA en sus producciones, no obstante, cuando aquí aparece ETA en un proyección inmediatamente surge la polémica. Medios de comunicación, asociaciones de víctimas, partidos políticos... ponen el grito en el cielo y buscan envenenar el estreno. Lo hemos visto desde tiempos inmemoriales cuando Imanol Uribe estrenó *El proceso de Burgos* en el Festival de San Sebastián¹⁸⁰ o cuando Julio Medem fue nominado a los Goya por *La Pelota Vasca, la piel contra la piedra* y así en un sinnúmero de ocasiones, sin contar la tinta que se ha corrido a colación de todas y cada una de las películas sobre el problema del terrorismo en España. Y así lo explica el autor Fernando Redondo Neira en uno de sus artículos:

“(...) lo incómodo de tratar un tema considerado tabú, la dificultad que supone abordar la representación fílmica de aquello que suscita una fuerte controversia política y que genera una dolorosa fragmentación social. Cuantos análisis se hagan de la presencia de ETA en el cine citarán sistemáticamente esta cuestión”.¹⁸¹

Dicha representación fílmica del terrorismo de ETA supone, en palabras de algunos directores, “veneno para la taquilla” mucho antes incluso del estreno de la película. Por tanto, si tenemos en cuenta la polémica asegurada, la poca recaudación en taquilla y en los casos más extremos las amenazas ¿quién va a querer producir o dirigir una película sobre ETA? No obstante, el cine español ha mostrado su interés por el tema y de eso no cabe duda, otra cosa es si los espectadores han mostrado interés por dichas películas. Roldán Larreta en uno de sus artículos apunta:

“Las adversas reacciones, desde todos los bandos, que estas propuestas artísticas han suscitado, muestran un preocupante estado de la libertad de expresión en nuestra sociedad y revelan las dificultades que tienen los cineastas vascos al tratar la historia vasca contemporánea”.¹⁸²

¹⁸⁰*El proceso de Burgos* no pudo distribuirse en toda España. Además el propio Uribe ha contado en numerosas ocasiones los problemas que tuvo en su estreno en el Festival de Cine de Donostia y en su estreno en Oviedo donde tras la primera proyección del film se sucedieron las amenazas.

¹⁸¹REDONDO NEIRA, F. “Escrituras fílmicas en el escenario de la Transición. En torno a la legitimidad de la lucha armada”, *Historia y comunicación social Vol 19*.

¹⁸²ROLDÁN LARRETA, Carlos. “Una apuesta suicida;ETA en el cine de Euskadi” en *Ikusgaiak. Cuadernos de*

En párrafos anteriores hablaba de la complicación que supone a la hora de abordar esta temática en el cine el momento histórico en el que nos encontramos durante la elaboración de un film. Y en esta línea es importante la relación existente entre historia y cine no sólo en lo que respecta a las épocas vividas sino en como el cine (y especialmente el cine de no ficción) es capaz de establecer una estrecha relación e influir incluso en el curso de la misma. ¿Hasta qué punto el cine puede influir en la historia y viceversa? Y en esta línea suscribo algunas ideas del historiador francés Marc Ferro sobre que el cine ayuda de alguna forma a entender la historia, también el cine de ficción. Las películas son en muchas ocasiones capaces de revelar una información que el documental es incapaz. Ferro se refiere a la capacidad de la ficción de incluir o revelar lapsus, silencios e imaginarios sociales etc. Una libertad de la que carece la versión oficial del documental la mayoría de las veces. Gran parte de los documentales analizados en este ensayo formarían parte de lo que Ferro ha denominado “películas memoria”. Films donde el peso de la palabra hablada, del testimonio ayuda a reconstruir hechos del pasado o actuales incluso con los peligros que eso entraña:

“En las películas memoria el testimonio es el documento principal y la forma de interrogar, el secreto de la obra. ¿Se puede considerar también películas -memoria las películas de montaje de hechos actuales? Sin duda, de una cierta memoria histórica, pero de la que no se dominan todos los datos de producción y cuyo propio corpus se presta a la discusión, al cuestionamiento exactamente igual que la opción de los testimonios en las película-memoria.”¹⁸³

El historiador Santiago de Pablo incide sobre esta relación historia-cine y sobre cómo éste había sido capaz de participar activamente en algunos de los acontecimientos históricos más importantes a nivel mundial. Por poner un ejemplo, podemos situarnos en la Alemania nazi. Siegfried Kracauer destacaba la importancia de algunas películas germanas en la llegada al poder del nacional-socialismo. Y es justo en este binomio donde deberíamos situar al cine documental. Ya he hablado en el apartado relativo al género documental de algunas cuestiones relevantes para la comprensión de la no ficción como pueden ser el acercamiento al espectador de una determinada realidad¹⁸⁴. El film que documenta busca crear en el que mira lo que Nichols denominaba “efectos de verdad” que junto con el montaje acaban constituyendo una “lógica dominante”. Todo ello entraña el peligro de la subjetividad (aunque es posible que la subjetividad no sea el mayor de los problemas en un film documental). A los que hemos

Cinematografía, nº5, 2001, pp.181-205.

¹⁸³ FERRO, Marc. *El cine: una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008, p.9

¹⁸⁴ KRACAUER, S. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Estética, 1989

estudiado ciencias de la información desde las aulas ya se nos ha advertido que la objetividad no existe. No hay objetividad en ningún ámbito del conocimiento social. En el tema de ETA hay datos objetivos (hay kilos de explosivos, números de víctimas y de atentados, detenciones, etc) pero en cuanto la cámara comienza a grabar los hechos automáticamente comienzan a adquirir un cariz distinto, un sentido que pasa por numerosos filtros desde los ojos del que graba hasta los de los ojos del que mira. De Pablo apuntaba al respecto:

“El documental precisa - como toda fuente histórica - una crítica previa, que nos sirva para comprobar su grado de autenticidad y veracidad, pues es cierto que la imagen documental puede engañar al historiador con mucha mayor facilidad que un documento escrito”.¹⁸⁵

Ante la no ficción el espectador puede sentirse cautivado por las imágenes, las palabras e incluso por la melodía hasta tal punto que se abstraiga de la realidad de los hechos sobre los que se está hablando. Éste, además, comienza a embriagarse de alguna forma con todo aquello que ve y escucha y puede incluso dejar de observar de una manera racional.

El cine documental comienza a interesarse por el terrorismo vasco en la década de los 70 y ha mostrado una evolución clara hasta nuestros días. En este recorrido el documental adquiere un importante papel tal y como señala Juan Miguel Gutiérrez “como medio de conservar la memoria colectiva”.¹⁸⁶ Como decía la cuestión del terrorismo en España ha sido objeto de análisis en muchos ámbitos y el cine documental como medio fundamental para reflejar las realidades y estudiarlas en profundidad no se ha quedado atrás. Sin embargo, la no ficción ha ido mostrando diferentes puntos de vista en lo que respecta al “conflicto vasco” en consonancia con la visión que la propia sociedad ha ido teniendo de la cuestión. La impresión respecto a la actividad armada de ETA por parte de la sociedad no siempre ha sido tan negativa como en las últimas décadas. En sus inicios una gran mayoría apoyaba a ETA. La ETA que apoyaba a los trabajadores de las fábricas, la ETA que atentaba contra las fuerzas represoras durante la dictadura, la ETA que mató a Carrero Blanco. Esa ETA de alguna manera contaba con el beneplácito de la mayoría de un país que ansiaba aires de libertad. Una vez que murió Franco y con la Transición ya en marcha España comenzó a modernizarse, a abrirse a otras formas de ver y entender el mundo y ETA ya no cabía en esa nueva era. Cuando la banda terrorista decidió continuar con la lucha armada y recrudecerla hasta los niveles que ya conocemos la sociedad ya no fue capaz ni de entender ni de asimilar tanta muerte y tanto dolor.

¹⁸⁵DE PABLO, S. *Cine e historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?*

¹⁸⁶GUTIÉRREZ Juan Miguel. *Cine documental vasco: conservando la memoria colectiva.*

La gran mayoría de los atentados y de las muertes perpetradas a manos del terror han tenido lugar durante las décadas de los 80 y los 90. Ambos periodos han sido de los más duros de la historia del terrorismo vasco. Ahí comenzaron las manifestaciones multitudinarias en contra de las muertes injustificadas. La gente ya no podía entender que un grupo, defendiese los ideales que defendiese y persiguiese la causa que persiguiese matara a tantas personas inocentes y es ahí donde comienza lo que Roldán Larreta ha denominado como “el viaje al desencanto”.

“De la innegable simpatía que despertaban las acciones de esta organización armada durante la dictadura franquista e incluso en los primeros años de la Transición se ha pasado paulatinamente a un rotundo rechazo conforme el sistema democrático se ha ido asentando en el país. Y el cine no se ha escapado de esta evolución”.¹⁸⁷

Este cambio de opinión en el modo de entender “la causa vasca” también se ha visto reflejado en el cine documental. En 1979 cuando sale a la luz *El Proceso de Burgos* de Imanol Uribe todavía no había una postura tan contundente en contra de ETA. De alguna manera el consejo de guerra de Burgos había idealizado el denominado conflicto vasco. Los condenados a muerte y cadena perpetua eran auténticos *gudaris* y así se observa en el documental de Uribe. Como ya he apuntado en este trabajo, el proceso de Burgos reactivó la actividad etarra y conllevó una gran cantidad de adhesiones a la organización. Esa misma idealización del conflicto se muestra en otros trabajos como *Euskadi hors d'etat*. En esta línea de “idealización del conflicto” podríamos situar también el documental sobre Yoyes de Baltasar Magro y no precisamente porque el realizador pretenda dar una visión idílica de la ex etarra sino por la propia historia de María Dolores Catarain ya que Yoyes fue asesinada a manos de sus propios compañeros de “batalla” cuando ésta decidió abandonar las armas.

Como ya he mencionado, los 80 especialmente pero también los 90 han sido el punto álgido de sangre en la historia de ETA. No obstante, a partir del 2000 es cuando aparecen la mayoría de documentales que hablan sobre esta cuestión. Y en este punto es de suma importancia la aportación de los realizadores Iñaki Arteta y el tandem formado por Eterio Ortega y Elías Querejeta. Ambos directores abandonan, por decirlo de alguna manera, esta visión un tanto edulcorada del conflicto y comienzan a mostrar su cara más dura: la de las víctimas. Por primera vez las víctimas son las protagonistas de sus propias historias y el espectador observa el terrorismo en toda su crudeza. Gracias a los testimonios y a la compilación de imágenes de archivo donde se muestra la versión más dura de cada uno de los atentados el que mira comienza

¹⁸⁷ROLDÁN LARRETA, C. *Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi*. Ikusgaiak, 5, 2001.

a posicionarse en un lado claro en contra del terror.

En el caso de Arteta, el realizador vasco ha centrado su obra audiovisual en la figura de las víctimas como las grandes olvidadas, centrándose en algunas de las historias más desconocidas por el gran público. Sus documentales tratan los atentados acontecidos mayoritariamente en los 70 y los 80 y en ellos se pone cara por vez primera a víctimas que hasta el momento no habían gozado de ningún tipo de presencia mediática. Algunos de sus títulos más representativos como *Trece entre mil* han instaurado una forma muy personal de hacer cine. Un estilo diferente de contar historias. A pesar de que muchas de sus producciones no han logrado atraer al gran público¹⁸⁸ Arteta ha puesto su modo de hacer en aras de este mantenimiento de la memoria colectiva del que hablábamos anteriormente. Para muchas personas el cine de Iñaki Arteta es necesario para el reconocimiento de las víctimas.

Por su parte, la figura de Eterio Ortega (siempre con la colaboración de Elías Querejeta) ha mostrado su preocupación por el “conflicto vasco” quizá de una manera más amplia, no sólo de las historias más personales. Algunas de sus películas más representativas son *Asesinato en Febrero* centrado en el asesinato del parlamentario socialista Fernando Buesa y su escolta Jorge Díez Elorza o *Al final del túnel-Bakerantza* que ofrece una visión nacionalista del problema.

Dos formas de trabajar muy distintas pero que unidas suponen el grueso del cine documental sobre ETA realizado en España, ambas han instaurado una forma concreta de hacer películas y han ido incorporando una serie de rasgos que han dado paso a lo que hoy en día es el cine documental moderno sobre esta temática. Un estilo, especialmente el cine de Ortega, que apuesta por la búsqueda de la belleza estética más propia del cine de ficción con una fotografía sumamente cuidada donde todo detalle de lo que aparece en el encuadre está bajo control. Ortega por ejemplo, da prioridad a esta belleza reforzando esa imagen de la Euskadi bucólica convirtiendo al paisaje en un personaje más de la historia. Buscando, tal y como explica el propio director, siempre que las historias sean “de verdad”. Este tipo de films junto con el trabajo de otros directores como Julio Medem en *La Pelota Vasca-la piel contra la piedra* ha seguido la línea de lo que he denominado la ficcionalización del documental que utiliza recursos, como ya he dicho, más propios del cine convencional que del documental tal y como se ha entendido hasta el momento.

¹⁸⁸*Trece entre mil* fue visionada el año de su estreno por 8.474 espectadores según cifras ofrecidas por la Filmoteca Vasca. A pesar de ello, el film de Arteta obtuvo una nominación a los Goya como mejor película documental.

Iñaki Arteta se centra más en mostrar una imagen más realista del problema, de la manera más directa posible. El director vasco prioriza lo que se dice por encima de lo que se vé. El entrevistado se sienta frente a la cámara y cuenta su historia siempre en esta lucha contra el olvido a diferencia de en los films de Ortega donde el testimonio siempre aparece realizando alguna otra acción.

En otro lado podríamos situar algunos documentales de la época más reciente como *La Pelota Vasca* de Julio Medem o *Asier eta biok (Asier y yo)* de Aitor y Amaia Merino. Los dos con un estilo que se aleja tanto de los primeros documentales sobre dicha cuestión como de los centrados en las víctimas. Dejando a un lado la polémica suscitada por el documental de Medem, el realizador busca con su film aportar una visión lo más amplia posible de la problemática que tiene lugar en Euskadi. En *La pelota vasca* cabe todo: testimonios de todas las partes posibles (excepto del Partido Popular que se negó a participar), panorámicas de los paisajes, imágenes de archivo tanto de informativos como de otros documentales como puede ser *Ama Lur* o la serie de Orson Welles sobre el País Vasco etc. Todos los recursos muestran una amplitud no sólo en el sentido más literario del film sino también en lo que respecta a lo cinematográfico. La banda sonora de Mikel Laboa, casi como un personaje más, nos muestra a vista de pájaro las diferentes realidades vascas. Todas ellas igual de lícitas, hecho que también ha encendido o avivado la llama de la polémica.

El documental de los hermanos Merino es uno de los más recientes y destaca por su dinamismo y su originalidad. El realizador con cámara en mano casi como una constante explica como se vé el problema del terrorismo desde la inocencia de la amistad. En este caso su amistad con un etarra. Y por primera vez, antes de que lo hiciera Jordi Évole en el programa Salvados con la entrevista a Iñaki Rekarte, un etarra da su punto de vista. Aitor Merino es el protagonista del film y repasa a través de sus vivencias la historia más reciente de ETA. Como vasco y sobre todo como amigo de un miembro de la organización busca respuestas. Con un estilo casi de andar por casa y con pocos recursos (la mayoría de ellos caseros) es capaz de explicar de una manera incluso pedagógica que es lo que ocurre en Euskadi, su tierra, y como esto se percibe desde Madrid, su ciudad de residencia.

El documental sobre ETA y el “conflicto vasco” desde sus inicios se ha ido acercando cada vez más a la idea de “documental performativo”¹⁸⁹ que desarrollan algunos autores como Antonio Weinrichter. Dicha teoría defiende esta tendencia a la ficcionalización del género que

¹⁸⁹WEINRICHTER A. *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. Madrid:T&B, 2005.

mencionaba en párrafos anteriores en cuanto a la búsqueda constante de la belleza estética o la espectacularización con el claro objetivo de obtener una respuesta emocional en el espectador. El film de no ficción deja a un lado el intento de objetividad de sus inicios y muestra la subjetividad sin ningún tipo de tapujo. El realizador tiene un punto de vista claro que impregna cada plano y va conformando su esencia en estilo y forma. Esta forma de entender el documental se ve claramente reflejada en los documentales que tratan sobre las historias de las víctimas. Los testimonios seleccionados, sus acciones en plano, el juego de la cámara con los primerísimos primeros planos, y los planos detalle, la intrusión del objetivo de manera intimista y especialmente la utilización del montaje como constructor básico del punto de vista hacen que el que mira ría y llore con el que habla y en definitiva, sienta en sus propias carnes el dolor que provoca el terrorismo y hace que se sienta de algún modo inquieto ante lo que está viendo y oyendo, en resumen: el documental remueve las conciencias.

En esta trayectoria del cine documental sobre esta cuestión se han ido sucediendo una serie de repeticiones que han acabado conformándose como rasgos diferenciadores de este género. Desde *Ama Lur* hasta *Asier y yo* se ha reiterado algunas cuestiones de estilo como pueden ser tipos de música, fotografías e incluso algunos personajes entrevistados que han acabado produciendo cierto efecto estereotipador. Quiero decir que el espectador acaba relacionando todas estas cuestiones¹⁹⁰ con la idea de “cine vasco” de la que hablaba en páginas anteriores.

Además el género ha sufrido un proceso que podíamos llamar de humanización del mismo, es decir, dejamos en un segundo plano la acumulación de imágenes de archivo en favor de las imágenes reales del propio testimonio (por ejemplo, realizando alguna acción propia de su vida cotidiana). Todo ello se produce probablemente como consecuencia de la saturación del espectador en relación a este tema. Un espectador que durante muchos años ha sido testigo diariamente de las acciones de ETA y ha visto como la avalancha de imágenes de atentados de la banda se sucedía cada día en TV. El terrorismo es una lacra contemporánea y por tanto, su aparición se da en un momento en que los medios de comunicación modernos ya existían. Por tanto, el telespectador pasa a ser un ente al que ya no se le impacta fácilmente. Jean Baudrillard realizaba una reflexión muy interesante al respecto en su *Requiem por las Torres Gemelas* donde habla de “terrorismo espectáculo” y apunta que solo “la violencia simbólica genera algún tipo de

¹⁹⁰ Algunas de los ejemplos más repetidos en muchos de los films de no ficción sobre esta temática son las panorámicas de paisajes típicos de Euskadi que casi se convierten en un personaje más, el sonido de la *txalaparta* (instrumento típico vasco) como elemento que aporta tensión e intensidad al relato que tiene que ver con el mundo de ETA, la aparición en varias de las películas de los mismos testimonios, etc.

singularidad”.¹⁹¹ Como decía Zavattini hay que “acercar el espectáculo a la vida”¹⁹² y en esta línea ha empezado a situarse el documental sobre ETA en los últimos años. Simbolismo y espectáculo al más puro estilo de “simulacro”:

“La imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es.”¹⁹³

Lejos de simular o no la realidad o analizar si es más real lo real en sí mismo o lo que parece real (en el más puro sentido de los *reality shows*), lo que tienen en común todos ellos es que juntos han ido colaborando en la conformación de un imaginario colectivo sobre el problema del terrorismo en nuestro país. El cine se ha convertido en un nuevo agente informador y comienza a ser tenido en cuenta (especialmente el cine documental) como elemento fundamental para la comprensión del asunto. No sólo por la cantidad de datos que aportan sino porque todas las imágenes que recogen conforman la idea que tenemos en nuestra cabeza. Sin olvidar la cuestión de “performance” que acompaña siempre al propio lenguaje cinematográfico.

Y ahí nos situamos para empezar a construir el nuevo futuro del documental, en la fusión de cine de ficción y no ficción, en la creación de un estilo propio sin perder los rasgos de los inicios, en lo que el autor Juan Miguel Gutiérrez llama “mestizaje”.

“(…) hemos de aceptar el mestizaje como signo enriquecedor de los tiempos que vivimos, pero sin ceder a la tentación de ser engullidos por las potentes corrientes que están invadiendo e uniformando nuestro mundo”.¹⁹⁴

¹⁹¹Cita extraída del artículo de Daniel Verdú publicada en El País bajo el título: “El cine atrapa la furia ciega del terrorismo”: http://elpais.com/diario/2005/08/19/revistaverano/1124402401_850215.html

¹⁹²Citado por Casetti Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra. 1996

¹⁹³BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, p.43.

¹⁹⁴GUTIÉRREZ Juan Miguel. *Cine documental vasco: conservando la memoria colectiva*. Ikusgaik, 5, 2001

8. Primeros documentales sobre terrorismo vasco. Análisis de la no ficción en las décadas de los 80 y 90.

8.1 ETA como objeto de estudio del cine documental: Los procesos de Burgos de Imanol Uribe y Joseba Macías y Yoyes de Baltasar Magro.

Si hay una idea que, desde mi punto de vista, ha sido el común denominador de los primeros realizadores que osaron hablar de ETA en sus documentales es la “idealización del terrorismo etarra”. Los primeros films de este género sobre el terrorismo en España han ido mostrando de algún manera el sentir general de la propia sociedad. La resaca que dejó en muchas generaciones la dictadura franquista produjo que durante la transición española y las décadas posteriores la imagen de ETA no se encontrara tan denostada como a partir de finales de los 90. Algunos de los documentales de los primeros años y extendiendo esta hipótesis también al cine de ficción mostraban una ETA combativa contra el régimen y hacían hincapié en algunos de los episodios de la banda terrorista más susceptibles de empatizar con una sociedad que se modernizaba a pasos agigantados. Entre éstos se encontrarían el Proceso de Burgos o la muerte de Yoyes que edulcoran de alguna manera- por contradictorio que parezca en el caso del asesinato de M^a Dolores González Catarain- la imagen de ETA. Una imagen que se ve reflejada también en el cine.

El Proceso de Burgos ha sido calificado por numerosos autores como uno de los hitos más importantes que ha marcado la historia de ETA, un consejo de guerra que tuvo lugar en 1970 y por el cual un Tribunal Militar condenó a 16 vascos (13 hombres y 3 mujeres) a 9 penas de muerte y 251 años de cárcel como consecuencia del asesinato del policía Melitón Manzanas. Este hecho histórico se produjo en los últimos años de la dictadura franquista, con un régimen desgastado y con una sociedad con los ojos puestos en el futuro que veía como en el plano internacional otras formas de vivir y de luchar eran posibles. Dicho proceso finalizó con la conmutación de las penas como consecuencia de la intensa presión popular ya que dicho acontecimiento desencadenó numerosas protestas, revueltas y manifestaciones en la calle no sólo en Euskadi sino también en el resto de España y en diversas ciudades extranjeras. El régimen franquista no pudo hacer frente a esta presión y tuvo que poner fin a la ejecuciones de aquellas penas capitales.

Este consejo militar, supuso un antes y un después en la historia de la organización

terrorista y se convirtió en una auténtica plataforma política para ETA, en cuanto a la incorporación de jóvenes activistas convencidos con la causa. ETA se convirtió con el Proceso de Burgos en todo un símbolo de resistencia ante la represión franquista no solamente de la banda terrorista sino de toda la sociedad .

“Con el Proceso de Burgos nació una nueva generación de militantes dispuestos a lo que hiciera falta”.¹⁹⁵

La visión de la organización terrorista vivió sus momentos de máxima idealización por parte de la sociedad. ETA era sin duda, el referente más claro de la lucha antifranquista. Una lucha, por tanto, avalada y totalmente justificada que era vista con buenos ojos por todo el estado español. Sobre este hito histórico se han escrito miles de páginas y en el caso que nos atañe se han realizado 2 documentales. El más popular y conocido es el *El Proceso de Burgos* de Imanol Uribe que se ha considerado uno de los primeros films sobre esta temática. Valiente y transgresor, el documental de Uribe no dejó a nadie indiferente y se vio sumergido en polémicas de toda índole. Sin embargo, hay que alabar en mi opinión varias cuestiones respecto al mismo. En primer lugar, se trata de una de las primeras muestras de interés de tratar el tema de ETA desde el punto de vista documental. En segundo lugar, el proceso de Uribe se ha considerado a lo largo de los años, con sus aciertos y también con sus errores, como un documento histórico dado que el realizador incluye en el mismo entrevistas con los protagonistas de la historia, con lo cual el valor testimonial es indiscutible, En tercer lugar, dado que Uribe es un director que ha mostrado a lo largo de su trayectoria su sensibilidad por el tema vasco, su obra ha sido objeto de muchas críticas pero sobre todo hay que valorar que *El Proceso de Burgos* aporta su grano de arena a la creación del llamado cine vasco del que hablábamos en el apartado anterior y que en palabras del experto Carlos Roldán Larreta el éxito de dicha película “se coloca en los umbrales de la época más fructífera de la producción en Euskadi”.

El Proceso de Burgos de Imanol Uribe ha sido calificado por algunos conocedores de la materia como el documental por excelencia sobre ETA. En su obra el autor Luis Miguel Carmona apunta sobre el film:

“El documental a pesar de estar rodado en pleno estallido de violencia de la banda terrorista, contenía una evidente carga ideológica a favor de los condenados, entonces ya en libertad y ofrecía una opinión singular de la situación del momento en el que se rodó. Aunque es cierto que en las respuestas de los entrevistados se reflejaba el clima de tensión que se estaba viviendo en el País Vasco tras la muerte de Franco”.

¹⁹⁵ GARMENDIA, José María (coord.) et al. *La historia de ETA*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. p. 168

Y solo por ello ya se convierte en un documental de suma importancia para el desarrollo de esta tesis. Javier Ugarte en su artículo “*Los documentales de Imanol Uribe: El Proceso de Burgos*” relata y cito textualmente que el “cine, que es arte y entretenimiento, es también documento de una época”. Y es en esta faceta de documento en la que situaría al documental de Uribe. Ugarte en dicho artículo separa el relato fílmico en tres bloques narrativos diferenciados. El primero de ellos muestra las motivaciones de los protagonistas para militar en ETA, el segundo detalla alguna de las acciones de la banda terrorista que tuvieron lugar en aquellos años y el tercero narra el desarrollo del juicio y las reacciones que se desataron en torno al propio consejo de guerra¹⁹⁶.

La importancia del documental de Uribe, realizado en 1979, reside en que se ha convertido en un documento histórico en toda regla. No sólo por la información que recopila en relación al consejo de Burgos sino fundamentalmente porque es un documento que nos muestra cómo se vivía en el País Vasco en aquellos años: qué hacia la sociedad, la música, la convulsión social, las costumbres de aquella época, etc. Por otro lado, Uribe incluye el *euskera*. El director en lo que respecta a lo fílmico comienza a romper barreras de lo que había sido el género en cuestión. Incluye una dramatización de los hechos, una especie de teatralización del suceso que se muestra en las imágenes en blanco y negro. La mayor parte de los protagonistas del hecho en cuestión relatan ante la cámara como vivieron aquellos días. La compilación de imágenes pero sobre todo de testimonios convierten al documental de Uribe en imprescindible para entender la historia del proceso.

Precursor de muchos recursos como la introducción de la música de Mikel Laboa, como símbolo de la libertad añorada. Los temas principales del film son la resistencia, la opresión y la reivindicación (movilización social). El juicio se convirtió en un hito histórico ya que sirvió de plataforma de todas aquellas reivindicaciones que la organización defendía, por primera vez todo el país iba a escuchar sin censura que es lo que aquel grupo armado defendía y criticaba. El documental recoge audios reales del juicio donde se escucha a los acusados entonar el *eusko gudari*, hablar de torturas, mostrar la participación de la Iglesia en la lucha, hablar de Euskadi libre, etc. Por primera vez la sociedad comienza a entender esa batalla.

Hay mucha literatura sobre el cine de Uribe, se han analizado sus films y se ha criticado

¹⁹⁶UGARTE Javier. “Los orígenes documentales de Imanol Uribe:El Proceso de Burgos” en *La historia a través del cine: Europa del este y la caída a través del muro, el franquismo* coord por Santiago de Pablo, 2000, pp. 109-122.

también en ocasiones su posicionamiento (a veces nostálgico quizá) en el “conflicto vasco”. Según Uribe este trabajo responde a las inquietudes del que mira desde fuera; sin embargo, algunas voces hablan de que el documental contiene una “fuerte carga ideológica a favor de los condenados y ofrecía una opinión singular de la situación del momento en el que se rodó”¹⁹⁷. Para las voces no tan críticas como la del experto en la materia Carlos Roldán Larreta, el film de Uribe es “una brillante película que contribuye a la lucha política en Euskadi”.

Una vez tratado el documental de Uribe es necesario pararnos un segundo y echarle un vistazo al “otro Proceso de Burgos”. El documental que procedemos a analizar *La resistencia vasca contra el franquismo: el Proceso de Burgos* de Joseba Macías. Más que un documento histórico el documental de Macías es un intento de adoctrinamiento a través de la explicación de un hecho histórico. Dentro del género documental como género informativo, el film pretende ofrecer una perspectiva histórica, reavivar la conciencia de lucha 25 años después de que ocurriese y cuando España gozaba de más de dos décadas de democracia. El “otro” Proceso de Burgos es un intento de construir un argumento tendencioso a través de los testimonios de los protagonistas de aquellos días (tanto los procesados, abogados y parte de la sociedad vasca que vivió aquellos momentos) con el fin de reconvertir de nuevo a los verdugos en víctimas. Algunos de los testimonios que construyen este relato son:

- Arantxa Arruti, Miembro de Herri Batasuna: Habla de “la necesidad de seguir en la lucha”.
- Bittor Arana, CC.OO: “Soy el mismo de antes, ahora comprometido con la opresión”.
- Jokin Gorostidi, Herri Batasuna: “ETA de ayer y la de hoy son iguales pero hoy ha crecido”.
- Antxon Karrera, IU: “Es difícil la situación en Euskal Herria para la paz”.
- Jon Etxabe: “El Proceso de Burgos no ha acabado cada vez que juzgan a un preso de ETA”.

El documental de Macías fue distribuido con el diario *Egin*, periódico vasco escrito en castellano y en *euskera* cuya línea editorial considerada de izquierdas y *abertzale*, fue clausurado por orden del juez Baltasar Garzón tres años después de la distribución del ejemplar que acompañaba a este documental acusado de colaborar directamente con ETA.

Por tanto, hablamos desde el primer momento de un film que presenta una tendencia clara

¹⁹⁷CARMONA, Luis Miguel, *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid, Cacitel, 2004

y que va dirigido a un público claramente identificado-los lectores del diario *Egin*- un tipo de lector simpatizante en esos momentos con la izquierda *abertzale*. La recepción, por tanto, está clara y el mensaje que se pretende ofrecer debe seguir unas directrices, debe recordar un suceso que ensalzó a la banda terrorista en los últimos años de la dictadura pero también debe mandar un mensaje: “la lucha sigue viva y continúa”.

Los temas que trata el documental son en primer lugar, recordar mediante la utilización de recortes de prensa (fotografía 1), testimonios en la calle, imágenes de archivo (fotografía 2) y fragmentos de telediarios los hechos que ocurrieron aquel 1970 y las reacciones a tales sucesos. En segundo lugar, el argumento principal se construye a través de entrevistas a las personas directamente implicadas o conocedoras en profundidad que reafirman la injusticia de aquellos años y la rebelión provocada en respuesta.



Fotografía 1: Recorte de prensa del Proceso de burgos en 1979



Fotografía 2: Imágenes de archivo que aparecen en el film.

Dado que se trata de un género informativo con tintes históricos debe incluir datos objetivos. La objetividad en el relato pretende conseguirse con la incorporación de imágenes de archivo que efectivamente ocurrieron (manifestaciones en diferentes ciudades, momentos del

tribunal, publicaciones en prensa, etc.). No obstante, dichas imágenes van pasando a un segundo plano con la inclusión de los testimonios, especialmente de los principales protagonistas de aquellos hechos que son los encargados de reavivar las llamas de aquel momento de la historia. Un contexto que como es de esperar es bien diferente 25 años después. El contexto histórico es, por tanto, sustituido por el contexto narrativo que acaba extrapolándose al final del film a la actualidad de aquel año 1995.

Cabe destacar que los años 90 (en 1995 se realizó y distribuyó el documental de Macías) fueron años de intensa actividad de la banda pero también policial. En 1992 con la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea (CEE), el país no podía permitirse ensombrecer su historia contemporánea con el terrorismo de ETA. La actuación policial fue implacable durante aquel año y los posteriores, entre las actuaciones más importantes se encuentran las detenciones de los tres principales miembros de la cúpula etarra en el caserío de Bidart lo que desembocó en una profunda crisis interna de la organización que había sido totalmente desestabilizada (lo que se llamó la Herencia de Bidart). Aquel mismo año 92 fue constituida la Mesa Nacional de Herri Batasuna, un hecho que adquirirá gran relevancia para la *izquierda abertzale* y cuya esencia se muestra en el documental con la declaración de Itziar Aizpurua, miembro de la mesa, que asegura que “los asesinos de ETA no eran asesinos en ese momento ni lo son ahora” .

La introducción de este tipo de testimonios abre de nuevo el debate sobre el enaltecimiento del terrorismo, de alguna manera el director al incluir la opinión de una persona que niega la existencia de todos y cada uno de los asesinatos ¿está construyendo el relato en una dirección clara? El documental plantea por tanto el problema de mostrar diversas justificaciones del terrorismo. El punto álgido del documental en esta línea es la inclusión del testimonio de Itziar Aizpurua que dice lo siguiente:

“Los militantes de ETA de antes y de ahora no son terroristas. Cuando ETA realizó su primera acción contra Melitón Manzanas, el PNV de entonces dijo que eso no lo podía hacer un abertzale, que éramos criminales. Hoy aceptan aquella acción pero no las de hoy. Dentro de 5 años las aceptarán pero para entonces habremos ganado. Este pueblo será independiente”.

Respecto al contexto histórico, en 1995 ETA ya llevaba a sus espaldas decenas de muertes, concretamente, ese mismo año fueron asesinados Manuel Broseta, Fernando Múgica y Gregorio Ordóñez y se produjo una fuerte oleada de envíos de paquetes bomba a miembros tanto

del mundo de la política como de la cultura (profesores universitarios, etc.). ETA ya hacía muchos años que había dejado de ser víctima de la represión para convertirse en verdugo opresor de las ideas contrarias a su ideología. Cuando ETA comienza a asesinar a miembros de la cultura, la educación y la política (en un principio la banda terrorista centraba sus objetivos en los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado) está lanzando un mensaje muy claro a la sociedad: prohibido pensar, prohibido cuestionar. Y comienza de esta manera a convertirse aún en mayor medida si cabe en la dictadura del terror y de ahí, el peligro de divulgar este tipo de ideas.

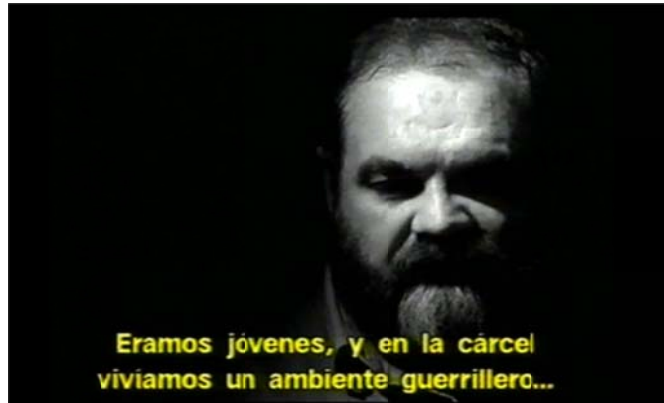
Otro de los ejemplos en esta misma línea de argumentación lo podemos observar en el momento en que uno de los presos, Juan José Etxasa, ejecutor del secuestro del cónsul alemán en San Sebastián, Eugen Beihl, cuenta de manera jocosa, casi como una anécdota graciosa como secuestraron al cónsul y como fue su comportamiento durante esos días de cautiverio (“bebía una caja de cervezas al día el cabrón de él”).

Puede ser que en 1970 se viera a ETA como una víctima de la represión franquista, pero en 1995 ETA es absolutamente verdugo y sin embargo, con la realización de este proyecto de Macías vuelve a convertirse en víctima 25 años después de que lo fuera y con una trayectoria de muerte y sufrimiento a sus espaldas que no se menciona en el film.

La selección de entrevistados no es arbitraria en ningún caso. Desde miembros de la Universidad, psicólogos, abogados y los propios presos en el consejo militar, muchos de ellos militantes políticos en partidos como Herri Batasuna, EA o PSEE-PSOE, todos ellos siguen un criterio muy claro: haber sido protagonistas o testigos de dicho proceso. Además de las entrevistas donde narran como vivieron aquellos días sus protagonistas se suceden una serie de imágenes dedicadas a las manifestaciones y a la situación represiva que vivía Euskadi en los años de la dictadura, el documental mezcla declaraciones en *euskera* con narración en castellano.

En cuanto a los aspectos formales además de las imágenes de archivo propias del género documental, utiliza el formato entrevista como hilo conductor, no obstante, en un determinado momento el film cambia el color por el blanco y negro y fusiona en la iluminación la luz y la sombra aportando gran dramatización a los testimonios de los procesados (fotografía 5). El juicio sirvió en su momento de plataforma para todas aquellas reivindicaciones de los presos (un método que han utilizado algunos procesados de ETA en la actualidad, recordemos el juicio de *Txeroki*). Unas reivindicaciones-¡*Gora Euskadi Askatuta!*- que se muestran también en el film además acaban formando parte de la banda sonora del documental ya que los procesados entonan

el *Eusko Gudariak*. Mikel Laboa de nuevo vuelve a ser el sonido que acompaña a las imágenes, símbolo de la libertad de todo el pueblo vasco durante los años de dictadura.



Fotografía 5: Ejemplo de dramatización en las declaraciones.

Por otra parte, Macías utiliza el recurso de la dramatización, especialmente, en los primeros minutos del metraje donde el espectador observa el pasillo de una casa y el sonido de unos pasos acompañados por un movimiento de cámara que representan la intensidad con la que se vivieron las detenciones o la sala del juzgado vacía con un sonido en *off* donde se escuchan algunas de las declaraciones reales que tuvieron lugar durante los días que duró el consejo (fotografía 6 y 7). Este recurso en algunas de las imágenes aporta una buena dosis de ficcionalización al film.



Fotografía 6: Ejemplo de dramatización en el film.



Fotografía 7: Ejemplo de dramatización.

La idea principal del documental es incidir en la necesidad de que el espíritu del Proceso de Burgos sigue vivo y presente en los vascos. Justifica la necesidad de la lucha.

La imagen del preso se ha convertido tal y como apunta Florencio Domínguez en un “referente retórico de ETA”.¹⁹⁸ La responsabilidad de algunos medios de comunicación, especialmente los afines a la denominada *izquierda abertzale* han aportado su granito de arena a la mitificación de esta figura. Un preso que bajo ningún concepto es tachado de asesino sino que es tratado como un preso político en toda regla.

Siguiendo en esta línea de pensamiento sobre una visión de ETA edulcorada por parte del cine durante las primeras décadas post franquistas existe otro hito además del consejo de guerra de Burgos que paradójicamente ensalza la figura del etarra. Y digo paradójicamente porque por un lado provoca un rechazo social hacia ETA por el asesinato de uno de sus miembros cuando éste decide abandonar la lucha armada y vuelve al País Vasco pero por otro lado, humaniza a la figura del propio etarra. Este es el caso de Yoyes.

Yoyes es un documental realizado en 1988 elegido como uno de los cuatro mejores documentales por los espectadores del programa Documentos TV de TVE con motivo de la celebración del 25 aniversario de este espacio. El film cuenta la vida y muerte de M^a Dolores González Katarain, “Yoyes”, una militante de ETA que fue asesinada por la propia organización terrorista cuando ésta decidió abandonarla y regresar a Euskadi tras 12 años de exilio. El film fue galardonado con la Ninfa de Plata del Festival de Montecarlo en 1989 y con el Premio Ondas Internacional el mismo año de su realización. *Yoyes* fue calificado por la crítica como “un bello

¹⁹⁸ DOMÍNGUEZ, Florencio. *Dentro de ETA. La vida diaria de los terroristas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2002. p.129.

María Dolores González Katarain nace en la localidad guipuzcoana de Ordizia en 1954 en el seno de la unión de una pareja de padre, hijo de inmigrantes provenientes de Castilla, y madre *euskalduna* (vasco hablante y generalmente nacionalista). Uno de los elementos fundamentales gracias al que es posible conocer en profundidad la personalidad de la ex militante de ETA es por la publicación de un diario personal que ella misma fue escribiendo a lo largo de su vida, especialmente, durante los años que pasó en el exilio. Yoyes en su diario recuerda su infancia como una época de las más felices de su vida, jugando junto a sus hermanos en el caserío donde habitaba toda la familia. Sus padres trabajaban muy duro en unos años en los que la industrialización de Euskadi estaba más que emergiendo y en los que la zona de Ordizia, en la comarca del Goierre, se está convirtiendo en una de las zonas del País Vasco de donde surgen el mayor número de miembros de ETA. Ella se recuerda a si misma yendo al colegio, merendando pan con tomate, merienda que preparaba el abuelo para ella y sus hermanos, jugando con muñecas y en definitiva, feliz y despreocupada. No obstante, pronto abandonará esta despreocupación y comenzará a tomar conciencia de los controvertidos años en materia histórico-política que le había tocado vivir y de los asuntos políticos y sociales que estaban a la orden del día tanto en España como en el País Vasco en aquellos años.

El documental recoge aspectos históricos del contexto político y social que se vivía en España y, fundamentalmente, en Euskadi a principios de la década de los 80 gracias a la incorporación de imágenes de archivo que reflejan la agitación social de aquellos años como las manifestaciones, las revueltas sociales en la calle, los disturbios, etc. y a las publicaciones en prensa de todos aquellos sucesos. Un narrador con un tono meramente informativo va introduciendo este contexto que, a su vez, va dejando paso al relato de fragmentos de este diario que son leídos textualmente y dramatizados por la voz en off de una mujer que simula ser M^a Dolores. Además, los testimonios de sus hermanas, de ex militantes de ETA o HASI de aquellos años, periodistas o amigos de la fallecida van introduciendo las características fundamentales de su personalidad y sus posiciones en algunos de los acontecimientos más importantes de su vida.

Por tanto, podemos hablar de que el film está compuesto por tres partes bien diferenciadas que se van alternando, no necesariamente siguiendo un orden cronológico, y mediante las cuales el espectador logra conocer la personalidad de Yoyes con cierta profundidad.

¹⁹⁹ Crítica de Mario Onaindía en el periódico *El País* sobre la reemisión del documental de *Yoyes* en el vigésimo quinto aniversario del programa Documentos TV.

Sus pensamientos, sus opiniones, sus sentimientos más profundos, su forma de ver el mundo, su vida en ETA y su vida personal. Estas tres partes serían: el contexto histórico, el diario y las entrevistas.

Todas estas partes aderezadas con tintes personales y repletas de un simbolismo que permite al espectador identificarse o solidarizarse, al menos, en determinados momentos con la terrorista que se convierte en víctima. Un relato con tintes intimistas aportados por la lectura del diario personal de la protagonista, un diario que está presente también en imágenes. Elementos como las vías del tren, la estación o el ferrocarril en marcha simbolizan diferentes aspectos de la vida de Yoyes como el hecho de que se criara en el seno de una familia que vivía junto a una de las fábricas de trenes más importantes del País Vasco en una sociedad fuertemente industrializada, además muestra la melancolía que la protagonista sentía al vivir exiliada, en la clandestinidad, lejos de casa, representa el pensamiento constante de volver, de querer regresar al hogar, al seno familiar. Estas imágenes del tren (fotografía 1) sirven en muchas ocasiones de transición entre las partes, el tren nos transporta al diario, al contexto histórico de las imágenes de archivo o a algunas entrevistas.



Fotografía 1: imagen del tren que aparece en el film

Otro de los elementos simbólicos es la ventana. La ventana cobra mucha importancia en la representación de la vida de Yoyes, tanto en el género documental como en la ficción. La publicación de su diario responde al título de *Yoyes. Desde su ventana*. Por tanto, ventana es también una de las protagonistas en la película de ficción de Helena Taberna. La ventana simboliza de nuevo el exilio, la nostalgia que produce el encontrarse lejos del hogar, de la familia, de los amigos. La sensación de ver pasar su vida y su juventud a través de la misma (como comentaría en alguna ocasión en sus escritos) pero sin tener la oportunidad de vivirla y

sintiéndose esclava (encerrada) de sus propias decisiones (la incorporación a ETA, pasar la frontera, militar en la causa, etc.)

El documental como género informativo pretende mostrar la realidad de la existencia de Yoyes a través de sus allegados y situar su historia en la época histórica que le ha tocado vivir y que consecuentemente ha determinado la mayoría de sus actos (el hecho de que España estuviera sometida por la dictadura, la fuerte represión policial que sufrió Euskadi, la fuerte agitación política de aquellos años, etc.). Todos los acontecimientos históricos fueron marcando el camino de M^a Dolores. La existencia de su diario hecho público obliga a este género a dilucidar parte de la vida personal de la protagonista con el fin de aprehender de una forma lo más completa posible la personalidad del personaje que se pretende presentar. Es más fácil comprender sus actos y entender su vida si conoces sus pensamientos más privados o incluso es más fácil “justificar” estos actos.

Los temas sobre los que trata el film son la militancia en ETA de M^a Dolores González Katarain, su abandono de la organización, la situación política en torno a ETA de aquellos años (década de los 70 y los 80), la vuelta de Yoyes a casa y su muerte. Como subtemas hay que destacar algunas de las motivaciones personales de la *gudari* como el papel de la mujer, la justicia social o la religión sobre las que el documental a través de sus entrevistas va dando diversas pinceladas que pueden ser comprobadas además tras la lectura de su diario personal ya que la protagonista se extiende y profundiza en cada una de ellas.

Entre los personajes principales que aparecen en el documental se encuentran las hermanas, primas y algunas amigas de la víctima, algunos militantes de ETA de aquellos años que también abandonaron la organización y periodistas vascos y franceses conocedores de la realidad social de aquella época. Todos ellos hablan de la personalidad de la protagonista de la historia, en muchas ocasiones reproduciendo incluso conversaciones personales que tuvieron con ella, cómo actuaba la organización internamente con respecto a sus dirigentes, la vida de M^a Dolores antes de entrar en ETA y de su vida a su vuelta a Euskadi.

Los títulos de crédito se superponen a la imagen de la pintada de Yoyes en una pared en la calle. El tema de las pintadas cobra una gran importancia en la vida, o más bien en la muerte, de M^a Dolores ya que comenzaron aparecer pintadas amenazantes (*Yoyes chivata, Yoyes traidora...*) justo unos meses antes de que la asesinaran en las fiestas de su localidad. La pintada en esta ocasión realiza la función de título del documental y más adelante volverán a aparecer pintadas

que mostrarán el movimiento social de aquellos años. Las pintadas en la calle representan una forma de expresión reivindicativa y en el contexto del País Vasco muchas veces son amenazas explícitas. Existen muchos ejemplos de concejales, miembros de la cultura o empresarios que han sido amenazados a través de este método, formando parte de la violencia callejera.

La banda sonora que aparece en el documental es bastante representativa y sigue muchas de las directrices que ha venido marcando el denominado cine vasco desde sus inicios. Una melodía suave y melancólica es la que acompaña a la voz de la mujer/Yoyes cuando narra fragmentos del diario, acompañados de paisajes nublados e imágenes muy representativas de la vida en el País Vasco (el caserío donde creció Yoyes, las vistas a través de panorámicas horizontales del monte Txendoki-recurso utilizado en numerosas ocasiones también por la película de ficción- la playa de la Concha de San Sebastián, la vida en las fábricas...). La utilización de paisajes refuerza la nostalgia del pensamiento nacionalista y entra en esa especie de “bucle melancólico” del que habla Jon Juaristi y del que se componen las llamadas “historias de nacionalistas”. Un recurso que dota además de gran belleza la fotografía del film (fotografía 2).



Fotografía 2: Panorámica de paisaje de Euskadi.

El *Euskadi Gudariak* (himno del soldado vasco) canción símbolo de la “lucha del pueblo vasco” que posee una gran simbología para el nacionalismo radical ya que se ha convertido en una constante en los funerales -homenaje a los etarras (*gudaris*) caídos en la lucha armada, aparece en varios momentos del documental cuando éste muestra mediante imágenes la vuelta a casa de muchos de los exiliados políticos de ETA durante la amnistía que propuso en 1977 el gobierno de Adolfo Suárez para todos aquellos etarras que vivían exiliados y que quisieran reinsertarse y volver a Euskadi (amnistía a la que Yoyes nunca se acogió). El film recurre, además, a este tema

cuando muestra los homenajes por el funeral de la propia Yoyes ya que la sociedad vasca se posicionó en esta ocasión en contra de la banda terrorista mostrando su solidaridad con M^a Dolores y su familia.

Yoyes es un homenaje a la etarra que busca una salida personal al conflicto. A través de las entrevistas, los fragmentos del diario, las fotografías personas, las imágenes de archivo (fotografías 3 y 4) y recortes de prensa (fotografía 5) y los planos-metáfora elaboran una narración repleta de información que abarca los aspectos más importantes de su vida.



Fotografía 3: Imágenes de archivo que aparecen en el film.



Fotografía 4: Imágenes reales del día del asesinato de Yoyes.



Fotografía 5: Recorte de prensa artículo publicado sobre Yoyes.

El documental profundiza en el dolor tras el asesinato de la ex etarra con la incorporación de imágenes reales grabadas en Ordizia (su localidad natal y donde fue asesinada en las fiestas patronales) del día de su asesinato donde podemos observar su cuerpo ensangrentado y tendido en el suelo así como las imágenes del día de su funeral cuya celebración fue masiva convirtiéndose en todo un acto reivindicativo de centenares de personas en contra del asesinato de Yoyes. M^a Dolores González Katarain se había convertido sin quererlo en todo un símbolo en Euskadi. Unos la miraban con ojos escépticos por su posicionamiento en contra de la violencia terrorista pero sin duda, por otro lado Yoyes era un símbolo de la resistencia. Su intención de abandonar la organización dando preferencia a su vida personal no fue vista con buenos ojos a su regreso al País Vasco que se convirtió en una zona llena de familiaridad pero por otra parte llena también de hostilidades. Las pintadas también están presentes en el documental así como en la película de ficción de la que hablábamos en párrafos anteriores. Ambos proyectos sobre la vida de Yoyes relatan desde una perspectiva histórica la vida de la miembro de ETA.

La persuasión está en parte presente en los testimonios de sus familiares y amigos que de alguna manera enfatizan la idealización del mito en que se había convertido Yoyes especialmente tras su asesinato a manos de sus propios compañeros de organización. Todos ellos logran que la recepción de la imagen de la protagonista logre empatizar con el espectador que es capaz de situarse al lado de la terrorista.

La propaganda en dicho film no posee tanto un tinte político sino más se logra desde una perspectiva histórica y personal ayudando a crear, como he comentado, todo un mito en torno al personaje protagonista. La incorporación de fotografías reales y familiares de algunos de los momentos de su vida (fotografía 6) ayudan a crear una imagen cercana y humanizada de Yoyes.



Fotografía 6: Fotografía de Mª Dolores González Katarain.

Con todos estos ingredientes *Yoyes* se convierte un relato histórico y un testamento vital de la protagonista.

8.2 La aportación del director Arthur Mc Caig: *Euskadi Hors d'ETAT* (1983) y *Terreus d'etat au Pays Basque* (2000)

El realizador estadounidense Arthur Mc Caig ha mostrado desde sus trabajos su interés por la historia de la organización. Quizá como consecuencia de sus orígenes irlandeses Mc Caig se ha centrado en varios de sus trabajos (*Euskadi Hors d'Etat* o *Terreur d'etat au Pays Basque*) en la historia de ETA desde sus inicios durante la dictadura de Franco. Mc Caig aporta una visión muy personal -en ocasiones caricaturizada incluso- pero en cualquier caso interesante y siempre valiente. El director irlandés realiza su particular repaso a la historia del País Vasco durante el franquismo y la llegada de la democracia. Para este apartado voy a centrarme fundamentalmente en el documental *Euskadi Hors d'Etat* (Euskadi fuera de estado) que como he comentado realiza un repaso histórico que va desde la Guerra Civil hasta la democracia. Un repaso que nos situaría, seguramente como consecuencia del momento histórico vivido, en una visión más positivista de ETA.

Un coche recorre un pavimento mojado mientras se oye el testimonio de una víctima del franquismo que después pasa a formar filas en ETA. De esta manera da comienzo el film de Mc Caig que repite o quizá -dado que el documental fue realizado en 1983 - va marcando algunas de las pautas más repetidas en la práctica documental sobre esta temática como el sonido de la *txalaparta* que intensifica o advierte la llegada de la acción, las panorámicas del paisaje vasco, la utilización de imágenes de archivo etc. Todos estos aspectos van construyendo la historia fílmica. La voz en *off* nos sitúa en Donostia 7 años después de la muerte del caudillo, concretamente durante la celebración de las fiestas populares, en la imagen confluyen bailes tradicionales y manifestaciones a favor de los presos de ETA, conviven además, música y

diversión con activismo político, vida con muerte... “Sobre las fiestas vascas planean fantasmas”. Desde el primer momento el documental nos sitúa en un escenario de batalla. Y así comienzan a sucederse los primeros testimonios a modo de entrevista (en algunos momentos incluso se escucha la voz del que entrevista preguntando en euskera). Entre los personajes que aportan su relato en la película podemos encontrar desde militantes del Partido Comunista, personas que formaron parte de ETA en un momento dado, Guardias Civiles o miembros de la Ertzantzia. En esta presentación en la que se nos advierte que Euskadi sigue en guerra el espectador recuerda a través de las imágenes algunos de los momentos más dramáticos en la historia del País Vasco como puede ser el bombardeo a Gernika (“para los vascos la pérdida de la libertad tiene un nombre:Gernika”), imágenes del NO-DO, la visita de Eisenhower a España...

“...para colmo de males las provincias vascas son ricas... un potencial industrial muy importante para cualquier gobierno español. Se comprende perfectamente entonces que aunque Madrid no quiere prescindir del País Vasco existen muchos vascos que quieren prescindir de Madrid”²⁰⁰.

Con estas palabras de alguna manera y en mi opinión el realizador si tapujos se sitúa en una línea argumental clara. Mc Caig se posiciona en la comprensión de la lucha al menos en ese momento de la historia y la contextualiza comparando el caso vasco con Cuba, Argelia, Vietnam e Irlanda y describe la muerte de Xabi Etxebarriete (el primer miembro de ETA asesinado por las fuerzas de seguridad) como “uno de los primeros mártires de la organización”.

En su recorrido el director estadounidense trata el tema del consejo de guerra de Burgos y muestra la unificación del pueblo español en su apoyo a los procesados y contra la dictadura franquista. La muerte de Carrero Blanco, la muerte de Franco, la amnistía del 77, las torturas o la recuperación lingüística son algunas cuestiones tanto de la historia de España como de la vasca que completan este repaso.

Tratar el tema de las torturas es para algunos osado y para otros valiente, arriesgado o no Mc Caig muestra el tema de las torturas sin cortapisas a través de testimonios de primera mano. Las víctimas de ETA aparecen aunque no como personaje principal a través del testimonio de algunos miembros de la Guardia Civil. Para Carlos Roldán Larreta la aparición de dichos testimonios de la venemérita ridiculizan al propio cuerpo cuando en una de tantas declaraciones uno de los “picoletos” dice: “ETA lo que pretende hacer es una especie de Guerra. Nosotros todo lo contrario, a nosotros nos gusta la paz y evitamos la guerra”. Este testimonio en palabras de

²⁰⁰Palabras del narrador del documental *Euskad hors d'etat* de Artur Mc Caig.

Roldán Larreta torna la importancia de este documental al que calificaba de “imprescindible para conocer la verdad de todos los actores que participan en esta tragedia” en una especie de caricatura.

En cualquier caso los proyectos de Arthur Mc Caig sobre ETA son de suma importancia y aportan una visión más al problema. Y es importante, porque tal y como aporta Juan Miguel Gutierrez Mc Caig en su film no elude:

“... el film analiza el conflicto de Euskadi dando la palabra a ambos bandos. Hay un intento de buscar las causas de la lucha armada en la historia lejana y próxima de Euskal Herria; no se eluden cuestiones candentes ni se evitan imágenes conflictivas. Subyace en el documental la idea que tanto se añora hoy en día, de que posturas enfrentadas podrían acercarse a través del conocimiento mutuo”²⁰¹.

La cita de Gutierrez resume la esencia de *Euskadi hors d'ETAT* y es en dicha esencia donde reside la importancia y la necesidad del mismo. Si tenemos en cuenta la trayectoria posterior del cine documental sobre ETA y viendo como ha evolucionado no sólo la propia historia de la banda terrorista sino su representación fílmica es difícil pensar que este documental 20 años más tarde hubiese pasado desapercibido. Si Mc Caig hubiera presentado *Euskadi Hors d'ETAT* unos cuantos años más tarde la sociedad se le hubiese echado tan encima que la polémica de Medem con la presentación de *La Pelota Vasca* hubiese quedado en poco menos que una riña vecinal.

²⁰¹GUTIERREZ, Juan Miguel. *Cine documental vasco: Conservando la memoria colectiva*. Ikusgaiak, 5, 2001.

9. Cambio de siglo: el documental se centra en lo personal. La víctima cuenta su propia historia.

Con la llegada del año 2000 el documental sobre ETA se reinventa. Quizá como consecuencia del alto nivel que adquiere el cine español de ficción o quizá como resultado del alto nivel de reivindicación en la calle en contra del terrorismo etarra. Lo cierto es que la no ficción comienza a adquirir tintes más dramáticos, las víctimas comienzan a ponerse delante del objetivo y contar sus historias en primera persona. Algunos de los realizadores más reconocidos por su trabajo en este campo en este periodo de la historia son Eterio Ortega (de la mano del productor y guionista Elías Querejeta), Iñaki Arteta, Julio Medem o los hermanos Amaia y Aitor Merino. Estos últimos a pesar de que solamente han presentado un film sobre esta temática han conseguido de alguna manera no sólo marcar un antes y un después en este ámbito sino fundamentalmente dejar huella en lo que se refiere a estilo pero también a contenido.

Los 2000 son los años de la creatividad documental, de la subjetividad sin tapujos y de la calidad fílmica. El cine de no ficción alcanza unas cuotas de calidad y originalidad hasta ahora nunca experimentadas y los directores se atreven a mostrar a las víctimas sin reparos, sin cortapisas. “Desidealizando” la imagen de ETA como combatiente de la dictadura, mostrando su crueldad y sus consecuencias dramáticamente irreversibles.

En este estudio parto de la base de que en este punto de la historia contemporánea existen tres bloques en los que podemos dividir la cuestión que estamos tratando. Los dos primeros se centran en los trabajos de los directores Eterio Ortega e Iñaki Arteta por tres motivos: porque entre los dos conforman el grueso del cine documental sobre ETA contemporáneo, porque han centrado sus trabajos en la propia historia de la víctima, convirtiéndola en protagonista de sus películas y porque gracias a su modo de hacer han conseguido crear una tendencia personal y única del cine documental sobre este tema.

El tercer bloque englobaría al resto de trabajos hasta nuestros días. Esta parte recoge algunos de los trabajos, desde mi punto de vista, de mayor originalidad en muchos aspectos. Algunos ejemplos de ellos como *La Pelota vasca. La piel contra la piedra* de Julio Medem, *Asier eta Biok* de Aitor y Amaia Merino o *Mujeres en construcción* de Begoña Atín y Maite Ibañez, así como de algunos trabajos llevados a cabo por diferentes asociaciones y fundaciones de víctimas como *El Silencio Roto* o *Corazones de Hielo* han mostrado el tema desde una

perspectiva mucho más amplia (algunos de ellos casi abarcando todos y cada uno de los puntos de vista posibles de la cuestión).

9.1 El papel de Eterio Ortega en la creación de una historia del documental sobre ETA con estilo y voz propios: *Asesinato en febrero (2001)*, *Perseguidos (2004)* y *Al final del túnel. Baakerantza (2011)*.

“La primera película del cine español hecha desde el punto de vista de las víctimas del terrorismo”.

José María Calleja

Si hay un nombre que no se debe olvidar en cualquier análisis sobre cine y terrorismo en España ese es el de Eterio Ortega que, en la mayoría de ocasiones, junto con la colaboración del productor Elias Querejeta ha conformado el grueso del cine documental sobre esta temática. Sus títulos más relevantes en esta materia son la trilogía compuesta por los films *Asesinato en Febrero*, *Perseguidos* o *Al final del túnel*. Todos ellos centran su preocupación por el “conflicto vasco” y en las distintas visiones del mismo: el punto de vista de los familiares de las víctimas, el punto de vista del amenazado, el punto de vista nacionalista e incluso el de los propios miembros de ETA. Sin embargo dicha trilogía no supone la primera incursión de este director burgalés en el mundo del documental sobre ETA. Ortega había realizado años antes una serie documental para Canal + bajo el título *El ojo de la cámara* que recogía diferentes trabajos como *Euskadi en clave de futuro (1988)*, *A través de Euskadi (1999)* y *Ciudadanos Vascos (2001)* donde el director ya mostraba su más que interés por la compleja realidad que desde hace más de 40 años se ha vivido en el País Vasco.

Siempre desde el rigor y con la intención de ofrecer una visión lo más amplia posible, Ortega se preocupa fundamentalmente de la calidad de la imagen, de aquello que se vé. Trata de que el espectador no sólo se documente sino que además, disfrute observando cada uno de los fotogramas. Cada fotografía que compone el film está sumamente cuidada. Cada detalle tiene un sentido y un significado en la historia y cada palabra tiene además un importante valor simbólico. Se trata de documentales que sobre todo están repletos de luz y que nada tienen que envidiar a la calidad de cualquier película de ficción. Eterio Ortega desde mi punto de vista sería uno de los precursores de lo que he denominado “ficcionalización del documental” en lo que respecta a lo visual, al acercamiento del cine documental al cine en mayúsculas, no sólo en lo relativo a los movimientos de cámara sino también por la construcción de la historia fílmica.

Probablemente todo esto se debe a que a pesar de que Ortega es un director bastante experimentado en el género documental predominante en su trayectoria profesional (*En la pobreza no hay derecho* (1988), *El hombre del paraguas* (1995)) también es un realizador con muchos años de oficio en el cine de ficción. De hecho, Ortega ha manifestado la idea de que sus documentales están trabajados “en clave de ficción” y que trata a sus personajes como si fuesen ficción aunque interpreten sus propias vidas”.²⁰²

Asesinato en Febrero, el primero de la trilogía, es un film basado en recuerdos de los familiares del parlamentario socialista, Fernando Buesa y su escolta, Jorge Díez Elorza asesinados por la banda terrorista ETA en el año 2000. La organización terrorista explosionó un coche bomba cuando ambos caminaban hacia su lugar de trabajo. A través de los recuerdos de la viuda de Buesa, Natividad Rodríguez así como de la madre del *ertzaina* fallecido, de sus abuelos y de sus amigos, podemos conocer algunos aspectos de la personalidad y de la vida de ambas víctimas. La tendencia al docudrama del trabajo de Ortega plantea al espectador un acercamiento a las víctimas del terrorismo de ETA a partir del detalle, es decir, la anécdota es capaz de aportarnos una visión global de su existencia.

El film cuenta con la colaboración de TVE, Vía Digital y Mediaproy y fue estrenado en el año 2001 sólo un año después del atentado y punto de partida de ambas historias. Se trata de un proyecto que, de nuevo, cuida la estética cinematográfica combinándola con temas pertenecientes al mundo real. El simbolismo es una constante a lo largo de los 95 minutos de duración del metraje que intenta evocar al paso del tiempo y la fugacidad de lo existente. La muerte como transición, la brevedad de la vida y el transcurso del tiempo en la línea que separa la vida de la muerte.

El film igual que veremos en algunos de los proyectos analizados en este trabajo no deja de lado lo estético (en cuanto al cuidado de la imagen y de su belleza) a pesar de intentar mostrar un aspecto dramático como es un atentado terrorista perteneciente al ámbito de la realidad. Francesco Casetti, en este sentido, apunta a que el “documental, como parte del cine, no puede dejar a un lado la validez estética”. La imagen como imagen fílmica no se debe presentar de igual manera que la realidad en sí misma y de ahí, la capacidad artística del cine y también la aportación y el trabajo del director.²⁰³ La historia gira en torno a diferentes temas existenciales: la noción de pérdida (alguien que se va y nunca más volverá), el miedo, el perdón y la memoria.

²⁰²Declaraciones realizadas a eldiarionorte.es en un artículo escrito José Albaina el 3 de julio del 2014.

²⁰³ CASSETTI Francesco, *Teorías del cine*. Humanes de Madrid (Madrid): Ediciones Cátedra Signo e Imagen, 1994. p. 32

Como hemos comentado, las historias de las víctimas se construyen a través de los recuerdos que sus familiares y amigos conservan de ellos y no sólo esa historia sino básicamente la imagen que el espectador va a crearse de ellos. Además, el film busca a través de estos temas- sobre los que muchas personas pueden encontrar algún tipo de identificación- la solidaridad para con las víctimas que quedan en el mundo de los vivos que son los amigos y los familiares. La pérdida, el miedo a olvidar, el miedo que sentían antes de que un asesino arrebatara la vida a sus seres queridos y la capacidad de perdonar o no son algunos de los planteamientos principales que aparecen en el documental.

Hay tres elementos que necesariamente debemos destacar en lo que respecta al film de Ortega: lo que he denominado la intimidad de la cámara, la banda sonora y lo simbólico. Como he comentado *Asesinato en Febrero* pretende mostrar el plano más íntimo de dos víctimas del terrorismo de ETA a través de la percepción y los recuerdos que los familiares poseen de ellos. Desde lo más íntimo, desde los más profundo del alma, los familiares de ambos van narrando como eran los dos desafortunados protagonistas de la historia, como vivían, como sentían, como eran felices. La cámara entra en su casa – en algún momento incluso en su alcoba-, viaja a los lugares donde iban de vacaciones (donde teóricamente se sentían más felices), hurga en sus fotografías y en sus vídeos domésticos, en los momentos más importantes de su vida e incluso se acerca a su nicho (fotografía número 1). La cámara es testigo de momentos de dolor profundo. En determinados planos la posición de la cámara se encuentra en un punto alejado del testimonio, al otro lado de la puerta, en una esquina o fuera de la habitación lo que consigue otorgar un grado de intimidad a la secuencia y también al que está delante del objetivo que no se siente intimidado (véase fotografía 2).



Fotografía 1: La viuda de Buesa muestra sus recuerdos familiares



Fotografía 2: Ejemplo de intimidad de la cámara

El espectador siente que mira a través de una ventana o apoyado en el marco de la puerta en un segundo plano pero sin dejar de observar. El film logra que éste se solidarice absolutamente con las víctimas a las que va conociendo poco a poco desde su lado más tierno y vulnerable (desde el amor por sus abuelos, el amor por sus hijos, su alegría de vivir, su juventud o su integridad). El espectador, no es que entre en la piel de las personas que aparecen en el documental, pero es capaz al menos de comprender su dolor, de sentirlo incluso. En determinados momentos, el film adquiere cierto tono poético que hace aflorar la sensibilidad del que lo ve desde el otro lado de la pantalla.

La secuencia que tiene lugar en la playa de Las Landas, donde Natividad y Fernando solían pasar sus vacaciones, posee una carga poética que, de alguna manera, “decora” el realismo del documental convirtiéndolo así en un tipo de realismo que busca persuadir al espectador para lograr su adhesión, en este caso, que se sienta emocionalmente con la protagonista. Una ola borra las huellas de Natividad en la arena cuando recuerda los paseos que daba con Fernando Buesa durante las vacaciones. En este momento, Natividad dice: “Me da miedo pensar que igual con el tiempo su recuerdo se desvanezca y ya no lo vea tan claro” (fotografías 3 y 4).



Fotografía 3: Secuencia del documental en la playa de las Landas



Fotografía 4: Continuación de la secuencia en la playa de Las Landas

Esta intimidad de la cámara es un punto clave en el argumento del film y en su estructura. El film cuenta tres historias bien diferenciadas, separadas mediante claras transiciones. Por un lado, habla la familia de Fernando Buesa, por otro la de Jorge Díez Elorza, con especial presencia de sus abuelos, y en tercer lugar es importante la aportación de un miembro de la *ertzaintza* que va explicando en qué consiste y cuál es el proceso o los pasos a seguir a la hora de planear un atentado de ETA, cómo funciona la mente de los terroristas y cuáles son los pasos que siguen para llevar a cabo cada atentado.

Para este tercer aspecto es fundamental tener en cuenta también esta intimidad de la cámara de la que hablamos así como observar la importancia de la iluminación. En el momento en que comienza el testimonio de esta tercera persona- que deja a un lado el plano personal y aporta un punto de vista más informativo e incluso didáctico- la cámara se centra en el plano detalle y la iluminación pasa a oscurecerse, a formar sombras, en aras de preservar la identidad del personaje. El plano detalle se centra en los ojos, en el cigarro que fuma, en su reloj, en un bolígrafo, etc y esto va variando en cada una de sus apariciones (fotografía 5).



Fotografía 5: El *ertzaina* explica cómo se lleva a cabo un atentado

Las transiciones de cada una de estas partes están cargadas de gran simbolismo y marcan claramente el momento en que va a cambiar la historia o el testimonio. Al inicio del largometraje son tres historias distintas en tanto en cuanto se trata de dos víctimas y de un tercero que vamos a denominar el informador pero, a medida que van transcurriendo los minutos, se van acercando hasta entrelazarse. Estas transiciones que se van repitiendo consiguen aportar una carga simbólica que evoca a las principales ideas del film, es decir, el paso del tiempo, la fugacidad de la existencia humana y la tenue línea que separa la vida de la muerte.

La cámara simula que camina, el efecto y el sonido de unos pasos nos advierten que vamos a cambiar de historia, así como la aparición del mecanismo de un reloj-de ampliadas dimensiones- acompañado del sonido del “tic tac” o las panorámicas acompañando la vista de un determinado paisaje nos van indicando, además de servirnos de transición, un punto de inflexión en el argumento, anuncian también que es lo que va a ocurrir. El “tic tac” y el sonido de los pasos advierten de la llegada de un trágico suceso que efectivamente llega. Dichos planos entre secuencias constituirían lo simbólico del film (fotografías 6 y 7).



Fotografía 6: Transición de pasos



Fotografía 7: Transición del mecanismo del reloj.

El movimiento de cámara y el sonido simulando dar pasos en una acera de adoquines es una escena que se repite en muchas ocasiones en el transcurso del film. El significado de estos pasos que, como he comentado, enlazan las diferentes historias versa en torno a dos cuestiones. En primer lugar, simboliza el hecho de que los escoltas suelen caminar unos pasos por delante o unos pasos por detrás del escoltado en su intento de anticipar cualquier hecho sospechoso con el que pueda encontrarse y por otro lado, remarcar el hecho de que ambos fueron asesinados cuando caminaban hacia su lugar de trabajo. Caminando se encontraron con el final de sus días, es el camino a la muerte, de ahí que siempre se acompañe de una luz oscura, tétrica y tenebrosa que advierte que nada bueno va a ocurrir, el camino a un callejón sin salida. Un recurso que correspondería más al cine de ficción que al documental.

Por último, hay que remarcar la importancia de la música, de lo que espectador escucha. La banda sonora de *Asesinato en febrero* estaría compuesta de diversos elementos: una melodía cuya función es la de dotar de intensidad al relato, un sonido diegético de música festiva con una función de contraste, el sonido ambiente y el silencio o la ausencia de melodía. La melodía principal del largometraje de Ángel Illarramendi está compuesta por un base de piano y es la encargada de aportar intensidad al relato, especialmente conforme se va acercando el final del mismo. Las notas de piano que van *in crescendo* en momentos determinados del film no siempre son perceptibles al oído del espectador pero cuando aparecen aportan una gran carga emotiva al texto fílmico y adquiere su mayor relevancia al final del relato cuando nos vamos acercando al desenlace. Gracias a la melodía el observador va masticando la tragedia.

El contraste es otro de los objetivos de la banda sonora. La música de banda en las fiestas populares que va acompañada además de imágenes de niños bailando (evocando la más pura

inocencia, la de la infancia) contrasta con la intensidad y el dramatismo de los hechos que se están narrando. La banda toca en el parque una música festiva, son tiempos felices, la gente disfruta de la música, los niños bailan... todos ellos ajenos al dolor de las dos familias. La vida sigue sin que nadie repare en el dolor ajeno. Hasta en dos ocasiones se produce este efecto de contraste en lo que se refiere a lo auditivo del trabajo.

Por otro lado, el silencio o más bien la ausencia de melodía acompaña a los testimonios con el fin de que el espectador centre toda su atención en aquello que se está relatando. Todos los sentidos deben estar puestos en la historia tanto la de los familiares de las víctimas como la del informador. No obstante, a diferencia de lo que hemos observado en otros documentales sobre el terrorismo de ETA y que también se centran en las historias personales de las víctimas, el silencio no se recrea en el dolor del protagonista, es decir, la voz quebrada no va acompañada de una larga pausa, ni tampoco la lágrima, sino que esta ausencia de melodía cuando se convierte en silencio, es decir, cuando el personaje deja de hablar cambia el plano y por consiguiente se produce un cambio de historia también.

Una de las cuestiones más polémicas que en los medios de comunicación rodea a las víctimas es la utilización política de ellas. Hemos visto en numerosas ocasiones como las víctimas, afiliadas en ocasiones a un partido político- hecho que se sucede muchas veces antes de convertirse en víctimas- son utilizadas como imagen o como transmisoras de determinados valores. Ya comentaba en la introducción que el tema de ETA ha sido en muchos momentos de la historia de España una de las principales preocupaciones de los ciudadanos según las encuestas. Por eso, es lógico que las víctimas puedan ayudar a los partidos a “sumar votos” y por tanto, que éstos intenten “rentabilizar” su imagen con fines electorales. *Asesinato en Febrero* no es una excepción. En marzo de 2004 a pocos días de las elecciones generales que supusieron la derrota del gobierno de José María Aznar y tras los atentados del 11 de marzo en Madrid que costaron la vida de más de 200 personas a manos del terrorismo islámico en España existía un gran revuelo por la autoría de dichos atentados. Mientras el gobierno en aquellos momentos y los medios de comunicación afines a él buscaban cualquier indicio que relacionara a la banda terrorista ETA con el atentado, en aras de borrar cualquier relación con la participación del gobierno de Aznar en la Guerra de Irak, y mantenían la postura de la culpabilidad de ETA en los hechos, el resto del país y de medios aseguraban que el responsable de los crueles atentados era el terrorismo fundamentalista islámico. Unos días más tarde y a pocos de la celebración de los comicios TVE (cuyo consejo general dependía del gobierno de aquellos días) y Telemadrid emitieron dicho documental. Para la Fundación Buesa este hecho supuso toda una ofensa a las víctimas del

terrorismo y Natividad Rodríguez, viuda de Fernando Buesa mostró su indignación al periódico *El Mundo*:

“No podemos callar cuando se pretende de forma artera que la verdad se convierta en otra víctima más de esta barbarie y, menos aún, cuando se trata de utilizar la memoria de dos víctimas del terrorismo con fines electorales. No podemos admitir, ni aceptar que la memoria de dos víctimas del terrorismo etarra se utilice de forma sectaria (...) con el fin de desviar la atención ante la reivindicación por el terrorismo islámico de los gravísimos atentados sufridos en Madrid el pasado jueves”.²⁰⁴

Como vemos en ocasiones, las víctimas son conscientes de esta utilización deliberada de su imagen y otras acaban participando sin darse cuenta. Lo cierto es que desde que los políticos comenzaron a convertirse en uno de los principales objetivos de la organización terrorista la política y el terrorismo han ido de la mano. Las víctimas se posicionan en un partido o en otro continuamente, entrando algunas veces en descalificaciones hacia otras víctimas, olvidando que todas conocen el dolor y el olvido precisamente por eso: por ser víctimas.

El film fue visto por cerca de 16.000 espectadores y recaudó aproximadamente 68.000²⁰⁵ euros el año de su estreno. La crítica la calificó de homenaje a las víctimas. Para el su productor Elías Querejeta “*Asesinato en febrero* supone una reflexión sobre la zona más oscura de nuestro pueblo, con una eficacia y clarividencia no habituales en una sociedad que se complace más en los silencios y las ocultaciones que en un análisis lúcido de las causas de la violencia”.²⁰⁶

El segundo trabajo de esta trilogía es *Perseguidos* donde Eterio Ortega busca exteriorizar la angustia del amenazado. En el film cuentan su historia dos concejales socialistas de dos localidades distintas. De un lado Patxi Elola concejal socialista en Zarautz y jardinero de profesión que debe “soportar” su vida y la de su familia con la presencia constante de dos escoltas. Y por otro lado, José Luis Vela, concejal de Andoain, que vive también con el miedo de la constante amenaza. El documental gira en torno a la figura del escolta, siempre presente en sus realidades más cotidianas, siempre esperando, siempre unos pasos por delante o por detrás, que además explican en el film no sólo su labor y sus métodos de trabajo sino también algunas de sus preocupaciones más íntimas.

Presentado en el año 2004 también en colaboración con Elías Querejeta, el film muestra la belleza de sus planos desde el primero de ellos. De nuevo Ortega repite algunos de sus

²⁰⁴ Declaraciones de Natividad Rodríguez realizadas al periódico *El Mundo* el 16 de marzo de 2004.

²⁰⁵ Datos extraídos de la base de datos cinematográfica del Ministerio de Cultura.

²⁰⁶ Gutierrez, Juan Miguel: *Cine documental vasco: conservando la memoria colectiva*. *Ikusgaiak*, 5, 2001.

recursos más y mejor utilizados: la presentación del testimonio en constante acción, la utilización del plano detalle y los primeros planos para dotar de mayor intimidad al relato, las imágenes de archivo y la metáfora de los pasos (la idea de que algo va a ocurrir, la preocupación constante, la espada de Damocles siempre a sus espaldas).

El documental deja leer entre líneas otras cuestiones como el rechazo de la sociedad hacia la figura del amenazado y el escolta como otra víctima de la amenaza a pesar de estar realizando su trabajo. La presencia de los hijos de ambos protagonistas aporta gran dramatismo al relato. Los amenazados no sólo sufren por su propia situación sino por la de sus hijos.

De nuevo Ortega no rotula a las víctimas, no importa quienes sean, ni de donde venga, no se les juzga por su procedencia ni por el partido político del que formen parte. Tampoco aparece en ningún momento la palabra ETA.

“Cualquiera de los dos protagonistas podían ser representados por cualquiera de las 3000 personas que viven escoltadas en el País Vasco y Navarra, el papel de perseguidor es exclusivo de la banda terrorista”.²⁰⁷

No obstante, el documental deja abierta una puerta a la esperanza del fin de la violencia etarra. Las últimas palabras que aparecen en el film son el reflejo de la supervivencia y el espíritu de lucha y se dan en una conversación entre ambos amenazados después de una cena con la cuadrilla:

- *¿Hasta cuando piensas quedarte aquí?*

- *Siempre*

- *Yo también*

En el año 2011 Ortega vuelve a la carga con, en mi humilde opinión, uno de sus mejores trabajos *Al final del túnel. Bakerantza* también de la mano de Querejeta. El último documental de esta trilogía donde de nuevo muestra tanto la realidad de las víctimas en este caso centrándose en las víctimas de ETA del entorno nacionalista y también da voz por primera vez al terrorista, ya que en el documental aparecen dos miembros de ETA.

“A partir del atentado en la T-4 empezamos a hablar con personajes del nacionalismo (todos los personajes

²⁰⁷Artículo de Pablo Ordaz publicado en El País el 23 de Septiembre de 2004 con motivo de la celebración del 52º Festivas de Cine de San Sebastián titulado “*Perseguidos* retrata el calvario cotidiano de los amenazados”.

que aparecen en la película son nacionalistas). Queríamos dar ese punto de vista. Fue difícil conseguir la participación de un etarra porque normalmente no se fían. Establecimos un acuerdo de sinceridad. Kepa Pikabea reconoce que el terrorismo ha sido un error. Es un personaje con una talla humana importante”.²⁰⁸

Hacia la paz fue uno de los primeros títulos que el director barajó para este trabajo. La idea de que se estaba llegando al final del problema (el film comenzó a rodarse en el 2006) rondaba no sólo en los medios de comunicación sino también en las mentes de los agentes sociales que han formado parte directa o indirectamente del mismo, teniendo en cuenta que la película finalizó antes de la declaración de cese definitivo que la banda terrorista realizó el 20 de octubre de 2011.

En palabras del propio director el trabajo más que un documental es una clara reflexión de esta realidad vista desde los ojos del nacionalismo. Una “reflexión personal” del autor que centra el argumento principal de la obra en el testimonio de Kepa Pikabea²⁰⁹ que es el que construye la idea de que la paz es posible, mostrando de alguna manera la superficialidad del conflicto, muestra lo vanal del mismo y la falta de un argumentario claro que justifique la violencia y fundamentalmente la muerte. “Las armas te dejan heridas que no se pueden cicatrizar”, “Hemos hecho muchos actos que van en contra de la dignidad humana” o “La estrategia político -militar ha fracasado en todo el mundo” son algunas de las “perlas” de Pikabea que muestran de alguna manera el eje de esta reflexión del director. El testimonio de Pikabea se convierte en el corazón del film. Esta reflexión se ha convertido en una constante en el trabajo de Ortega: una reflexión sobre *el límite*, “sobre esa estrecha línea que nos coloca de un lado de la barrera o al contrario. Lo he abordado sin discursos políticos, con testimonios de vida cotidianos, con intimidad y reflexión real, sin titulares periodísticos”.²¹⁰

No obstante, esta visión nacionalista del conflicto se construye también gracias a los testimonios de otros personajes como Sabino Ayestarán en el papel de representante del clero vasco, la presencia de ETA de la mano de Kepa Pikabea y Juan Karlos Ioldi (abogado y diputado de HB en el Parlamento Vasco en 1986 y ex miembro de ETA convencido de la necesidad de la lucha armada), el testimonio de la hija de un diputado de Herri Batasuna asesinado por el GAL, la mujer de un preso o la esposa de un miembro de la ertzaintza

²⁰⁸ Declaraciones de Eterio Ortega realizadas en el Curso sobre “El terrorismo de ETA a través del cine español”, organizado por la Universidad Complutense de Madrid y celebrado en San Lorenzo del Escorial del 16 al 20 de julio del año 2012.

²⁰⁹ Ex dirigente de ETA detenido en Francia en los años 90, condenado por más de veinte asesinatos a 192 años de cárcel, cumple condena en la prisión de Nanclares de Oca (Álava).

²¹⁰ Declaraciones de Eterio Ortega a Europa Press el 20 de Marzo de 2012.

asesinado. Todos ellos van repasando algunas de sus preocupaciones y pensamientos a cerca del “conflicto vasco” como el hecho de que el mundo nacionalista también posee víctimas, el arrepentimiento y la necesidad de perdón (de pedirlo, de recibirlo y de otorgarlo), la independencia como un debate pendiente y necesario, el dolor que produce la dispersión de los presos de ETA, la búsqueda de una solución política y la juventud vasca estigmatizada de alguna manera por la propia banda terrorista.

Eterio Ortega mantiene como en sus otros trabajos algunos de sus rasgos definitorios como esa búsqueda estética constante. Todo lo que aparece en plano tiene un sentido y nada está colocado delante de la cámara al azar o sin ningún sentido. Volvemos al tema de la importancia de la fotografía en sus documentales, alejándose de los que en sus inicios se entendía como documental en lo que respecta al acercamiento del género a lo real. Ortega como digo busca la belleza de la imagen (en muchas ocasiones una belleza fácil de encontrar dado los paisajes que se encuentran en el País Vasco). La escena como consecuencia está estudiada, las localizaciones no son porque sí y los personajes siempre en movimiento (siempre aparecen realizando alguna acción) se muestran sinceros ante el objetivo. El paisaje se muestra como un personaje más y además protagonista. La importancia de la intimidad del relato con la utilización constante de planos detalle y primeros planos para dar autoridad a cada uno de los testimonios que aparecen en el relato.

Al final del túnel es un recorrido, un trayecto de distintos agentes sociales hacia la solución del problema. Y este recorrido se muestra especialmente en las transiciones del metraje. Cada cambio de historia o testimonio se presenta a través de un recorrido: la *korrika* (carrera a favor del uso del *euskera*), el camino de la mujer de Kepa Pikabea hacia la cárcel a visitar a su pareja, las procesiones de las fiestas populares, las manifestaciones, el vuelo en avioneta, etc. Todos ellos conforman un largo camino que entre todos se debe recorrer.

Por otro lado, Ortega abandona el aspecto didáctico que mostraba en los otros dos documentales. En *Bakerantza* nadie explica nada sino que se reflexiona a través de los recuerdos, de las experiencias vividas (de los asesinatos, de la estancia en prisión, de la paternidad...). El argumento se va construyendo de una manera ordenada a través de lo vivido.

En cuando a la banda sonora, repite algunos patrones como la aparición de la música de banda en las fiestas populares de un pueblo cualquiera, los gritos de las manifestaciones... La importancia del folklore como una de las bases donde se asienta el nacionalismo vuelve a aparecer en el documental. Y por último el movimiento, los personajes hablan a la cámara

realizando acciones: labrando la tierra, pilotando una avioneta, haciendo una pelota, conduciendo o tomando un refresco en una terraza.

Un film casi premonitorio a lo que ocurriría poco tiempo después (la tregua definitiva). Desde diferentes ópticas se muestra la necesidad imperiosa del fin de la violencia y de la inutilidad de la lucha armada, lo innecesario de tanta muerte y dolor.

9.2 El trabajo de Iñaki Arteta como altavoz de los olvidados: *Sin libertad (2001)*, *Agustín Ibarrola entre el arte y la libertad (2004)*, *Voces sin libertad (2004)*, *Trece entre mil (2005)*, *Olvidados (2005)*, *Infierno Vasco (2008)* y *1980 (2013)*.

Una vez tuve la oportunidad de preguntarle a Iñaki Arteta si no le parecía que algunos de sus documentales removían no sólo conciencias sino también estómagos. En cuanto pronuncié esas palabras pensé que había sido impertinente mi pregunta pero al poco fui consciente que esa es precisamente la intención del director. Arteta dedica prácticamente toda su trayectoria a dar voz a todas aquellas víctimas del terrorismo etarra que por alguna razón apenas han tenido la oportunidad de hablar, las menos mediáticas, las de unos años (las décadas de los 80 y 90) donde era tal la cantidad de atentados llevados a cabo por la banda terrorista que no había suficientes hojas de periódico, suficientes minutos en TV o suficientes tertulias radiofónicas para contar todas y cada uno de las historias de vidas destrozadas por el terrorismo. Muchos autores destacan la necesidad de este tipo de cine, de estos relatos para sociedad española. Arteta relata que algunas de las historias más duras las ha “oído pero no las ha podido mostrar delante de una cámara”. Sus trabajos se centran fundamentalmente en el dolor y en el olvido de los familiares y amigos de las víctimas que denuncian haber pasado al lado oscuro casi a la mañana siguiente de cada uno de los atentados terroristas que se llevaron por delante las vidas de sus seres más queridos.

Iñaki Arteta (1959) es un arquitecto técnico diplomado por la Universidad Complutense de Barcelona, no obstante, tras su trabajo como fotógrafo se ha dedicado en los últimos años a la dirección fílmica, en la mayoría de ocasiones tratando el tema de la violencia terrorista de ETA. En su trayectoria profesional como cineasta podemos destacar su primer trabajo, el cortometraje *Material Sensible* (1988) donde también muestra su preocupación por el tema de la violencia

terrorista. En los años 90 colaboró con grupos pacifistas mediante la producción de proyectos audiovisuales que muestran de nuevo un compromiso con las víctimas de ETA como la creación del Archivo histórico de las víctimas del terrorismo.

Iñaki Arteta comienza su andadura en el mundo del largometraje documental con *Voces sin libertad* que vio la luz el año 2004 donde ETA contaba con la friolera de 817 víctimas a sus espaldas y comienza a preocuparse por el recuerdo de las mismas. El director, siempre concienciado con el menosprecio al que son sometidas una vez han adquirido el rango de víctimas, intenta mostrar de nuevo mediante el género documental, el dolor desde las entrañas más profundas de los amenazados, de los familiares de los asesinados y de todos aquellos que han decidido quedarse en Euskadi a pesar de estar viviendo en tierra hostil.

A lo largo de los 50 minutos que dura el film, Arteta aborda algunos de los temas más complejos y polémicos que giran en torno al terrorismo de ETA, especialmente en lo que respecta a la “condescendencia” de algunos sectores de la sociedad como el nacionalismo o la Iglesia y el silencio del resto de vascos y vascas que no han sido capaces, según el relato de Arteta, de salir a la calle y gritar claramente ¡Basta ya!

Ese “mirar hacia otro lado” de la sociedad vasca con el asunto terrorista es uno de los hilos conductores de las intervenciones de las 25 personas entrevistadas que aparecen en el film. Todas ellas afectadas por el infierno terrorista, ya sea por su profesión (profesor universitario, periodistas, *ertzaintzas*, policías, jueces, concejales del PP y del PSOE, etc) que ya han sido estigmatizadas por el terror (han sido amenazados mediante pintadas, agresiones a sus propiedades, insultos en plena calle...) o bien personas que ya han vivido en sus propias carnes la consecuencia última de la acción terrorista -la muerte- como los familiares directos de asesinados (la hermana del teniente alcalde de San Sebastián, Gregorio Ordóñez, la hermana del concejal popular en Ermua, Miguel Ángel Blanco, la viuda de un Policía Nacional, el hijo de Fernando Múgica, etc.). El realizador revisa algunas de las cuestiones más peliagudas de la situación en Euskadi como el olvido a las víctimas como consecuencia de un deliberado silencio por parte de la sociedad vasca, el papel de la Iglesia como agente justificador, incluso, de la violencia terrorista, la incompetencia en determinados momentos de la historia de la Policía Autónoma Vasca para con la violencia etarra, la justicia o el miedo al propio vecino.

El documental comienza con el sonido de la lluvia de fondo, un sonido no diegético en *off* que acompaña a la imagen del cuerpo de José Luis López Lacalle (periodista colaborador de el

periódico *El Mundo* que fue asesinado por ETA en mayo del año 2000 de un tiro en la cabeza) tendido en el suelo y tapado rodeado de policía. Un inicio impactante que advierte al espectador de la dureza de los testimonios y las historias de las que va a ser testigo. A continuación, comienza el testimonio de Mikel Azurmendi, profesor universitario en el País Vasco, amigo del fallecido que relata como él mismo le había advertido que fuera con cuidado porque podía encontrarse en una situación de peligro.

Como ya he comentado el documental centra en gran parte la dureza de sus críticas hacia la sociedad vasca en general, especialmente en lo que respecta a su tratamiento a las víctimas. El film en su argumentación a través de las entrevistas habla de un “pueblo vasco cobarde”, de una sociedad que no ha dado una respuesta contundente al problema del terrorismo, acusa a los vascos de “mirar hacia otro lado y de permanecer en silencio”. Algunos ejemplos de la crítica a la sociedad del País Vasco que se vierte en el trabajo de Arteta son:

- Mikel Azurmendi, Profesor Universitario: “Somos cobardes, no hemos perdido el norte, los vascos somos fundamentalmente cobardes y no hemos reaccionado ante cientos de asesinatos”.
- Fernando Savater, Catedrático de Ética: “La sociedad no ha reaccionado (...) La sociedad no está volcada en apoyo a ETA pero tampoco en contra. Está simplemente viendo a ver quien gana”.

Una crítica que se extiende a la Policía Autónoma Vasca como parte fundamental de esta sociedad. José María Calleja ya explicaba en su libro *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco* cual es la situación de la *ertzaina* en la actualidad asegurando que se encuentra *desbordada* a pesar de contar con más de 7.000 efectivos en un país de poco más de 2 millones de habitantes como es Euskadi y donde se cuenta con el trabajo además de otros cuerpos como la Guardia Civil, la Policía Nacional y la Policía Municipal, “lo que convierte al País Vasco en una de las regiones europeas con mayor proporción de policías por cada mil habitantes, 10,5”.²¹¹ El testimonio de Joseba Bilbao, Ertzaina y Dirigente del Sindicato ERNE realiza una de las críticas más duras hacia este colectivo:

“Para explicarle a alguien que hay una organización terrorista que mata por las calles hasta concejales de partidos políticos democráticos y hay una sensación de que la policía de ese país está un poco a salvo del fenómeno...”

²¹¹ CALLEJA, José María (2002). *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002, p. 69

Bilbao viene a decir que la *ertzaina* se encuentra a salvo porque de alguna manera no es un “obstáculo” en la lucha contra ETA que incluso en uno de sus informes aseguraba que si la *ertzaina* “continuaba como hasta el momento” no iba a ser objeto de atentados. No obstante, sí han sido asesinados algunos en este sangriento recorrido, por ejemplo, Jorge Díez Elorza que fue asesinado cuando acompañaba al parlamentario socialista Fernando Buesa del que era escolta y cuya historia es contada a través de su madre Begoña Elorza una de las protagonistas también del documental de Eterio Ortega *Asesinato en Febrero*.

Arteta ha sido objeto de algunas críticas por su posicionamiento político claro hacia la derecha en *Trece entre mil*. No obstante, en este segundo ha incluido a algunos concejales socialistas en sus entrevistas como José Morcillo, concejal del PSOE en Hernani o Patxi Elola. No obstante, Arteta se centra en la participación de las víctimas de las que suele sacar alguna lágrima y busca ahondar en las vísceras del dolor acompañándolas al cementerio a visitar las lápidas de sus familiares asesinados como en el caso de Consuelo Ordóñez y a las que invita a mostrar sus fotografías más personales y los recortes de prensa que han guardado del día del atentado (fotografía 1). Este mismo hecho se repite constantemente en otros de sus trabajos. La explotación del dolor es una de las características principales del film, normalmente con el fin de concienciar al espectador aunque este hecho convierta sus trabajos en films de “difícil digestión”. La lápida no aporta ninguna información extra al testimonio, el silencio tras la voz quebrada incide más aún en el dolor y el sufrimiento del que ha perdido a una persona imprescindible en su vida.



Fotografía 1: Uno de los recortes de prensa que aparecen en el film

La Iglesia vasca tampoco sale bien parada. La sucesión de testimonios con dedo acusador hacia esta institución en el País Vasco nos hacen dudar absolutamente de la “cristiandad” y la

“humanidad” de la fe cristiana. El País Vasco es una tierra donde el cristianismo está absolutamente presente en la sociedad. Calleja en este sentido ha sido muy crítico con la fe de los vascos:

“No son pocos los ciudadanos vascos que compatibilizan con fruición una profunda fe religiosa y un gustirrinín por la muerte ajena. (...) Gentes que creen que hay un ser superior que todo lo vé (...) y que todo luego lo mata, personas de misa diaria o semanal, de comunión cada domingo que quizá entiendan que el “diablo” son los españoles (...) Son personas tan formales como para acudir a misa, comulgar con las manos entrelazadas y gesto contrito y que luego son capaces de apretar el puño, gritar “gora ETA militarra” y jalearse la muerte ajena, la muerte de otra persona, considerada enemiga muy posiblemente creyente en Dios pero que no comparte el mismo ideario político”.²¹²

Calleja apunta además a la relación directa entre los miembros de la Iglesia (los sacerdotes) y ETA. “Cómo no siempre hay un cura (al que señala con nombre y apellido) o decenas de ellos tras las siglas de ETA”.

La crítica a la Iglesia en *Voces sin libertad* adquiere su punto más álgido en las palabras del jesuita y catedrático en derecho penal, Antonio Beristain que muestra su indignación con el cuerpo eclesiástico al que acusa directamente de no haber hecho lo suficiente “en favor de la justicia social y de la solución de los asesinos”. A esta misma idea se suman algunas víctimas como Mertxe Albizu (familiar de asesinado por ETA) que comenta directamente: “las catequistas que están preparando a los niños para la comunión pero no las veo en la concentración”. El catedrático de ética, Fernando Savater, asegura: “la Iglesia vasca no ha apoyado la violencia pero ha comprendido a los violentos, los ha puesto al mismo nivel que los que padecían esa violencia e incluso ha sintonizado mucho mejor con los violentos”.

En este sentido el periodista Florencio Domínguez asegura que en la historia de ETA no han faltado casos de religiosos que “colgaron los hábitos para coger las armas o, al menos, para compatibilizar unas y otras”.²¹³ Y en esta línea Domínguez asegura que la Iglesia es una de las únicas instituciones que no ha sido objetivo de acciones de ETA a lo largo de toda la historia.

Como subtemas el film de Arteta muestra la cara más oscura del nacionalismo vasco (especialmente del PNV), fundamentalmente, en lo referente a la “falsificación” por parte del

²¹² CALLEJA, José María (2002).; *Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid: Espasa, 2002, p. 90

²¹³ DOMÍNGUEZ, Florencio. *Dentro de ETA. La vida diaria de los terroristas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2002, p.207

nacionalismo de algunos acontecimientos de la historia del País Vasco, la “despreocupación” del gobierno vasco del PNV con las víctimas de ETA. La teoría de que en Euskadi se vive muy bien como consecuencia de su riqueza y el alto nivel de vida de sus ciudadanos, su alto nivel de autogobierno (uno de los más altos de Europa), un estatuto de Autonomía propio, etc. se vé desbancada por los testimonios de algunas de las víctimas que aseguran encontrarse en una situación de absoluta deslegitimación social, olvidadas por el gobierno y menospreciadas por sus propios vecinos y amigos. El hijo de Fernando Múgica en su declaración asegura querer vivir como un nacionalista, “yo no quiero que él viva como yo, yo quiero vivir como él”. Santiago Abascal, hijo de un concejal del PP al que ETA amenazó con pintadas en el cuerpo de sus caballos comenta que “el miedo lo ejerce ETA pero seguidamente el PNV porque es el auténtico beneficiado de todo esto”.

Con la apariencia de género informativo, el documental de Arteta hila perfectamente su argumento, todas las opiniones de los entrevistados ayudan a reforzar una visión de las diferentes cuestiones que se tratan en el film (no hay opiniones contrarias) y, además, muestra esa argumentación a través de la sucesión de imágenes continuadas que acaban poniendo al espectador del lado de lo que escucha. El film critica al nacionalismo vasco pero no hay ni un sólo testimonio de un miembro del PNV por ejemplo, el film critica a la Iglesia y sin embargo, el único representante de la Iglesia es Antonio Beristain, jesuita, que se muestra crítico con la actuación de los eclesiásticos vascos reforzando la idea de Arteta de que la Iglesia es “condescendiente con la violencia de ETA”. Todos los entrevistados son víctimas en mayor o menor medida (desde amenazados a mutilados en un atentado hasta familiares directos de asesinados), sin embargo, algunos de los testimonios se dedican a hablar de la situación política y social en Euskadi y otros cuentan su historia personal. Todo ello aderezado con un cierto realismo psicológico que pretende abordar una realidad concreta (la del País Vasco) a través de unas cuantas historias personales que no constituyen una muestra representativa ni completa y que no pretende en cuanto a lo cinematográfico la búsqueda de una estética como hemos observado en otros ejemplos como *La pelota vasca o Asesinato en Febrero* a pesar de que el documental nunca olvida la puesta en escena o puesta en forma, pero que sin embargo logra un efecto emocional en el espectador que automáticamente empatiza con cada uno de los testimonios y se solidariza con ellos. Este tipo de metrajés sobre el conflicto vasco, según la teoría de Casetti, son capaces de establecer toda una posición teórica sobre la cuestión²¹⁴ sin abordarla en su totalidad.

²¹⁴ CASSETTI Francesco . *Teorías del cine*. Humanes de Madrid (Madrid): Ediciones Cátedra. Signo e Imagen, 1994, p. 33.

En cuanto a los aspectos formales Iñaki Arteta ha sido capaz de establecer una serie de rasgos característicos de sus trabajos como ya observamos en *Trece entre mil*. Las imágenes desenfocadas grabadas en super 8 intentan trasladarnos a los recuerdos que se van olvidando son una constante en este nuevo trabajo (también en sus otros proyectos), unas imágenes que en muchas ocasiones van acompañadas de la cámara en movimiento, como si de un trayecto realizado en coche se tratase, como si hablara del último recorrido, del camino a la muerte. El director asegura que con esta utilización del super 8 lo que busca es vincular las imágenes a sensaciones a sentimientos. Arteta abusa en ocasiones de la intrusión en la vida más personal de las víctimas con el fin de situarse en el lado opuesto al olvido. Busca que sean recordadas de una manera íntima, de ahí, la constante representación de fotografías personales (del día de su boda, con sus hijos en un cumpleaños, etc) así como el recurso de mostrar los recortes de prensa del día del atentado que le quitó la vida. Para Arteta las víctimas son las grandes olvidadas. Por ello pretende mediante estos recursos decirle al mundo que están ahí y que siguen sufriendo. Cuando hablaba al inicio de que muestra el dolor desde las vísceras me refiero, fundamentalmente, a que la cámara acompaña al familiar hasta el cementerio, visitan la lápida y muestra en muchas ocasiones las imágenes de archivo del atentado donde aparecen los cuerpos tapados y tendidos en el suelo (este es el caso de la historia de José Luis López Lacalle o de Jorge Díez Elorza, fotografía 2), además suele acompañar a los familiares al lugar exacto donde tuvo lugar el atentado. La intención del director es mostrar de lleno la dureza del acto terrorista sin embargo, logra impactar al espectador que, en ocasiones, se vé obligado a apartar la mirada.



Fotografía 2: Imágenes del atentado

La imagen desenfocada forma parte de su estilo. Desenfoca los rostros de los testimonios en primer plano o utiliza una iluminación oscura en los momentos de mayor dolor. Así como recurre a los silencios tras la voz quebrada y utiliza el primer plano cuando la lágrima finalmente

brota (fotografía 3).



+

Fotografía 3: Iluminación característica de Arteta.

Por otro lado, el realismo viene acompañado de imágenes de archivo de manifestaciones, por ejemplo en el momento en el que se produce el secuestro del concejal del PP en Ermua, Miguel Ángel Blanco, que intenta mostrar de algún modo el despertar del pueblo vasco. En contrapunto a la idea que pretende representar en todo momento de un pueblo, el vasco, que se mantiene al margen y en silencio ante el conflicto y que sin embargo, como consecuencia de la dureza de algunos actos ha salido a la calle. Por una parte, con estas imágenes del pueblo en la calle, muestra la necesidad del apoyo social para las víctimas y para la lucha contra el terrorismo. Por otra parte, en este trabajo se juega con la inmediatez. En plena entrevista de Consuelo Ordóñez recibe una llamada que le anuncia el asesinato de un concejal socialista asesinado, cuyo nombre no aparece,

Respecto a la banda sonora, también en esta ocasión Arteta cuenta con la colaboración de Eduardo Bastera, está compuesta por diferentes melodías con base de piano que aportan tensión al relato e intensidad en determinados momentos. De la misma manera que la imagen desenfocada la música se distorsiona cuando aparecen este tipo de secuencias. La ausencia de melodía aparece en el discurso de los diferentes entrevistados que se convierte en silencio en el momento previo al llanto, un silencio de las víctimas que les acompaña mientras la cámara continua enfocando o apuntando a un lugar concreto en forma de plano detalle.

El montaje busca el orden de los temas que a veces se ve alterado por el relato de alguna de las historias personales. La imagen final la de la cámara en movimiento que acompaña a la puesta de sol en el mar, en mi opinión pretende simbolizar el despertar del pueblo vasco. Un

pueblo que debe posicionarse, salir a la calle y mostrar no sólo sus condolencias sino su apoyo explícito a cada una de las víctimas. A continuación, el director, tal y como realiza en sus otros trabajos, muestra un listado de todas y cada una de las víctimas de ETA hasta el momento, probablemente con el fin de hacer ver al espectador que recuerda a todas. Sin embargo, recae con la utilización de los nombres de los fallecidos a manos de la organización terrorista, en la cosificación de las mismas y en la interpretación del propio receptor de que todas comparten las mismas ideas que el documental predica. De todos es sabido que las propias víctimas han mostrado en muchas ocasiones sus desavenencias políticas, de hecho no existe una única asociación de víctimas sino que se encuentran divididas en distintas con diferentes tendencias políticas. Incluso muchas de ellas militan en diferentes partidos políticos. Por ello, es difícil por no decir prácticamente imposible hablar en nombre de todas.

El documental de Arteta fue galardonado el año que fue estrenado al mejor director de documental en el WorldFest Houston, en el New York International Independent Film&Video y en la muestra de cine internacional de Palencia. Por otro lado, el Festival de Alcalá de Henares le otorgó el premio al mejor montaje y la Semana Internacional de cortos de San Roque el premio a mejor documental. Además, el trabajo de Arteta fue finalista en el International Documentary Awards (Los Angeles), en el Hollywood Film Festival (Los Angeles) y en el Prix Europa.

Como conclusión, Arteta logra con su particular estilo que el espectador identifique claramente sus documentales ya que siempre utiliza una serie de rasgos determinados como las imágenes desenfocadas o la iluminación zion así como unos movimientos de cámara concretos. Arteta siempre del lado de las víctimas y en cada uno de sus films reivindicando que éstas sean recordadas ahonda en exceso en el dolor y logra con el montaje un posicionamiento claro.

En el año 2005 vuelve a la carga con, desde mi punto de vista uno de sus mejores proyectos, *Trece entre mil, una herida abierta*. Un film de 90 minutos de duración que fue estrenado ese mismo año obteniendo varios reconocimientos y mejores críticas por su tratamiento de la temática sobre las víctimas del terrorismo de ETA. El documental fue galardonado con el segundo premio de la Sección Tiempo de Historia del Festival de Valladolid y nominado a los Goya en ese mismo año optando a la estatuilla a la mejor película documental.

A pesar de que tras la presentación de *Trece entre mil: una herida abierta* Arteta recibió buenas críticas de algunos medios de comunicación también fue acusado de “carecer de

representantes de la izquierda española”²¹⁵ de aquella época. La trayectoria profesional y casi de vida de Arteta es coherente con este documental que habla sobre la soledad y el olvido de las víctimas de ETA representado en trece historias personales de familiares de víctimas de atentados acontecidos durante los años 70 y 80 en España. Ambas décadas se convirtieron en una de las épocas más cruentas de la banda terrorista en cuanto al número de muertes. Durante esta etapa ETA mataba a una media de 1 persona cada tres días. El título del film responde a una clara razón son trece historias entre las cerca de mil víctimas del terrorismo de la banda terrorista a lo largo de su historia (en realidad son 829 víctimas).

La película cuenta con la ayuda, como bien podemos observar en los títulos de crédito de diversas entidades como la Fundación de Víctimas del Terrorismo, la Generalitat Valenciana o el Colectivo de Víctimas del Terrorismo del País Vasco, entre otras, que quizá nos ofrece algunas claves del por qué la no representación de la izquierda en el documental. No obstante, no se trata de un documental que trate de politizar el tema de ETA o del conflicto vasco, o al menos explícitamente, aunque en lo implícito las propias víctimas son las que ponen el acento político en los atentados.

Trece entre mil es un documental que trata sobre el olvido y sobre todo sobre algunas de sus consecuencias como puede ser el dolor y la soledad de aquellos que sobreviven a la muerte de un familiar o amigo. Sin embargo, a pesar de ser una historia que hable de olvido está compuesta de recuerdos. Fotografías, recortes de periódicos, imágenes de archivo, imágenes de una grabación casera de la familia en el parque, en un cumpleaños o en un viaje nos muestran que quizá la sociedad los ha olvidado pero sus allegados los tienen siempre en su memoria (fotografías 1 y 2). El documental grita que quieren y deben ser recordados. Por otro lado, este recurso posee un aspecto desgarrador que juega con el dolor y muestra las vísceras del drama. Las imágenes de los muertos en el atentado, de los destrozos, de las secuelas... aportan tintes sangrientos a una realidad que, en muchas ocasiones produce repulsa, en el espectador. No obstante, a pesar de ser un film que tiene como desafortunados “protagonistas” a víctimas del terrorismo a diferencia de otros como *La pelota Vasca: la piel contra la piedra* no habla del denominado “conflicto vasco”.

²¹⁵ Referencia a una crítica cinematográfica publicada en la revista Fotogramas por el periodista David Broca el 11 de noviembre de 2005.



Fotografía 1: Recortes de prensa.



Fotografía 2: Utilización de fotografías personales de las víctimas.

El punto de vista del director viene determinado por la selección de determinados momentos de cada una de las entrevistas donde pretende resaltar una serie de ideas o subtemas sobre el nacionalismo a través de los personajes. Algunos de los planteamientos principales son:

- Nacionalismo: “El nacionalismo vasco es el culpable. Como no seas nacionalista date por jodido”
- Iglesia: “La iglesia ha intelectualizado y justificado el terrorismo”
- Venganza: “Perdonar jamás y olvidar nunca pero no hay venganza porque tú no eres un asesino”, “No hablo del tema para no inculcar la venganza a mis hijos”, “La pena de muerte no es la solución”
- Perdón: “Para que tú perdones tienen que pedirte perdón”
- Relación con los medios de comunicación: “Cuanto más daño hagan más se les van a sacar en los medios de comunicación”

La misma crítica a la que hemos hecho referencia anteriormente que recalca la falta de

presencia de personajes progresistas en la historia, incidía en aquel tiempo que este film no enfatizaba ni se recreaba en la desgracia y en este sentido mencionaba que uno de los puntos fuertes del trabajo es su capacidad de contención. Sin embargo, por otra parte criticaba su digestión dolorosa. El dolor está presente en cada poro del trabajo, en cada plano detalle, en cada silencio tras una voz quebrada y en cada visita al cementerio. Las reconstrucciones narradas por un familiar del asesinato en cada lugar de los hechos hace pensar que quizá es complicado no recrearse en el dolor de una persona cuando se habla de víctimas del terrorismo, cuando se habla de asesinatos deliberados e indiscriminados.

Las trece historias que se cuentan en el documental muestran la dureza de algunos de los atentados de aquella época como pueden ser el atentado de Hipercor en Barcelona que causó 21 muertos y 45 heridos, el de la cafetería Rolando en Madrid con 11 muertos o el atentado contra el cuartel de la Guardia Civil de Vic así como diversos asesinatos bajo el método del llamado “tiro en la nuca” en un portal. Los protagonistas de las diferentes historias han sido en muchas ocasiones testigos directos de los hechos. Jesús Ulayar fue asesinado en el portal de su casa a tiros en presencia de su hijo de 13 años.

Tras un fondo negro, al comienzo del film el espectador puede leer varios párrafos que le sitúan en un momento de la historia pero que además, aportan muchísima información a cerca del punto de vista desde el cual se van a desarrollar los siguientes minutos: “España cuenta con una de las estructuras políticas más descentralizadas de Europa. Algunas comunidades autónomas como la vasca disfruta de las cotas de autogobierno y bienestar más altas de su historia”. Esta cita focaliza y condiciona la significación del relato. Tras esta declaración de principios, Arteta nos ofrece una sucesión de imágenes, mientras van apareciendo los títulos de crédito, que evocan recuerdos a modo de fotografías desenfocadas (fotografía 6) y grabaciones caseras (un recurso que aparecerá como una constante a lo largo de los 90 minutos). Imágenes que se funden unas con otras resumiendo lo que vamos a ver a continuación y donde la cámara realiza un barrido simulando el trayecto en un coche hasta llegar al primer destino: un pueblo navarro llamado Etxarri-Aranaz donde da comienzo la primera de las historias, la de Jesús Ulayar ex-alcalde de dicha localidad que fue asesinado el 27 de enero de 1979.



Fotografía 6: Una de las imágenes desenfocadas

La familia Ulayar inicia una historia cíclica que, a pesar de que el film cuenta trece historias diferentes, culmina con esta misma familia que pasa de la soledad como víctimas al arropo y el reconocimiento. La intención del director es quizá aportar una nota de esperanza a modo de final feliz a todo el dramatismo del relato.

La historia como hemos dicho empieza en un pueblo de Euskadi, la imagen es oscura como de neblina y utiliza la misma iluminación oscura cuando va presentando a los diferentes testimonios. No obstante, la luz se vuelve neutra cuando éstos comienzan a hablar adoptando la función de verosimilitud propia del género documental, recordándonos que no son actores, son personas reales que están contando una historia real, devolviendo al espectador a la realidad, alejándolo del mundo de lo onírico.

Los escenarios donde se sitúan los “actores” en el film son prácticamente los mismos en cada una de las historias contadas: la casa, el cementerio y el lugar de los hechos (lugar donde se produjo el atentado). Este tercer escenario en ocasiones es sustituido por las imágenes de archivo como en el caso de la bomba en la cafetería Rolando de Madrid o el atentado de Hipercor en Barcelona. Los protagonistas de las historias reciben al entrevistador en su casa, en un espacio de absoluta intimidad donde el espectador es capaz de apreciar un sinfín de detalles personales y fotografías de la persona asesinada.

El realismo del documental en este caso se vé fuertemente acentuado por la iluminación, en la utilización de la luz neutra en los casos en los que los testimonios están relatando su propia historia y una más oscura que acompaña a las imágenes desenfocadas que simbolizan el sueño, la pesadilla de la soledad que están viviendo. En estas imágenes desenfocadas predomina un color azulado todo el tiempo como que no es real. El maquillaje y el vestuario de los que allí aparecen también muestra que no hay una mano profesional detrás. La puesta en escena posee en todo

momento un tinte realista en tanto en cuanto los actores se encuentran en escenarios reales como ya hemos comentado. Durante los 90 minutos que dura el documental se van sucediendo una serie de imágenes emblemáticas como las imágenes de recortes de periódicos, de fotografías personales de momentos importantes... La presencia extradiegética con función contextualizadora viene precisamente determinada por la sucesión de imágenes de archivo y de recortes de periódicos.

La banda sonora a cargo de Eduardo Bastera con el punteo de piano constante otorga al texto una función claramente dramática. No utiliza en ningún caso la música tradicional vasca a diferencia de en otros documentales como *Ama Lur*. No aparecen sonidos diegéticos excepto en alguna ocasión la lluvia que, por otro lado, adquiere una función metanarrativa, es decir, en una de las historias recuerdan la lluvia tan característica de Euskadi, el sonido de lluvia simboliza la añoranza por su tierra, la huida de su propia casa. Las imágenes de archivo tampoco vienen acompañadas de sonido ambiente sino que continua la banda sonora. El silencio se da tras la voz quebrada, la contención o no del llanto Arteta la acompaña de un silencio. En el momento en que se suceden los comentarios el espectador no advierte la presencia de la música.

Un silencio que por otra parte, acompaña a uno de los aspectos que hemos querido analizar en este trabajo: la explotación del dolor. El primer plano y plano detalle del llanto, de las miradas perdidas, de los ojos llorosos junto con el silencio hacen que el espectador se quede congelado (casi como la imagen) ante la pantalla, como si sintiera frío. Los primeros planos de los muertos, de los desperfectos tras un gran atentado e incluso la técnica de desenfocar las fotografías personales de las víctimas crean un clima de muerte y dolor que roza lo tétrico. Algunos ejemplos de la explotación del dolor aparecen reflejados en los propios comentarios de las víctimas, es decir, el director selecciona en el montaje toda una serie de comentarios que ayudan a reforzar el sentimiento de dolor que acaba transmitiendo al espectador. Por ejemplo, en el caso de Francisco Marañón que fue herido en un atentado contra el vicealmirante Fausto Escrigas ya que era su chófer, tras una serie de planos detalle a las lesiones y a su delicada situación de salud como consecuencia del atentado podemos escuchar frases como: “Soy un trozo de carne con ojos” o “Si me hubieran dejado me hubiera tirado por la ventana” que, además, está subtítulo porque debido a las lesiones no puede hablar con claridad. Ambas frases recrean el dolor intenso de la persona, es una víctima y el espectador ya lo sabe, ya lo ve pero además lo escucha y lo lee.

Como hemos dicho no se trata de un documental que hable sobre el “conflicto vasco”, ni

sobre la autodeterminación, ni siquiera sobre ETA, pasa de puntillas por estos temas pero da pinceladas en la construcción del argumento. Arteta habla, sobre todo, de los instintos más básicos de la vida, habla del dolor, de la venganza, de la soledad y de la tristeza. No obstante, el tinte político en el trabajo de Arteta viene acompañado de los testimonios de militantes de la antigua Alianza Popular, de Unión de Centro Democrático (UCD) y como comentaba la crítica sobre el film realizada en Fotogramas carece de víctimas pertenecientes a la izquierda.

Siguiendo las clasificaciones de Bill Nichols sobre las modalidades del documental podemos hablar de modalidad interactiva en tanto a que se trata de una historia en donde prácticamente no participa el narrador, exceptuando en una única pregunta, el espectador es consciente de que el realizador está presente pero ni le oye ni le ve (salvo en una ocasión que sí escucha la pregunta del que entrevista).

Además, el argumento se compone del comentario, son los actores sociales los que a través de sus testimonios van abordando la historia que comunica, además, sentimientos, recuerdos, pensamientos e incluso sensaciones al espectador. Sin embargo, a pesar de que el espectador empatiza de alguna manera con la víctima como ya hemos comentado en el caso del documental no podemos hablar de una identificación con el personaje, a diferencia de lo que ocurre en la ficción, precisamente por el hecho de que se trata de personas de verdad. El espectador experimenta durante el visionado la comprensión, la solidaridad con los familiares de las víctimas.

Ese mismo año Arteta presenta *Agustín Ibarrola, entre el arte y la libertad*, lo que se ha convertido en un particular homenaje hacia el pintor y escultor vasco pero no sólo por su trayectoria profesional sino fundamentalmente por su labor en aras de la libertad de aquellos amenazados por el terror. El film se construye a partir de tres cimientos. Una primera parte donde el artista relata en primera persona cual ha sido la su trayectoria vital: su infancia, sus inicios como pintor, su activismo político, su paso por la cárcel como prisionero político y su mujer. Todos estos aspectos nos van dibujando a un personaje desde siempre comprometido con la política y la libertad en años de dictadura y como ese compromiso se plasma en la gran mayoría de sus obras.

La segunda parte del relato la cuenta su hijo, como es su relación con el padre y como este hecho le ha influido en su propia labor. Y una tercera parte que constituye el grueso del documental y donde se narra la violencia vivida en primera persona (el protagonista relata como

quemaron el caserío donde él vivía con su familia, como han destrozado parte de su obra en distintos lugares de Euskadi y como sus relaciones personales y sociales se han ido alejando de él por este mismo hecho).

Si hay un tema principal del film este es la resistencia. La resistencia del amenazado que sigue viviendo en su pueblo que se niega a exiliar y que no se resigna a vivir en la clandestinidad sino todo lo contrario, que busca la visibilidad de su posicionamiento contrario a la dictadura terrorista (en favor del recuerdo de las víctimas de ETA y contra el nacionalismo) y la visibilidad de su propia persona acudiendo a las manifestaciones en contra del terrorismo. Ibarrola declara en un momento determinado del relato como mostraba su resistencia cuando estaba en la cárcel cuando le “pisaban el talón para obligarlo a arrodillarse” y como siente que ha pasado de la “dictadura franquista a la dictadura nacionalista”. Su trayectoria artística, el rechazo de la sociedad y el aislamiento como consecuencia del mismo son algunas de las cuestiones principales sobre las que versa el documental de Arteta a lo largo de sus poco más de 50 minutos de duración.

En cuanto a lo que aparece en plano, volvemos a la utilización de algunos de los recursos más utilizados por Arteta como la imagen desenfocada, la utilización tanto de imágenes de archivo, fotografías personales y vídeos domésticos, la iluminación tenue o el plano medio largo. En algunas ocasiones el protagonista que en la mayor parte del film está contando su historia en primera persona aparece en plano, sin embargo no le está hablando a la cámara sino que está realizando cualquier otra acción. Para la banda sonora Arteta repite con una base instrumental de Eduardo Bastera pero incluye también una canción del bertsolari Ion Azkue en honor a Ibarrola en *euskera*. Letra que aparece subtitulada al castellano ya que habla del protagonista en cuestión.

El año 2005 Arteta continua mostrando esas historias olvidadas en su siguiente documental *Olvidados*. Un film que lucha contra la indiferencia de la sociedad hacia las víctimas del terrorismo etarra y que aboga por su recuerdo. Un film que podría denominarse como la continuación alguno de sus anteriores trabajos como *Voces sin libertad* o *Trece entre mil* donde Arteta vuelve a mostrar su preocupación por algunos de sus temas más representados: la lucha del recuerdo contra el olvido, el exilio del País Vasco del amenazado, el desamparo en el que se encuentra la víctima tras cada atentado, la crítica a la Iglesia o el “apoyo” al terrorismo de ETA en Euskadi.

Olvidados cuenta fundamentalmente historias de atentados que tuvieron lugar durante la

década de los 80 que como ya he mencionado ha supuesto una de las épocas más duras en cuanto a número de muertos. En este documental Arteta repite muchos de sus recursos de estilo como la utilización de la imagen desenfocada, el uso de imágenes de archivo o fotos de prensa para contextualizar cada una de las historias que se están contando, el tono azulado en la iluminación de cada plano o la utilización del plano detalle de las manos. A diferencia de Eterio Ortega, Arteta rotula cada uno de los testimonios que aparecen en pantalla con su nombre y la relación con la persona asesinada. Incluso en algún momento del film confluyen varias de las historias y se reúnen dos de las protagonistas para narrar su historia. A través de cada una de las narraciones Arteta va construyendo un punto de vista claro sobre la situación en el País Vasco. Durante la poco más de hora y media que dura la película Arteta plantea a través de los testimonios una feroz crítica a la sociedad vasca y a la Iglesia pero sobre todo busca remarcar el oscuro olvido al que son sometidas las víctimas que quedan en vida tras el acto terrorista.

- “Lo malo es que lo decía en la calle con los amigos y ese fue su error”.
- “Una persona muere cuando se olvida”.

Arteta aporta cierta ficcionalización a los hechos con la narración a modo de reconstrucción del atentado visitando los lugares de la muerte. La visita al cementerio vuelve a ser un recurso para el director vasco que ahonda de esta manera en el dolor profundo de los testimonios.

Infierno vasco presentado en 2008 ha sido uno de sus últimos trabajos sobre la cuestión de ETA. Un documental centrado fundamentalmente en historias de exiliados-expulsados de Euskadi por su condición de amenazados. *Infierno vasco* es una visión modernizada del mismo problema. Una modernización que se plasma en la selección de la banda sonora, con un tono más moderno, abandonando la base instrumental de sus otros trabajos y apareciendo la letra cantada en español que además aporta significado a las historias que se escuchan. La temática también es más actual ya que a pesar de que el tema principal es el exilio, se centra en el mundo universitario (profesores amenazados), el periodismo (cuenta la historia periodistas tan mediáticos como Carmen Gurruchaga) y el mundo empresarial (algunos de los testimonios de los empresarios no quieren que se les vea en cámara y aparecen con la imagen oscura o desenfocada para evitar su reconocimiento).

Esta modernización de la que hablo en el párrafo anterior se ve reflejada también en el enfoque que Arteta muestra de la Iglesia en este trabajo. A diferencia de los anteriores proyectos

del realizador, en *Infierno Vasco* ya no aparece la iglesia como agente “legitimador” del terrorismo de ETA sino que muestra a un clero más combativo y que apoya a las víctimas. El film comienza con el testimonio de un sacerdote criticando a una parte de esta institución alegando que en muchas ocasiones “las víctimas se han sentido abandonadas”.

9.3 La Pelota Vasca Julio Medem: el documental más polémico. Un intento de mostrar “todos los lados” de la cuestión vasca.

La Pelota Vasca: la piel contra la piedra es una película documental creada por el donostiarra Julio Medem, director de renombre dentro del cine español por algunos de sus films como *Los amantes del círculo polar*, *Lucía y el Sexo* o *Habitación en Roma*. *La pelota vasca: la piel contra la piedra* es un trabajo que desde la grabación de sus primeras tomas hasta su estreno ha sido objeto de numerosas críticas y ha suscitado una gran polémica. No obstante y por ese mismo hecho es el documental más conocido por el gran público.

En primer lugar, tanto la Asociación de Víctimas del Terrorismo, el colectivo ¡Basta Ya!, representantes del Partido Popular, así como de miembros de ETA en aquel momento, rechazaron la invitación del director a participar en el documental para aportar su visión sobre el denominado “conflicto vasco”. Este hecho impidió a Medem mostrar la visión completa del problema que pretendía desde sus inicios. En segundo lugar, el film fue nominado al Goya al mejor documental el año de su estreno. Dicha nominación concluyó con abucheos en la gala y algunos de los actores presentes en el auditorio comenzaron a mostrar pancartas con el lema ETA NO, lo que supuso un gran revuelo entre los diferentes medios de comunicación ya que fue, sin duda, la noticia que eclipsó aquella ceremonia de los premios del cine español.

La película, por tanto, en ningún momento fue tratada con naturalidad ni por los medios ni por el público en general que poseía una mezcla de atracción y prejuicios desde el momento en que las primeras notas del sonido de la pelota chocando contra la mano y contra el frontón comienzan a sonar en una pantalla en negro. El espectador nunca tuvo la inocencia en la mirada del que observa un film por vez primera. Sin embargo, Medem siempre ha asegurado que se trataba de un film realizado desde un “doble compromiso ético: la oposición a la violencia y la invitación al diálogo político”.²¹⁶

Los títulos de crédito nos anticipan que es una película que ha contado con la

²¹⁶ Declaraciones de Julio Medem en www.julioedem.org

colaboración de la televisión autónoma vasca (eiTB), del grupo Prisa a través de Canal + y de la hija del fallecido a manos de ETA, Ernest Lluch, ex ministro socialista de Sanidad y Consumo en la década de los 80 y Catedrático de la Universidad de Barcelona, Mireia Lluch. El hecho de que en los títulos de crédito aparezca el nombre de Mireia Lluch de alguna manera nos advierte que las víctimas están presentes. No obstante, ya en el comienzo del film *Medem* incluye un rótulo que reza: “Siempre echaré de menos a quien no ha querido participar”.

La pelota vasca es un documental cuyo tema principal es lo que, desde los medios de comunicación especialmente, se ha denominado “conflicto vasco”. Este término pretende definir el problema que existe en Euskadi por y como consecuencia del nacionalismo radical, el reclamo de la autodeterminación para el pueblo vasco y la consiguiente violencia de ETA. La existencia de víctimas ha hecho que, según numerosos autores, en el País Vasco haya muchos vascos que viven en tierra hostil. Una hostilidad que se puede palpar y justificar con la existencia de amenazados por ETA, asesinados por ETA y extorsionados por ETA. La presencia de las víctimas ha provocado, según *Medem*, la imposibilidad de hablar del problema y de establecer un diálogo real entre los gobiernos español y vasco para solucionarlo. Un tema, que en palabras del cineasta “hace tiempo que se ha enquistado en la sociedad como un problema permanente y sin solución”.

Efectivamente, el film trata de explicar el problema desde diferentes perspectivas que, a su vez, se han convertido en los vértices necesarios para su argumentación como por ejemplo, la confrontación Euskadi-España, la identidad nacional vasca desde una perspectiva histórica, el *euskera*, la autodeterminación del País Vasco, la inclusión de Navarra o de la zona del País Vasco Francés en el proyecto de *Euskal Herria*, el terrorismo de ETA o el asunto de los presos (tortura y acercamiento de los mismos) entre otras cuestiones. La temática presentada en el documental, a través de los diferentes testimonios que aparecen logra la creación de todo un punto de vista acerca del problema vasco desde todos sus ángulos pero con un contenido propagandístico muy claro que da comienzo desde el mismo momento en que el director asegura que el tema principal del mismo es el conflicto vasco y por tanto, ratifica la existencia de un conflicto y de violencia por “ambas partes”. En total, el documental cuenta con la participación de cerca de 70 personas (aunque según el propio *Medem* se realizaron unas 100 entrevistas) desde periodistas (Iñaki Ezkerra, Iñaki Gabilondo, Antoni Batista, Antonio Álvarez Solis, José María Calleja o Javier Ortiz), políticos (Felipe González, Xabier Arzalluz, Arnaldo Otegi, José Antonio Ardanza, Juan José Ibarretxe o Patxi Zabaleta), conocedores o estudiosos de la historia del País Vasco (Antonio Elorza, Javier Sádaba, Jesús Altuna, Javier Elzo o José Ignacio Ruiz Olabuenaga),

personalidades del mundo del arte (Bernardo Atxaga o Txetxo Bengoetxea), sacerdotes o víctimas del terrorismo de ETA (Eduardo Madina, Marixabel Lasa, Ramón Etxezarreta o Daniel Múgica). Todos ellos conforman un abanico que va aireando una serie de ideas sobre el tema en cuestión y que va creando un punto de vista muy claro y posicionado sobre el mismo. Para el profesor Luis Veres, el largometraje de Medem responde claramente a fines propagandísticos y además, se adentra en un conflicto ético o moral en tanto en cuanto en que la no participación de determinados colectivos de víctimas y del partido popular al considerar que se le otorgaba excesivo protagonismo a miembros o simpatizantes de la “izquierda *abertzale*” no posibilitaba que el film tratara todas las caras del problema:

“Sin embargo, en toda esta polémica hay un detalle que se olvida :¿era la película un texto narrativo, un texto de ficción o un texto informativo?; ¿en un género informativo, puede alguien, escudándose en la libertad de expresión, facilitar una tribuna mediática a un grupo terrorista y a sus seguidores? En mi opinión, no, ya que, al tratarse de la misma situación informativa, ello podría justificar que en cualquier televisión apareciesen entrevistas a terroristas o simpatizantes de los terroristas que justificasen sus acciones y utilizasen dicho medio como espacio propagandístico”.²¹⁷

Ya he apuntado anteriormente que uno de los principales problemas que presenta el género documental es que, amparándose en el paraguas de la realidad, del realismo o al menos de la verosimilitud es capaz de propagar cualquier idea política o publicitarla sin que apenas el espectador perciba que se le está transmitiendo un mensaje, un manual de instrucciones sobre cómo pensar una determinada cuestión. Y de cuestiones de propaganda *La Pelota Vasca* sabe bastante. Es cierto que, tras la pretensión de informar al espectador o mostrar la situación de un problema o de un tema social de actualidad- el estado de la cuestión- Medem solamente está mostrando una parte del mismo. No es él el culpable de no haber dado voz a determinados sectores de las víctimas del terrorismo, de la política o de la sociedad en general pero no es posible por tanto, ofrecer todas las perspectivas de un tema si de antemano falta la participación de una parte importante del mismo.

Tras contabilizar el espacio dedicado a cada uno de los testimonios es posible ratificar que existe propaganda política explícita en el trabajo de Medem especialmente en cuanto al número de testimonios nacionalistas y no nacionalistas. La mesa cojea hacia un mismo lado. Sin embargo, no estoy de acuerdo con las tesis que hablan de falta de respeto a las víctimas. Algo que paradójicamente reconoce el propio director cuando asegura que en su opinión la “cima

²¹⁷ VERES, Luis (2006). *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, p.164

moral”²¹⁸ del largometraje es el testimonio de Eduardo Madina, concejal socialista que perdió una pierna tras un atentado de ETA mediante un coche bomba, porque, según Medem, es capaz de comprender el dolor de Anika Gil, testimonio de una presa que asegura haber sido torturada por la policía. El tema de las torturas es un tema sumamente delicado y especialmente controvertido. La polémica suscitada por ese documental viene dada en gran parte por el tratamiento de esta cuestión y su utilización a la hora de equiparar el dolor de las víctimas. El tema de las torturas nunca ha estado demasiado claro. Si bien es cierto que existen algunas asociaciones y forenses (uno de ellos aparece incluso en el film) que pueden dar a entender la existencia de las mismas, incluso España ha sido denunciada por el Tribunal Europeo de Derechos Humanos por no investigar torturas en el caso de Aritz Beristain Ukar condenado por violencia callejera²¹⁹ como así publicó el periódico *Público*. Existen también otros informes como uno elaborado por la plataforma *¡Basta Ya!* que basándose en documentos incautados a la banda terrorista ETA, muestran que ésta utiliza las torturas a modo de consigna:

“Ante una detención, por corta e insignificante que sea, aunque se pongan en libertad sin cargos, ni fianza, ni ninguna otra medida represora, hay que denunciar torturas. Es muy importante que se denuncie, cualquiera que sea el color de los *txakurras*, además sabemos que todos acostumbrar a emplear la violencia como norma contra nuestro pueblo. Esta campaña de denuncia debe abarcar todo el estado español. Allí donde se produzca una detención (aunque sea de tráfico...) tiene que haber una denuncia y no parar hasta conseguir sentarlos a todos ante “su señoría”.²²⁰ ,

Por tanto, ¿hasta qué punto es reprobable la utilización del tema de las torturas hacia los miembros detenidos de ETA por los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado? El comentario de Madina es la “cima moral de la película”. No obstante, el peligro del film no reside tanto en la duración de cada una de las entrevistas (más bien en la selección de los entrevistados) sino que el verdadero dilema está implícito en el montaje. Mediante el montaje el director es capaz de equiparar el dolor de Eduardo Madina y el de Anika Gil. El montaje muestra también al mismo nivel a la viuda de un *ertzaina* asesinado por ETA con la mujer de un preso etarra que tiene que realizar largos viajes en autobús para visitar a su marido. El peligro reside en la ordenación de las secuencias en este documental, en la relación de ideas que Medem logra a través del montaje ya que consigue con éste equiparar a unas víctimas con “otras”, el dolor de unas y de “otras”. En este sentido, es importante observar los peligros del montaje a la hora de transmitir un

²¹⁸ Declaraciones de Julio Medem en www.juliomedem.org

²¹⁹ Noticia publicada en el diario Público el 8/3/2011 <http://www.publico.es/espana/365092/espana-condenada-por-no-investigar-torturas-a-un-detenido>

²²⁰ Informe sobre las torturas a los presos etarras elaborado por la plataforma Basta Ya! <http://www.bastaya.org/actualidad/Violencia/InformeTorturas/InformeTorturasyDispersiones.pdf>

determinado punto de vista, especialmente en lo referido a la expresión de contrastes.

Las entrevistas que Medem lleva a cabo en el film siempre se componen de preguntas que favorecen al entrevistado, son entrevistas cómodas que no pretenden enjuiciar al protagonista del relato sino que buscan que éste responda con toda contundencia desde su punto de vista y que se sienta cómodo y seguro con su respuesta. Tanto la selección de unos determinados personajes, objeto de las entrevistas, como la duración de las mismas van conformando a lo largo de los 115 minutos de película toda una visión en gran parte dirigida a la importancia y la necesidad de un diálogo de ambas partes (vascos con españoles y viceversa, víctimas con etarras y viceversa) donde incluso el espectador puede entender que el director, al darle voz a miembros de ETA (en el pasado), a miembros de la ilegalizada HB o a familiares de los presos, está equiparando incluso y amparando la existencia de dos tipos de víctimas con la diferencia de que unas están compuestas de muertos y otras de presos. Todos sufren de acuerdo pero ¿en la misma medida? ¿se pueden equiparar ambas violencias como ocurre en el documental?

La explotación del dolor no es uno de los recursos predominantes de este documental pero, igual que en otros films del mismo género como *Trece entre mil: una herida abierta* observamos la utilización del silencio tras la voz quebrada que anticipa el llanto y los primeros planos que anuncian la aparición de las primeras lágrimas. Además, la visualización de este dolor se acompaña de imágenes de archivo (otro recurso utilizado por la gran mayoría de los documentales que versan sobre ETA y la situación en el País Vasco) de atentados acontecidos, en este caso en los años 80, son un recurso bastante utilizado por el director. La selección de imágenes de esta época en concreto responde, además, a una necesidad de sangre para intensificar la sensación del dolor en la mirada espectral ya que los años 80 han sido considerados y, a los hechos nos remitimos, una de las épocas más crueles del terrorismo de ETA donde prácticamente cada semana se asesinaba a alguien y donde se han producido algunos de los atentados más sangrientos de la historia de la banda terrorista como puede ser el atentado en el Hipercor de Barcelona. En aquellos momentos, los medios de comunicación contaban con mayor libertad para mostrar determinadas imágenes que se recrean en el dolor de las víctimas mostrando incluso las caras de los fallecidos, las mutilaciones y los desperfectos ocasionados como consecuencia de la acción terrorista. La utilización de fundidos a negro como transición entre imágenes ayuda a que esta mirada espectral recapacite sobre este dolor. Sin embargo, a diferencia de otros trabajos sobre ETA, Medem no hace uso de los primeros planos ni de los planos detalle como recurso para mostrar o recrear el dolor de las víctimas entrevistadas. Probablemente, por su intención de equiparar a todos los entrevistados como víctimas en

cualquier caso.

Esta clara intención de igualar a las “víctimas”- aquellas que han sido objeto de un acto terrorista y aquellas que protagonistas de los actos y como consecuencia en la cárcel- se muestra de una manera clara en varias secuencias del documental. Una de esas veces se sucede con el testimonio de Madina, que perdió una pierna como consecuencia de que la banda terrorista ETA colocara una bomba en los bajos de su coche y justo a continuación aparece el testimonio de Anika Gil, detenida y torturada por presunta colaboración con ETA que narra las torturas y vejaciones a las que fue sometida durante su detención. Cuando hablo de equiparar me refiero a que en una de sus respuestas Madina reconoce que existe dolor también por parte de las familias de los presos de ETA, que no está de acuerdo con las torturas y a continuación Anika Gil describe las vejaciones a las que fue sometida por su presunta colaboración con ETA (fotografías 1 y 2).



Fotografía 1: Testimonio de Eduardo Madina.



Fotografía 2: Testimonio de Anika Gil.

Otro ejemplo de este tratamiento del dolor y de este medir a las víctimas con el mismo rasero se refleja también en el momento en que el entrevistador se sube al autobús que viaja con los familiares de los presos de ETA para que puedan visitarlos en las distintas cárceles españolas

(fotografía 3). Normalmente, los presos de ETA se encuentran a miles de kilómetros del País Vasco como consecuencia de la política de dispersión para con la banda terrorista pusieron en marcha distintos gobiernos. En el autobús el entrevistador habla con la mujer de un preso que ha concebido a sus bebé -que lleva en brazos- en la cárcel y ésta le comenta con tristeza que tiene que realizar largos viajes para que el padre pueda ver a su hijo. A continuación, escuchamos a la viuda de un *ertzaina* asesinado a manos de la organización terrorista. ¿Por qué aparecen juntos estos dos testimonios cuando durante todo el texto se van intercalando diferentes personalidades políticas con culturales con víctimas? ¿Por qué el espectador siente que la mujer del etarra es también una víctima del conflicto?

A pesar de todas estas cuestiones *La Pelota Vasca: la piel contra la piedra* es un film de una impecable belleza estética probablemente como consecuencia de haber sido realizado por un director de cine de ficción y no propiamente de documentales. Medem no pretende mostrar la realidad tal y como puede mostrarla Iñaki Arteta (en cuya carrera predomina el film documental) sino que cuida cada plano, cada secuencia, intenta mostrar en cada *frame* del trabajo la belleza del cine, quizá más propia de la ficción. Una belleza paisajística que, efectivamente, todo aquel que haya visitado en alguna ocasión cualquier rincón del País Vasco, puede observar. Las localizaciones donde se realizan las entrevistas están cuidadosamente seleccionadas y muestran algunos de lugares más emblemáticos y representativos de lo vasco como caseríos, montes, la playa de la Concha... (fotografías 4 y 5)



Fotografía 4: Una de las localizaciones.



Fotografía 5: Localización de una de las entrevistas.

Además, las transiciones entre unas secuencias y otras, especialmente movidas por una finalidad temática y no tanto temporal, muestran el paisaje más típico vasco (el que también se representa en las películas de ficción que se sitúan en ese contexto, de hecho el film muestra como ilustración algunas imágenes del largometraje de Helena Taberna sobre la vida de *Yoyes*) el monte, lo verde, los ríos, la niebla, la lluvia... (fotografía 6) Para mostrar dichos escenarios idílicos pero insisto, reales, la cámara se desplaza en la pantalla como un pájaro o simulando el movimiento de un pájaro que alza el vuelo y recorre los rincones de Euskadi para conocer que opinan sus gentes. Un pájaro que presenta a los personajes que van a aportar sus testimonios y que vuela sobre sus cabezas cuando se despide.



Fotografía 6

La belleza de este documental reside en gran parte en el hecho de que la cámara literalmente vuele. Las vistas desde lo alto en un *travelling* con planos en picado nos ofrecen el paisaje de la manera más completa y bella, desde las alturas (fotografía 7 y 8). La sucesión de planos acompañados de este mismo tipo de movimiento de cámara sobre distintos escenarios y ciudades refuerza la idea de que hay muchos vascos y vascas distintas, tan diferentes como retratos de Euskadi podemos encontrar, desde el barrio más masificado como consecuencia de la

industrialización sufrida en esta zona hasta la parte más rural donde predominan el verde de la hierba y los caseríos rodeados de monte.



Fotografía 7.



Fotografía 8: Uno de los paisajes que aparecen en el film.

El documental es un puzzle, por tanto, formado por entrevistas, imágenes de archivo reales (extraídas de informativos o recortes de prensa), imágenes de ficción extraídas de largometrajes como el que he mencionado de Helena Taberna e imágenes de otros documentales como la miniserie de Orson Welles de 1955 titulada *Around the world with Orson Welles* realizada para la BBC donde el reputado director recorrió algunos puntos de Europa, entre ellos el País Vasco, mostrando su idiosincrasia o el documental *Ama Lur*, (fotografías 9) objeto también de estudio en este ensayo y sobre el que ya se ha tratado.



Fotografía 9: Referencia a la miniserie de Orson Welles.

Como he dicho, la cámara en este trabajo se convierte en pájaro, vuela a través de los paisajes y se acerca a los personajes a los que apunta mediante la utilización de planos medios y medios largos para que el espectador se percate de la presencia del entorno por el que se está rodeando. El director combina, además, imágenes en color con imágenes en blanco y negro a modo de documento histórico, aportando con éstas un toque de credibilidad a los argumentos que se están dando así como a través de la utilización de imágenes de archivo (fotografía 10) convirtiéndose en un género de montaje. Los primeros planos son utilizados para presentar en ocasiones al personaje que procede a hablar al que se le acompaña de un rótulo explicativo con su nombre y el cargo o la descripción del mismo y también para mostrar algún momento álgido del “argumento” como puede ser el momento en que se va a producir el llanto, aportando así emotividad al asunto (fotografía 11).



Fotografía 10: Utilización de imágenes de archivo



Fotografía 12: Utilización del primer plano.

La música de Mikel Laboa con su *Txoria txori* (título que significa pájaro también) acompaña a la cámara-pájaro en su vuelo. La banda sonora de Laboa es todo un canto a la libertad. Laboa es un cantautor vasco cuya voz fue escuchada en *euskera* durante los últimos años de la dictadura franquista. Una voz que anhelaba la libertad en un momento donde todo el país carecía de ella y que, a través de sus letras y sus melodías, era capaz de evocar la sensación de libertad más pura posible. La utilización, por tanto, como tema principal esta canción de Laboa está anhelando una libertad perdida, un anhelo que también acaba sintiendo el propio espectador .

“Si le hubiera cortado las alas habría sido mío, no habría escapado. Pero así habría dejado de ser pájaro. Y yo... yo lo que amaba era al pájaro”.²²¹

¿No es acaso un canto a la libertad? ¿no consigue Laboa con estas palabras que el espectador desee volar libre? La banda sonora es prácticamente la que aporta todo el simbolismo a las imágenes que se muestran y, además, es la que incide más claramente en la idea de pueblo libre que también intenta representar Medem a través de cada uno de sus testimonios. Laboa se convierte no sólo en el protagonista de la banda sonora sino en testimonio participando en el film con su presencia en imágenes, lanzando un claro mensaje: hay que seguir reivindicando (fotografía 13). Y en este sentido, se entiende el comentario final con el que se concluye el film, un comentario del escritor Bernardo Atxaga que dice así:

“Yo sueño con la ciudad vasca (...) La ciudad no es de nadie y es de todos, no hay un origen, nadie puede decir esta ciudad es mía porque yo llegué primero. No, esta ciudad es de todos los que han llegado y de todos los que la han construido y la van a construir. Una ciudad que admite gente muy diversa (...) Un espacio de muchas identidades entre ellas, desde luego, la de aquellos en los que yo participo que es la

²²¹ Letra de la canción titulada *Txoria, txori* del cantautor Mikel Laboa.

llamada identidad vasca (...) Una ciudad donde la gente levitará del peso que nos quitaremos de encima porque ahora tenemos mucho peso sobre los hombros”.²²²



Fotografía 13: Mikel Laboa en el documental.

El trabajo empieza y acaba con una cita de Atxaga, escritor de novelas, que pretende mostrar la pluralidad existente en Euskadi mediante una metáfora en la que compara a Euskadi con un archipiélago compuesto de muchas islitas más que ser una isla grande. La sucesión de imágenes a las que he hecho referencia antes mostrando toda la gama de contrastes en cuanto a los escenarios pretende simbolizar esta idea de multitud de identidades.

Otros de los sonidos que componen la banda sonora de este trabajo es el sonido propio de un partido de pelota, de cesta o de pala. Una constante que aparece desde el inicio del documental y que se repite en numerosos momentos del mismo y que en la mayoría de las ocasiones se utiliza a modo de transición (fotografía 14). El espectador descansa con este tipo de imágenes, su mente se relaja y el argumento reposa en ellas.



Fotografía 14: Una de las transiciones.

²²² Fragmento extraído del testimonio del escritor Bernardo Atxaga en el documental *La Pelota Vasca: la piel contra la piedra* de Julio Medem.

El simbolismo impregna toda la obra de Medem y especialmente se ve reflejado en la belleza de las imágenes paisajísticas y en el uso de la banda sonora y los sonidos propios de una partida de pelota vasca haciendo honor al título de la obra. El silencio como sonido ambiente es utilizado en el metraje para las entrevistas donde el espectador debe centrar su atención en aquello que se está diciendo. El sonido ambiente acompaña a las imágenes de archivo que se fusionan en algunas ocasiones con otros documentales como *Ama Lur* de Nestor Barretxea y Fernando Larruquet o con películas de ficción como *Yoyes* de la realizadora Navarra Helena Taberna.

La “puesta en forma”²²³ es siempre impecable. Acompañada de un marco siempre precioso a la vista del espectador, de una luz con cierta niebla propia del País Vasco, el vestuario y el maquillaje es neutral, lo propio también en este género. Una silla en un frontón, el entrevistado sentado y el escolta junto a él de espaldas frente a un caserío típico vasco (fotografía 15), etc. consiguen que el trabajo de Medem adquiera una calidad estética que no responde al documental propiamente entendido pero que el espectador, desde mi punto de vista, agradece. Como agradece también una selección de una banda sonora espectacular que hace emocionar a los ojos que miran el film. Sin duda, los dos puntos más fuertes de este trabajo son la belleza de los planos-secuencia y el acompañamiento de la banda sonora de Mikel Laboa.



Fotografía 15: Uno de los escenarios del film de Medem.

Medem consigue abordar de alguna manera el problema en Euskadi, no obstante el punto de vista está limitado en cuanto a la selección de entrevistados y el tiempo dedicado en el proceso de montaje a cada entrevista y a la no participación de determinados sectores de la política y las víctimas que hubieran tenido mucho que aportar a esa construcción. Sin embargo,

²²³ ZUNZUNEGUI Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmicos*. Barcelona: Paidós Papeles de Comunicación, p. 52.

desde mi punto de vista el documental de Medem está realizado desde la libertad sin tapujos y constituye un elemento necesario para una comprensión amplia de la cuestión vasca. Quizá sea tendencioso, quizá sea criticable y en ocasiones reprobable pero creo que es un buen intento. Gracias a su calidad fílmica Medem convierte en muy atractivo un relato a veces manido.

9.4 La visión del “conflicto” desde otros prismas: *Mujeres en construcción y Asier eta biok.*

Una vez entrados en el cambio de siglo, el documental da un giro valiente. Una maniobra de valentía dirigida a contar las historias desde otras perspectivas. Atreviéndose a mirar con la mirada de otras víctimas como las de los GAL o los distintos grupos de extrema derecha que han perpetrado también atentados causando un inmenso dolor o incluso viendo la historia desde la perspectiva del etarra. Ya hemos visto en trabajos como *Bakerantza* donde se da voz a miembros de ETA, alguno redimido y otro no tanto pero que son parte tan activa del documental como las propias víctimas. Y así la visión de la no ficción se torna amplia, generosa, valiente y abierta. El público quizá de esta manera comienza a entender el dolor desde muchos ámbitos.

Esta tendencia es la que se muestra en los próximos dos trabajos que paso a analizar. Ambos sumamente interesantes no tanto como para entender el “conflicto vasco” en profundidad (aunque en el caso de *Asier y yo* la pedagogía de andar por casa se convierte en sumamente documental para el que mira), sino más bien para mostrar como decía puntos de vista poco explorados por el género y polémicos en el caso de haber sido tratados en el pasado como en el caso de *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra.*

El primer documental de este apartado, *Mujeres en construcción* dirigido en 2009 por Begoña Atin y Maite Ibañez cuenta la historia de 11 víctimas, todas ellas mujeres. El denominador común del film es el dolor y la igualdad. El dolor que sienten todas y cada una por igual. Un dolor que se mide con el mismo rasero a pesar de tratarse de víctimas de diferentes organizaciones terroristas (ETA, los GAL, Batallón Vasco Español...) El documental muestra como todas ellas sienten y padecen de la misma manera. De hecho el espectador desconoce hasta el final donde aparecen rotuladas quien ha matado a su ser querido. Sin embargo, el relato va poniendo en común una serie de puntos a los que todas hacen referencia. Las once van describiendo a medida que va transcurriendo el relato fílmico el estado de *shock* en el que entran desde en el primer momento que sucede el atentado, el ¿por qué a mi?, la sensación de seguir viviendo sin vida, los días oscuros, los sentimientos de miedo, rabia y fragilidad por los que van pasando, como sobrevivir a la tragedia y rehacer su vida y como viven los atentados ajenos como

propios. Todos estos puntos en común ponen encima de la mesa una reflexión muy clara: ¿no son las víctimas de un atentado todas iguales?

En cuanto al estilo el documental sigue algunas de las pautas de esta época más moderna del documental sobre ETA y el “conflicto vasco” como pueden ser la búsqueda de la belleza en el plano (la utilización del paisaje como un personaje más de la historia), la importancia de lo estético y lo bello en lo que los ojos ven. Por otro lado, el juego de la banda sonora combinando la música instrumental que dota de gran intensidad al relato con el silencio que permite centrar nuestra atención en el contenido del relato que se está contando, que permite además atender a los matices del mismo como la voz temblorosa del testimonio. La importancia de lo simbólico que se ve fundamentalmente en las transiciones. En este caso, la ropa tendida al aire libre (fotografía 1) que aparece para dar paso a cada uno de los bloques temáticos. Primero una ropa negra que va cambiando de color según transcurre la historia y que pasa a ser blanca y finalmente de colores. Esa metáfora de la ropa tendida que puede simbolizar los diferentes estados de ánimos por los que pasa la víctima, desde la oscuridad absoluta hasta volver a



encontrar los matices, las ganas de vivir.

Fotografía 1: Plano de la ropa tendida

Una de las bazas más importantes de este film es el factor sorpresa. El espectador en un primer momento puede creer que todas las protagonistas son víctimas de ETA. No obstante, casi llegado el final del relato el espectador mediante los rótulos descubre que también hay víctimas de otro tipo de terror. Sin querer ya has dejado a un lado los prejuicios, ya has empatizado y sufrido con cada testimonio. Y en ese sentido remueve conciencias, da que pensar y es donde reside principalmente lo interesante de este proyecto.

Igual que en los documentales de Eterio Ortega las protagonistas se ponen delante de la cámara realizando alguna acción: cosiendo, comprando, trabajando o atando pimientos (fotografía 2). Algunas pasean, recorren lugares que no han sido capaces de recorrer antes mientras reflexionan y ahondan en su propia historia. De alguna manera vuelven al momento que tanto dolor les ha causado a modo de terapia para la cicatrización del dolor.



Fotografía 2: Testimonio realizando una acción

Como decía se trata de una historia de víctimas en mayúscula. De la igualdad que nos otorga el sufrimiento. En casi una hora de duración y con la ayuda de unos rótulos sobre fondo negro que van dando datos históricos de la historia de España, el que observa va entendiendo parte del problema aunque sin profundizar en nada, ni en la historia personal ni en el contexto histórico.

En cuanto al segundo trabajo que vamos a analizar en este apartado, *Asier eta biok* (Asier y yo), si hay una palabra que lo define a la perfección es valentía. El documental de los hermanos Aitor y Amaia Merino mediante la utilización de un tono claramente infantil osa ponerse en la piel del etarra desde el punto de vista de la amistad. Asier es Asier Aranguren²²⁴ un ex etarra detenido y encarcelado por pertenecer a la organización terrorista y militante convencido es capaz de justificar el uso de las armas a pesar de su pasado antimilitarista paradójicamente. La mirada en la historia la pone su segundo protagonista, Aitor Merino, reconocido actor por su participación en la película de Montxo Armendáriz *Historias del Kronen*. Aitor, juega con la excusa de hacer entender a sus amigos de Madrid (muchos de ellos actores tan conocidos como Guillermo Toledo, Juan Diego Botto o Pilar Castro entre otros) cual es la situación en el País Vasco y cómo es posible mantener la amistad con un etarra aún incluso

²²⁴Asier Aranguren cumplió 8 años de condena en una cárcel francesa y el 8 de enero de 2014 fue detenido en una operación policial contra interlocutores de EPPK tras ser acusado de formar parte del grupo de coordinación del frente de cárceles.

cuando este ha estado en prisión.

La insumisión, las torturas, la violencia o procesos concretos en la historia de euskadi como el cierre del diario *Egin* (suceso narrado por uno de sus procesados, el padre de Asier) son algunos de los temas que repasa el film. No obstante, *Asier y yo* es una historia de amistad entre dos chavales que creciendo juntos y compartiendo puntos de vista en muchas cuestiones viven realidades diferentes (fotografía 1).



Fotografía 1

Como ya he comentado todo ello narrado desde una visión edulcorada por la propia imagen del amigo de la infancia (como de hecho reconoce Merino al final de la historia), quizá también desde la nostalgia de tiempos pasados de despreocupación, de la idealización del amigo... el realizador busca de alguna manera contar una historia aparentemente sin cortapisas pero llena de prejuicios y sentimentalismos que de alguna forma imposibilitan abordar la cuestión de ETA con seriedad dado el alto índice de subjetividad e implicación del que narra en el asunto. Aunque por otro lado, se trata de una falta de seriedad buscada a conciencia por el director (fotografía 2 y 3) que utiliza toda una serie de recursos como pueden ser la teatralización cómica de momentos que buscan mostrar la dureza de una situación como la detención violenta de ambos protagonistas en casa de Asier (por ejemplo, Merino para simular la pistola utiliza un secador de pelo). Todo ello consigue dotar de dinamismo la narración pero por otra parte no acaba de remover ningún estómago pero casi tampoco ninguna conciencia. Más bien provoca la sonrisa del que observa.



Fotografía 2



Fotografía 3

El protagonista se mueve en el dilema, en la tesitura de apreciar a un amigo pero no comprender del todo que le lleva a realizar según que acciones. Es una historia de afecto que permite situarse en la piel del otro pero que no profundiza de ningún modo en la dureza del problema. Un film que apenas habla de víctimas del terrorismo de ETA. Sin embargo, suscribo las palabras de la crítica publicada por Jordi Costa en el periódico *El País* donde destaca el valor testimonial del trabajo en determinados momentos de la historia como pueden ser la figura del padre de Asier como testimonio de primera mano de un procesado por el cierre del diario Egin (ya que era miembro del Consejo de Dirección). “Son escenas y testimonios que en ningún momento justifican la violencia, pero permiten acercarse y entender la mirada del otro”.²²⁵

Asier eta biok no obstante es un trabajo cuanto menos original, un film donde el director juega multitud de papeles dentro de la propia historia ya que por un lado es director/actor protagonista (Merino va mostrando además el proceso de grabación incluso mostrando el ordenador donde realiza el montaje, la cámara de mano, etc.) (fotografía 4) y utiliza recursos más propios del docudrama (fotografía 5) para de alguna manera representar determinadas

²²⁵http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/16/actualidad/1389900625_091430.html

situaciones.



Fotografía 4



Fotografía 5

La clave de la película es ¿se pueden justificar los delitos de sangre para la consecución de un fin político? La madre de Asier defiende el no: “nunca he estado más orgullosa de mis hijos que cuando han sido encarcelados por antimilitaristas”. Sin embargo, la postura de Asier es bien distinta y bien contradictoria al mismo tiempo. Alex Montoya en su crítica publicada en Fotogramas habla de las “más profundas y esquizofrénicas contradictorias del ser humano”.²²⁶ Y no le falta la razón, Asier en su pasado luchaba contra la militarización y llegó a ser encarcelado por insumiso, sin embargo, pasados los años se preocupa por el porqué un hombre es capaz de coger una pistola pero no por el hecho de matar en si mismo. Pero Montoya habla del espectador que debe ver *Asier y yo*, un espectador libre de cargas, de prejuicios que sea capaz de observar un conflicto que, según su artículo “va más allá de patrias y banderas”. Una película en cualquier caso digna de ver y abierta a la discusión.

²²⁶<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Asier-ETA-biok-Asier-y-yo>

9.5 La aportación de las asociaciones de víctimas: *El Silencio Roto, Corazones de Hielo y Sin vendas en la memoria.*

Las diferentes asociaciones y fundaciones de víctimas desde sus distintos perfiles han colaborado en este archivo documental sobre el tema de ETA. Quizá con unos límites fílmicos y narrativos evidentes el hecho es que no se han quedado al margen y han ido creando diferentes historias. Los tres proyectos que he seleccionado para analizar ese apartado son *El silencio roto. Homenaje a Gregorio Ordóñez, Corazones de Hielo y Sin vendas en la memoria.*

El Silencio Roto es un encargo de la Fundación Gregorio Ordóñez como homenaje a la figura del teniente alcalde del Partido Popular asesinado por ETA de un tiro en la nuca en 1995, en el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento. El film recoge además de una sucesión de imágenes de archivo de su vida política, testimonios de compañeros, periodistas, familiares y amigos que pretenden ahondar en la figura de Ordóñez. Un recorrido no sólo por su vida pública sino también a través de recuerdos por su vida personal (como era el Gregorio hombre, padre, político o hermano). Se trata de un proyecto que cuenta con la colaboración de la Fundación Víctimas del Terrorismo.

El documental denuncia el intento de la banda terrorista ETA de silenciar a la sociedad a través del asesinato de políticos, fundamentalmente, los pertenecientes al Partido Popular y Partido Socialista. Esta idea es, precisamente, la que da título al documental y es uno de los argumentos principales que se desarrollarán. Además, *El Silencio Roto* como título pretende mostrar una de las características principales del homenajeado: su tenacidad, locuacidad y su constante sinceridad y claridad en su discurso político. Profundamente crítico y siempre en voz alta con los terroristas y todas aquellas personas que, según él, amparan la violencia terrorista de ETA. Opiniones que le costaron finalmente la vida.

El documental, por tanto, consta de varias partes bien diferenciadas. Por un lado, busca explicar la figura de Gregorio Ordóñez desde su vida política a través de la recopilación de imágenes de archivo que muestran su participación en tertulias políticas de la televisión autonómica vasca, ETB, en diferentes medios de comunicación o en el Parlamento Vasco (fotografía 1). Unas intervenciones que ayudan a mostrar ese ímpetu y determinación en sus ideas. Se trata de una especie de testamento vital.



Fotografía 1: Imágenes de archivo del film.

Por otro lado, se muestra a Goyo (padre, amigo, hermano...) a través de sus compañeros de partido y de sus familiares como su mujer, su hermana (presente en muchos documentales que tratan el “conflicto vasco”) o su madre y fundamentalmente con fotografías personales de algunos de los momentos más importantes de su vida lo que aporta una gran dosis de sentimentalismo al metraje así como también anécdotas sobre su vida personal o sobre sus rasgos físicos (su flequillo) que provocan en determinados momentos una media sonrisa en el que mira. Finalmente, el film busca denunciar el silencio al que muchas personas se encuentran sometidas en Euskadi, costándole a algunos de ellos incluso su propia vida (habla de los casos de Miguel Ángel Blanco, concejal popular de Érmua asesinado por ETA, Fernando Buesa, parlamentario socialista o incluso del intento de asesinato a manos de la banda terrorista del ex presidente del gobierno, José María Aznar que también es entrevistado en el documental).

El hilo conductor de toda la película es que existe un antes y un después del asesinato de Ordóñez. El principal objetivo de la banda terrorista ETA desde sus inicios y a lo largo de toda la década de los 80 fueron las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, con el asesinato del concejal popular en Donostia la banda comienza a incluir entre sus víctimas a políticos y posteriormente también a periodistas con el fin de silenciar, no sólo a políticos, sino pertenecientes al mundo de la Universidad, del periodismo y de la sociedad vasca en general a la que consecuentemente le era complicado militar, votar o incluso apoyar públicamente determinadas ideas. En palabras del profesor universitario -también incondicional del género documental sobre ETA- Mikel Azurmendi- “de aquí en adelante todo el mundo va a decir yo no soy del PP. Se produce una onda expansiva donde todo el mundo va a decir que es nacionalista”. Así lo resume en el propio documental el entonces alcalde de Érmua, Carlos Totorika:

“En los años anteriores desde 1978 hasta 1995 ETA habría asesinado a 623 personas, tan sólo 10 de ellas eran políticos o cargos públicos”.

Por otro lado el documental trata en segundo plano algunos de los temas candentes, políticamente hablando, de los años de actividad de Ordóñez. Sus opiniones a cerca de algunos asuntos como la autovía de Leizarán, cuyo trazado fue modificado de forma polémica tras la votación de los principales partidos vascos, excepto el PP que consideraba que dicha acción se realizaba bajo la presión de los terroristas y así lo denunciaba públicamente Ordóñez. El popular se mostraba además muy crítico con el envío de las primeras cartas-bomba, etc.

Algunos de los principales testimonios que aparecen en la película son representantes de la vida política del PP como Jaime Mayor Oreja, José María Aznar, Eugenio Damboriena, María San Gil (testigo directo del asesinato contra Gregorio ya que trabaja con él y se encontraba en ese mismo momento con el concejal), incluso representantes del PSOE como Maite Pagazaurtundua o periodistas como José María Calleja.

En el plano íntimo son entrevistados amigos personales y de partido de Goyo, su hermana cuya declaración adquiere tintes de denuncia por su intención de reivindicar la hostilidad a la que hacen frente los militantes de partidos no nacionalistas en el País Vasco, la madre del fallecido y muy especialmente su viuda que cuenta como han vivido sus hijos la muerte de su padre.

Se produce por tanto un recorrido vital que va desde los últimos años de su vida, con una intensa actividad política que se resume a través de su participación en los medios de comunicación, hasta su más tierna infancia recorriendo así su paternidad, su boda, sus años de estudiante y los años en los que era un niño.

Algunos de los rasgos fundamentales del film son la utilización de fotografías en blanco y negro (un recurso bastante utilizado en los documentales que versan sobre las víctimas), las imágenes de archivo también son una constante, en este caso recopilan la intensa actividad en la calle de aquellos años, las multitudinarias manifestaciones que se sucedieron durante los días posteriores a su muerte (también en su funeral), en el caso de Miguel Ángel Blanco durante su secuestro y tras su asesinato donde millones de personas salieron a la calle a pedir su liberación y a denunciar su asesinato desembocando en lo que se ha denominado “el espíritu de Érmua” y finalmente en el intento de asesinato del ex presidente Aznar mediante un coche bomba (fotografía 2).



Fotografía 2: Imágenes de archivo.

La explotación del dolor se hace patente en el film cuando el zoom nos acerca la féretro de Ordóñez y nos muestra su rostro sin vida en primer plano. La utilización de fundidos a blanco y a negro también son uno de los recursos más utilizados. Por ejemplo, el zoom se acerca a una fotografía de Gregorio hasta lograr un primer plano de sus ojos que finaliza con un fundido a blanco. Las imágenes juegan en todo momento con el acercamiento de la cámara y los fundidos, el primero aportando intensidad, en busca del primer plano y el segundo a modo de transición. Con ambos rasgos el film abandona el estilo de los anteriores metrajés que he analizado en lo que se refiere a la preocupación por la belleza estética de las imágenes y se centra más bien en la recopilación de imágenes de archivo dejando atrás los paisajes propios de Euskadi o el simbolismo en lo que respecta a la utilización de determinadas imágenes del género documental sobre el terrorismo etarra. El olvido de la estética vuelve al más puro estilo de documental informativo en el que no importa tanto la calidad ni la belleza de lo que estamos viendo sino que muestre realidad o verosimilitud.

También en cuanto a contenido el film no muestra buscar una Euskadi idílica de paisajes de monte y playa como en el caso de *La Pelota Vasca* de Julio Medem sino una Euskadi hostil, escenario de la muerte indiscriminada del protagonista de la historia. La repetición de imágenes ralentizadas apuntan quizá a la pobreza de imágenes de archivos sobre la figura de Gregorio Ordóñez como consecuencia tal vez de su corta existencia, también como representante político en primera línea de fuego.

A pesar de que se trata de un documental realizado por la Fundación Gregorio Ordóñez con una relación directa con el Partido Popular, hecho que se confirma además con la duración y la selección de entrevistados, mayoritariamente representantes o simpatizantes de las ideas populares, no engaña en cuanto a la cuestión de la propaganda, es decir, se presenta desde el principio como un homenaje a la figura de Ordóñez en el 25 aniversario de su asesinato. El

espectador es consciente desde el punto de partida del posicionamiento del trabajo. En ningún momento se presenta como un proyecto neutral que pretenda abordar el “conflicto vasco” o analizar la violencia etarra desde ninguna perspectiva histórica, ni política sino que desde el primer momento el documental es claro y advierte: vamos a hablar de uno de los nuestros y vamos apoyarnos en imágenes que todos habéis podido ver en TV. En este sentido, la propaganda está presente, claro está, pero de la manera más explícita posible.

La banda sonora es en este caso un personaje secundario. No aporta una carga emocional por encima de las imágenes, incluso se presenta en determinados momentos impostada. Por ejemplo, la música de los Blue Brothers que es la que Ordóñez escuchaba siempre en su coche contrasta con la sucesión de imágenes que aparecen en escena.

El Silencio Roto busca recordar la figura de Gregorio Ordóñez. A pesar de que aporta denuncia la situación de los políticos en el País Vasco (excepto aquellos pertenecientes a partidos nacionalistas como el PNV), critica también el silencio de la sociedad vasca en general que se ha roto solamente en algunos momentos puntuales de la historia de ETA como con el secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco (tema principal de otros documentales como *Voces sin libertad* de Iñaki Arteta) y la hostilidad con la que son tratados los políticos no nacionalistas en tierras vascas, sobre todo, pretende homenajear la figura de este político en el plano profesional y personal y quizá en cierta medida extrapolarla al resto de representantes políticos de ese partido.

Corazones de hielo es una producción para la Fundación Víctimas del Terrorismo de apenas una hora de duración. Un documental que fusiona la historia de Edipo Rey de Sófocles con el relato de diferentes víctimas de ETA. El film se estructura en varias partes bien diferenciadas que pretenden escenificar desde el momento de la recepción de la noticia del asesinato, las reacciones *post mortem* hasta la vida después del atentado. Todo ello teñido de una feroz crítica a la Iglesia (especialmente a la figura de Setien) y a la sociedad vasca en general.

En muchas ocasiones las imágenes que aparecen en plano son un mero acompañamiento del relato que además incluye como he comentado trozos de Edipo Rey que buscan el símil de la crítica que se está vertiendo. Por ejemplo, en la parte del film que recrimina el papel del clero, la voz en off relata precisamente una parte de la obra de Sófocles que versa así:

“Malditos sacerdotes tebanos porque dejar sin honras fúnebres a uno de tus hijos”.

Las víctimas se presentan con un largo rótulo que describe quien fue su familiar asesinado y cuando y cómo tuvo lugar el atentado. Muchas de las víctimas son algunos familiares de los atentados más mediáticos como la madre de Miguel Ángel Blanco o la viuda de Fernando Buesa y que, además, muchas aparecen en otros documentales. Todas ellas con una imagen en blanco y negro van relatando como recibieron la noticia de la muerte. El blanco y negro de los relatos personales se fusiona con el simbolismo de la tragedia griega (que se muestra con imágenes del teatro, de los palcos, de catedrales etc. como si de una función teatral se tratara) dotando de solemnidad a la propia narración. La voz de los testimonios en primera persona se va alternando con la de la voz que va narrando extractos de Edipo Rey. La fugacidad de la vida y la llegada de la muerte desde el sentido más griego de la tragedia.

Sin vendas en la memoria es una producción de Bohemia Films para el gobierno vasco. Una producción con una gran carga simbólica. Un simbolismo que se presenta ya desde el inicio del film con la aparición de un cuerpo enterrado en la arena. Tanto el movimiento de la cámara como la utilización del primer plano y del plano medio son algunos de los recursos que se suceden a lo largo del proyecto. El desconocimiento de la historia que se va a contar que el director logra a través de la ausencia de rótulos, la aparición de todos los testimonios caminando por la calle mientras cuentan su historia y las imágenes del cuerpo enterrado en vida cubierto de vendas dotan al relato de un surrealismo más propio del teatro que del género de no ficción.

La historia va contando varios casos de asesinatos mediante el tiro en la nuca a través del relato de familiares que narran el primer recuerdo que tienen del momento en el que son conocedores de la noticia del asesinato, cómo ocurrió el atentado y cómo era la persona asesinada. *Sin vendas en la memoria* también echa mano de las imágenes de archivo de atentados, coches fúnebres, ambulancias, etc.

La muerte en vida. ¿Qué ocurre tras el atentado? ¿Cómo conseguir si es posible una vuelta a la “normalidad”? ¿Cómo reacciona el entorno? Todas estas cuestiones se plantean durante la casi hora y media que dura el documental. De nuevo está presente la crítica a la sociedad vasca:

- “*La mayoría de la gente no sabe reaccionar ante hechos atroces*”
- “*Este pueblo les debe a los afectados un reconocimiento y un respeto (...) Y es algo que las nuevas generaciones deben saber*”.
- “*Hemos sido víctimas olvidadas*”.

- *“Creo que la palabra víctima se está utilizando y creo que nos tendrían que dejar en paz”*

Todas estas reflexiones buscan dar sentido al título del documental. Quitarse las vendas que nos impiden ver con claridad el problema y que el olvido no permita que las víctimas queden en él también y que nada haya servido de nada. La chica que estaba enterrada sale del agujero y vendada comienza una especie de coreografía propia a la danza contemporánea. Una danza que introduce otro bloque temático: el fin del terrorismo. Los testimonios plantean esta cuestión desde varios pilares fundamentales para que sea posible: el arrepentimiento, el perdón, la reconciliación, el diálogo y por fin la paz. Finalmente el cuerpo de la mujer desnuda, sin vendas inicia un movimiento cual Ave Fénix renaciendo.

Estos tres documentales se alejan del modo de hacer del resto de películas que hemos analizado anteriormente. Quizá porque no buscan aprehender la cuestión desde una perspectiva amplia, quizá porque no están destinadas a ser vistas por el gran público o quizá porque el intento de homenaje las aleja de la realidad del problema. Lo cierto es que se han convertido en otro objeto de estudio.

10. Conclusiones

El cine se ha convertido a lo largo de los tiempos en un instrumento de construcción de realidades que van conformando nuestro imaginario colectivo. Es capaz de ilustrar acontecimientos reales o de ficción que acaban formando parte de la historia y provocar en el ser humano sentimientos o sensaciones. En la oscuridad de la sala uno es capaz desde evadirse hasta sufrir una inmersión en las imágenes que está observando. Unos fotogramas que gracias a la banda sonora van transpirando por cada poro de nuestra piel causando incluso reacciones físicas reales.

Y no solo en lo sensitivo y lo sensorial es donde reside la magia y a la vez la importancia de lo cinematográfico sino en su capacidad de hacernos pensar de otra manera. La ficción es capaz de transportarnos a universos imaginarios, crear historias en escenarios idílicos, siempre nítidos y pulcros a ojos del que mira. La puesta en escena consigue que aquellos lugares en los que se sitúan las acciones representadas estén milimétricamente medidos y cuidados, Todo está supeditado a la estética.

El documental en algunos momentos de su historia olvida, en esa puesta en escena, que es un mero observador de la realidad. Una realidad que, en el mismo instante en que pasa por el filtro del tragaluz del infinito comienza, de alguna manera, a transformarse para abrir paso a un nuevo concepto. Desde sus inicios, el documental ha ido buscando su lugar en el mundo, adquiriendo diferentes funciones: didáctica o pedagógica, de denuncia, propagandística, etc. Todas ellas han marcado su evolución y su estilo.

El intento de objetividad²²⁷ que primaba en los primeros trabajos ha derivado en la implicación de aspectos claramente subjetivos que aparecen a través del propio simbolismo de la imagen, de la utilización de melodía para ilustrar o acompañar los fotogramas y especialmente en los comentarios hablados como hilo argumental de los films de este género y la construcción de este argumento a través del montaje.

No obstante, el documental en sus últimos años ha fusionado la realidad con lo estético.

²²⁷Desde los primeros trabajos documentales llevados a cabo por los hermanos Lumiere el cine documental trataba de ser un mero observador y posterior representador de la realidad. No buscaba una intención más allá de mostrar al mundo acciones vanales que pudiesen reproducirse.

Cada vez más podemos encontrar una puesta en forma en las secuencias de documentales, testimonios que saben explicar perfectamente (sin necesidad de interpretar un papel) aquello que les ha ocurrido y cuya sinceridad, desde el momento en que se encuentran frente a la cámara contando su propia verdad, traspasa el objetivo y acaba llegando al espectador más escéptico. El cine documental moderno cuida al detalle cada plano, busca mostrar escenarios o localizaciones estéticamente bellas, busca transmitir a través de la sucesión de imágenes ideas, es decir, va más allá del lenguaje y de lo que se ve.

En el desarrollo de este trabajo me he ido encontrando con diversas cuestiones que han contribuido a reforzar algunos de mis planteamientos sobre el tratamiento del género documental de aquellos temas relacionados con ETA, especialmente aquellos referentes a la presentación de las víctimas y de los miembros de la organización terrorista, y cómo esta manera de presentarlos o más bien representarlos ha ido sufriendo cambios prácticamente al mismo tiempo en que la sociedad ha modificado su actitud frente al terrorismo desde los años de la dictadura hasta este punto de la democracia, abandonando cierta ambigüedad que ha estado presente siempre a la hora de enfrentarse a dicha cuestión. Como ya he comentado en otros apartados de esta tesis la imagen de ETA ha sufrido una evolución tanto en la visión que la sociedad tiene de ella como en la gran pantalla. Desde una actitud condescendiente hasta una crítica feroz en contra del terrorismo. Y esto es también lo que ha reflejado el cine de no ficción. Por tanto, podemos hablar de evolución ideológica en la historia del cine documental sobre ETA y el “conflicto vasco”. A pesar de que hablar de ideología siempre entraña un verdadero problema pero al menos sí somos conscientes de un cambio de visión independientemente del mensaje que se pretende transmitir en cada film.

Mi objetivo es la búsqueda de una respuesta a la pregunta de si este género arroja luz o por el contrario distorsiona la realidad- compleja de cualquier modo- sobre este problema. Si además, el documental como género entre la información y la ficción sigue la línea de los medios de comunicación, especialmente los audiovisuales, a la hora de abordar el asunto o si por el contrario utiliza diferentes recursos más cercanos a la ficción para construir sus “efectos de verdad”²²⁸. ¿Está el documental más cerca de ser un género propiamente informativo o por el contrario se sitúa en el bando de la ficción?

La primera duda existencial que me planteaba al inicio de esta tesis, acerca de la cuestión

²²⁸ NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

que pretendía abordar es si efectivamente el cine documental español -pero también extrapolo esta pregunta al cine de ficción- ha tratado de ahondar de forma contundente y suficiente el tema del terrorismo vasco. Es decir, si una cuestión de tal importancia ha sido objeto de estudio del séptimo arte. Basándome por un lado en el número de films que tratan dicha temática, el número de espectadores que acude al cine a visionar estas cintas y la repercusión mediática de cada uno de los títulos puedo afirmar que sí. Tanto la ficción como la no ficción ha abordado de una forma, podríamos denominar, modesta el tema de ETA. Ya he comentado a lo largo este ensayo que no es fácil tratar este asunto. Nunca a lo largo de la historia del cine moderno el tratamiento del “conflicto vasco” se ha situado en una posición cómoda. Cada vez que un director ha apostado por hablar del tema ha sido objeto de revuelo mediático que no solo ha causado desasosiego, sino también ha estigmatizado cada una de las películas convirtiéndolas en títulos polémicos. Si bien este hecho ha podido ayudar a la taquilla, en ocasiones ha supuesto su caída en el olvido o directamente su desprestigio cinematográfico. Para realizar esta afirmación no hay más que basarse en las críticas surgidas en los diferentes medios de comunicación tanto generalistas como especializados que han machacado en muchas ocasiones los trabajos, especialmente los de ficción que han “osado” tratar dicha cuestión. Este hecho también se puede extrapolar al documental, que a pesar de algunas excepciones como el trabajo de Julio Medem ha salido, desde mi punto de vista mejor parado.

Es complicado juzgar el porqué de este hecho. Probablemente la carga de dolor, la falta de perspectiva (dado que el hecho transcurre en el momento de la grabación por lo que el contexto histórico supedita la interpretación del film) o la delicada situación de las propias víctimas, han sido los principales factores por los que el tratamiento del “conflicto vasco” en el cine haya sido un tema complicado de abordar cinematográficamente hablando.

Por otra parte, es difícil enfrentarse a una problemática real en constante ebullición. En lo que respecta al cine documental, ya dejando a un lado la ficción, hay que centrarse en el tratamiento del dolor de las víctimas desde un punto de vista ético y la representación de los miembros de una organización terrorista junto con las cuestiones morales que se generan en torno a ésta. Me planteaba hasta qué punto este género ayuda a la construcción del imaginario colectivo de esta cuestión, si es capaz de romper estereotipos o reforzarlos, si es recibido como un trabajo que aborda la cuestión en profundidad o por el contrario ni tan siquiera alcanza a introducirla.

Tras meses de trabajo y de visionado de la muestra seleccionada (algunos trabajos ya los

conocía y otros me los he ido encontrando en el transcurso de la investigación) me he percatado de la reiteración de muchos aspectos tanto formales como de contenido (es decir la repetición de ideas quizá de algún modo encorsetadas y enraizadas en la memoria colectiva). A pesar de que muchos de ellos se sitúen en posiciones ideológicas distintas coinciden en las mismas fórmulas una y otra vez, dotando de esta manera al género de unas normas de comportamiento, estableciendo un *modus operandi* a la hora de tratar la cuestión de ETA.

En el desarrollo del trabajo he visto como el documental ha variado en función de las circunstancias históricas del país, y de ahí la evolución ideológica de la que hablaba en párrafos anteriores. Desde un documental que enaltecía al régimen, un film que buscaba camuflar la denuncia a través de la metáfora o un film guerrillero que pretendía denunciar con crudeza una situación histórica determinada hasta llegar al llamado “documental performativo” por autores como Bill Nichols o Antonio Weinrichter²²⁹ que busca una respuesta emocional del espectador a través de la persuasión y la subjetividad mostrada sin tapujos. Así se ha ido viendo en diferentes países y en esta línea han ido surgiendo los diferentes documentales como resultado de unas condiciones sociales determinadas.

Los documentales que versan sobre esta temática casi se pueden clasificar en dos grupos bien diferenciados. En primer lugar, existen aquellos que tratan sobre las víctimas del terrorismo de ETA, ahondando en su dolor pero manteniendo un tono de denuncia. Algunos de ellos incluso explotan el dolor hasta el punto en que nos impide visualizar con claridad la crítica a la violencia etarra. Las víctimas de ETA siempre en la mayoría de las ocasiones son presentadas como las grandes olvidadas en dicho conflicto, olvidadas por la sociedad en general y menospreciadas por la sociedad vasca que, por otro lado, es mostrada en muchos de ellos como un pueblo cobarde y en silencio a veces por el miedo y otras por la condescendencia con el asunto, así como por los gobiernos de turno que nunca satisfacen sus necesidades. Quizá esta situación las conduce a crear fundaciones o afiliarse a un determinado partido con la esperanza de que el nombre de la víctima deje de ser de alguna forma mancillado. En esta clasificación podríamos situar los documentales del director Iñaki Arteta o los que se han llevado desde las distintas asociaciones.

En segundo lugar, existe un tipo de documental que desde el “bucle melancólico”, en palabras de Jon Juaristi, pretende el retorno al paraíso perdido²³⁰. Quizá la climatología de Euskadi ha ayudado a que en el carácter vasco predomine siempre un tono nostálgico. Un aroma

²²⁹ WEINRICHTER Antonio. *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores, 2004.

²³⁰ JUARISTI, Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid, Espasa, 1997.

atxaguiano que refuerza la idea de que los vascos podrían vivir en un mundo mejor al que viven. Desde la perspectiva histórica de pueblo oprimido ferozmente por la dictadura franquista y luego forzosamente adaptado a la situación democrática parece que la sociedad vasca, al menos la que muestra este tipo de documental, no acaba de encontrar su lugar en el mundo. El nacionalismo presentado en el film documental se sustenta en este inconformismo que busca que continuamente sea necesaria la reivindicación. La niebla, la lluvia, la grandeza de algunos de sus paisajes o la dureza de algunas de sus tradiciones (levantamiento de piedra, los *tronzolaris* o el *aurresku*) son algunos aspectos a los que determinados documentales recurren en numerosos momentos para adornar la secuencia (como decía Francesco Casetti lo popular, los bailes y las tradiciones poseen belleza en sí mismos²³¹) y en otras para reivindicar una cultura que no ha acabado de sentirse libre, según el propio discurso del nacionalismo vasco, muy enraizada y con diferencias profundas a la cultura del resto del Estado Español.

Sin embargo a lo largo de este estudio me he ido encontrando con una tercera variedad de no ficción que ha ido buscando otras fórmulas para llegar al espectador de ahora. Un espectador que ya conoce muchos aspectos de la cuestión de ETA gracias a la masiva información de los medios de comunicación. Un observador que ha mostrado su escepticismo en algunas cuestiones y que no sólo es capaz sino que necesita abordarla desde otros puntos de vista dada la saturación a la que ha sido sometido. Es un espectador que desde la sobre información que posee, es capaz de discernir sobre el tema con claridad, no necesita pedagogía y anhela otros puntos de vista que sacien su interés sobre el tema, que lo vuelva a despertar. Abandonando de este forma los planteamientos repetitivos y manidos que de han ido sucediendo a lo largo de la historia de dicha cuestión. El documental por tanto, que es consciente de ello, busca nuevas fórmulas, diferentes formas de contar la historia, otros recursos tanto narrativos como fílmicos para cautivar de nuevo a un espectador fascinado por el cine de ficción que ha alcanzado unas cuotas de calidad tanto en forma como en contenido muy altas. Y en este punto el documental se acerca a la ficción. Un acercamiento que se hace patente en lo formal en lo que respecta a la búsqueda constante de la belleza en el plano, el cuidado de la estética en cada *frame*, la cámara con sus movimientos se convierte en un personaje más de la historia, la subjetividad es mostrada sin miedo ni cortapisas y la temática a tratar comienza a situarse en otros planos, desde otras perspectivas antes inimaginadas. El ojo que mira se ha acostumbrado a una gran calidad fílmica en el plano y la verosimilitud o la realidad en el mismo, le chirría, le parece una imagen sucia o que no es nítida.

²³¹CASETTI, Francesco . *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994.

En cierto sentido el documental también ha ido buscando cierta humanización en un género al que el espectador de alguna manera le había perdido el respeto como consecuencia, como ya he hecho referencia, de la avalancha de imágenes reales a las que se ve sometido diariamente por los medios de comunicación. A nadie le impacta ver un tiroteo, una persecución o un bombardeo porque los informativos los muestran a diario y la red está repleta de vídeos que van navegando de casa en casa a un ritmo imparable. Para impresionar al espectador de hoy en día hay que ir más allá, hay que darle la vuelta a su sistema de creencias, hay que poner el dedo en la llaga, hay que apelar a su lado más sensible, apelar por tanto a lo humano. Lo anecdótico de cada historia, de cada testimonio se acaba convirtiendo en el quid de la cuestión, en lo que enciende la bombilla.

En algunas ocasiones, esta búsqueda puede entrañar serios peligros como el de la propaganda política y la persuasión, en ocasiones quizá de manera intencionada. Otras veces la denuncia se ha realizado desde un determinado punto de vista obviando muchos aspectos relevantes con el objetivo de mostrar el dolor. El realizador busca explicar su verdad y para ello “utiliza” los comentarios de testimonios de los que previamente conoce el punto de vista o su posicionamiento al respecto y a través del montaje crea una nueva teoría, una nueva versión de la historia desde su propia experiencia con la realidad de la misma. Reforzando una idea ya predeterminada o quizá desmontándola por completo.

Tras múltiples visionados de los films seleccionados para el análisis he advertido que la repetición de testimonios es también una constante (José María Calleja, Fernando Savater, Mikel Azurmendi). Quizá como respuesta de la aparición excesiva por parte de éstos en los medios su verdad sea fácilmente entendida como la verdad absoluta. Son testimonios casi profesionales, de personas que han perdido el respeto al objetivo y que tienen su historia perfectamente hilada.

En la introducción apuntaba a que mi propósito inicial era valorar si los documentales sobre ETA y el conflicto vasco ayudaban a crear un imaginario colectivo a cerca de la cuestión, también buscaba si existía una tendencia a explotar el dolor sobre un tema que lleva demasiados años causando un inmenso sufrimiento a buena parte de la sociedad que ha perdido a familiares, amigos o que ha vivido bajo el yugo de la amenaza diaria y finalmente, pretendía analizar la propaganda política implícita en los ejemplos seleccionados. Partiendo de la base de que el cine nos invita a pensar de otra manera, ¿cómo no vamos a pensar que el documental como parte de dicho género y que, además, se basa en la verdad o en lo real no nos va a invitar a pensar? El film documental cuenta con las estrategias más poderosas del séptimo arte (la imagen y el

sonido) pero, además, dispone de otros recursos como la posibilidad de utilizar las imágenes de archivo o testimonios reales experimentados en la materia o testigos en primera persona que ayudan a establecer los llamados “efectos de verdad”. El espectador antes de comenzar a observar presupone que lo que va a ver forma parte de la realidad y así se lo indican muchas de las imágenes que observa. En este sentido el documental cuenta con una gran ventaja, desde el momento en que en su línea de salida ya dispone del beneplácito del que mira que ya está casi convencido desde el primer minuto.

No es de extrañar desde esta perspectiva que se trate de un género que haya sido calificado de informativo. Una de sus principales bazas son las llamadas imágenes de archivo. El terrorismo es un fenómeno, una lacra relativamente moderna, al menos del siglo XX y por tanto, ha contado desde sus inicios con la plataforma de los medios de comunicación como testigos y altavoces de sus acciones. Volviendo a la idea de autores como Bruce Hoffman o Luis Veres el terrorismo requiere de los medios para la consecución de sus objetivos²³², es decir, las organizaciones terroristas necesitan dar publicidad a sus mensajes para que éstos sean efectivos. Desde la perspectiva terrorista los atentados mortales carecerían de sentido si no pudieran ser vistos y oídos por el resto de la sociedad. Si nadie supiera de ellos ¿en qué medida podría servir para desestabilizar las estructuras de poder y el sistema democrático? Sin la ayuda de los medios no sería posible. De ahí, que cada una de las acciones terroristas estén estudiadas y midan muy bien los tiempos para lograr la presencia de la cámara.

Consecuentemente las hemerotecas están repletas de imágenes sobre atentados. En nuestra retina están presentes las imágenes del de Hipercor en Barcelona, las manifestaciones a favor de la liberación del concejal popular de Érmua Miguel Ángel Blanco o de los cuerpos tendidos en el suelo tapados con una sábana blanca de Fernando Buesa o Gregorio Ordóñez. Todas ellas están a disposición de los medios de comunicación tanto audiovisuales como escritos (a modo de fotografías) y también son utilizadas constantemente por el género documental. Dichas imágenes, fragmentadas y editadas son uno de los recursos más importantes de este género ya que aportan una base prácticamente científica al relato.

Por tanto, la sociedad las tiene en su mente cuando piensa en el problema vasco y ETA. El hecho de que el documental construya su argumentación mediante la utilización de todos estos recursos (testimonios mediáticos, imágenes de archivo de los atentados más sangrientos, grandeza de los paisajes del País Vasco, etc.) hace que el espectador retenga en su mente toda

²³² HOFFMAN, Bruce. *A mano armada. Historia del terrorismo*. Madrid, Espasa, 1998.

una ideología difícil de modificar. Una construcción de dicha realidad insertada en su disco duro y a la que recurre cada vez que se habla de este tema.

Entre las cuestiones que me animaron a investigar sobre la cuestión es lo que he denominado explotación del dolor de las víctimas. Es harto complicado ser capaz de dilucidar los límites entre aquello que roza el morbo y aquello que busca impactar al espectador a modo de denuncia de una situación de terrible sufrimiento. La utilización de las víctimas con fines político-electorales o sociales por parte de determinados partidos y asociaciones ha sido objeto de numerosas opiniones. La realidad de las mismas es una situación muy compleja, cada una de ellas ha sufrido el dolor como consecuencia de las acciones de ETA desde una perspectiva distinta. Partimos siempre de la base de que son víctimas. Este hecho les sitúa en un punto delicado en cualquier caso. Gracias a documentales como *Mujeres en construcción* el espectador se da cuenta de la igualdad que existe en todas ellas, sean del conflicto que sean, todas sufren y padecen de la misma manera, atraviesan las mismas etapas de duelo y experimentan el mismo dolor. Por tanto, ¿debe el documental medirlas con el mismo rasero?

Por un lado, hay que tener en cuenta que, mayoritariamente, los afectados por la violencia terrorista denuncian no sólo una despreocupación de las fuerza políticas y los gobiernos hacia su situación sino también olvido por parte de la sociedad. El documental, al menos los seleccionados, repiten la idea de las víctimas que asegura que tras los días inmediatos al atentado nadie más se vuelve a hacer cargo de ellas. Los documentales, especialmente los del director Iñaki Arteta, buscan denunciar esta situación y para ello, siente la necesidad de remover conciencias metiendo la mayoría de veces el dedo en la herida. Sin embargo, es cierto que este tono de denuncia repite algunos de los clichés utilizados por los medios de comunicación para mostrar la realidad más cruda. El film documental se nutre de imágenes de archivo que aparecen constantemente. Dichas imágenes que han sido extraídas mayoritariamente de las hemerotecas de las televisiones, han sido realizadas para y por los servicios informativos y por tanto, siguen las pautas televisivas por encima de las cinematográficas.

Las imágenes de atentados de ETA que aparecen constantemente en los programas de información están compuestas en gran medida por situaciones de caos en los atentados más sangrientos, cadáveres tapados con sábana blanca, desperfectos y gente ensangrentada, mutilada o aterrorizada. Todas ellas forman parte del imaginario de la sociedad española, están en nuestra mente y permanecerán en ella por muchos años. El género documental utiliza, en ocasiones incluso abusa de este tipo de imágenes para dotar de realismo e impacto visual cada proyecto.

Esto ocurre especialmente en los documentales sobre víctimas donde las imágenes apoyan cada testimonio y aportan una veracidad que logra de manera inmediata la solidaridad del espectador con la historia, aunque en algunas ocasiones provoquen como ya he dicho una difícil digestión. Todo ello conduce a documentales lacrimógenos. Las imágenes de archivo en definitiva dotan de realidad y veracidad al relato.

El resto de documentales, aquellos que no centran su narración en las víctimas sino que más bien buscan explicar el “conflicto vasco” recurren a las imágenes de archivo que muestran la España tardo franquista donde las manifestaciones eran una constante en las calles. Así lo observamos en *La resistencia vasca contra el franquismo: el Proceso de Burgos*, en algunas partes de la obra de Medem o en *Asier eta biok*.

El hecho de que ETA comenzará sus atentados en la era audiovisual no sólo ha ayudado a crear toda una plataforma mediática para la organización terrorista sino que ha creado una especie de ilustración colectiva en la mente de la sociedad española y también del mundo que ha ayudado, entre otras cosas, a modificar el punto de vista, en ocasiones condescendientes con aquella organización que surgió bajo la opresión.

Sin embargo, la explotación del dolor se refleja en la utilización de la imagen de la víctima en algunos de los documentales. Es el caso principalmente de los documentales de Iñaki Arteta como *Trece entre mil o Voces sin libertad*. Arteta recurre en la mayoría de sus trabajos a dos recursos para la representación del dolor de las víctimas de ETA. En primer lugar, abusa de los primeros planos y los planos detalle para centrarse bien en las secuelas físicas del atentado sí es que lo ha sufrido en primera persona (rasguños, miembros mutilados, brechas en la cabeza, etc.) o bien para mostrar las secuelas psicológicas de los familiares o amigos de los fallecidos como las lágrimas (suele centrar el plano en los ojos del testimonio cuando éste está a punto de romper a llorar). En segundo lugar, el estilo de Arteta utiliza los silencios largos para dejar fluir el llanto, es decir, crea un clima de tensión que traspasa la pantalla y que siempre es anterior a la lágrima. El realizador juega con los primeros planos y los silencios y así apelar a lo emocional. Arteta se maneja bien en la creación de sensaciones oníricas, del mundo sensorial o de los recuerdos a través de la utilización de imágenes desenfocadas, de la iluminación azulada, irreal en cualquier caso. Y es en ese punto donde se aleja de la verosimilitud del relato.

Por tanto, el documental busca una respuesta emocional del espectador al dolor físico y psicológico de la víctima. Un dolor provocado por preguntas incisivas del entrevistador que

busca adentrarse en el sufrimiento del testimonio. Busca el dolor en el recuerdo del día del fallecimiento del familiar, en el recuerdo de los días felices que ya no volverán, en respetar el silencio de la víctima hasta que la lágrima fluya. La explotación del dolor está implícita en cualquier relato de la víctima. No obstante, el documental mediante la dramatización del mismo acercándose a la ficción logra que el espectador se encuentre mucho más predispuesto a acompañar al testimonio en su sufrimiento.

Por otra parte, en el desarrollo del trabajo me he centrado en dos cuestiones fundamentales del género: propaganda y persuasión. Como he dicho, la persuasión busca de alguna manera una transformación psicológica de aquel que mira, modificar o reforzar su sistema de creencias. En definitiva pretende que éste piense pero en una dirección clara y sobre todo que no se quede indiferente. El documental no puede permitir dar un mensaje y que el espectador sienta que no ha visto nada nuevo. La propaganda en su caso es posible porque el emisor tiene el poder, desde el momento en que el realizador del documental posee no sólo la cámara sino el respaldo económico de determinadas entidades y televisiones que apoyarán su proyecto y que por tanto, permitirán que esté se distribuya o sea visto por miles de personas y por tanto, es conocedor de que su mensaje va a llegar en mayor o menor medida a la sociedad. Además, en el caso de la propaganda, según los estudios clásicos, el receptor desconoce la existencia de algunas técnicas persuasivas lo que permite una mayor efectividad propagandística. Según Reyzábal otro elemento importante de la propaganda radica en “el complejo entramado de relaciones que se establece entre los diversos eslabones de la organización social y los medios de difusión de los mensajes”.²³³

La actividad propagandística debe cumplir con tres objetivos: controlar la información, dirigir la opinión pública y manipular los patrones de comportamiento. He observado que en los documentales analizados efectivamente aparece la propaganda, quizá no como un elemento con un único fin político pero, si atendemos a algunas directrices de Reyzábal, vemos que efectivamente algunos documentales -sin ánimo de atribuirles mala intención- sobre el problema vasco y ETA posee muchos ingredientes propagandísticos. Por un lado, el mensaje propagandístico debe poseer credibilidad de la mano de lo que la autora denomina “figuras de autoridad”. En el caso de la muestra analizada el predominio de la entrevista como eje principal del argumento hace posible la aparición de muchas de estas figuras, me explico, ¿cómo no vamos otorgar credibilidad al testimonio de una persona que ha sufrido en sus propias carnes la lacra del terrorismo? ¿Cómo vamos a dudar de sus opiniones en tanto en cuanto ya le hemos

²³³ REYZÁBAL María Victoria. *Manipulación y Propaganda*. Madrid: Acento Editorial, 1999, p. 161.

otorgado una autoridad moral como víctima del terror?

Por otro lado, podemos encontrar testimonios de personalidades de la cultura, de la política o ciudadanos de a pie a los que automáticamente dotamos de un conocimiento casi divino del estado de la cuestión. En primer lugar, porque muchos de ellos son algunas caras conocidas por la opinión pública y por tanto, al estar acostumbrados a situarse delante de las cámaras poseen un discurso muy elaborado y una capacidad dialéctica trabajada y por tanto, efectiva en un género como el documental. En segundo lugar, porque gracias al montaje es posible la sucesión de planos y por tanto de testimonios que acaban conformando o estructurando el relato en diferentes partes construyendo un argumento bien claro. Si dos testimonios, conocidos, reputados y que hablan muy bien determinan que el pueblo vasco es cobarde ¿por qué no lo va a creer el espectador?

Reyzábal habla también en cuanto a la propaganda de que es necesario recurrir a las emociones²³⁴. En la línea de Antonio Weinrichter, el nuevo documental performativo busca de alguna manera emocionar al que mira, dejando a un lado la objetividad para apelar a los aspectos subjetivos y emocionales²³⁵. Busca que el espectador de alguna forma reaccione ante lo que está viendo y escuchando. La utilización de los primeros planos ante la voz la quebrada (cuando el testimonio está a punto de romper a llorar tras recordar la dureza de su propia historia), el uso del primerísimo primer plano o del plano detalle mostrando alguna de las lesiones como consecuencia del atentado o unas manos nerviosas. El documental en este sentido busca remover las consciencias y por tanto, lo hace desde una perspectiva visceral, busca en las entrañas de los protagonistas para llegar a las del espectador. Para ello la cámara entra en su casa, muestra sus recuerdos familiares más íntimos, su habitación, su lápida, las pintadas que llevan su nombre, etc. Por tanto, recurrir a las emociones es una de las pretensiones de los documentales que hemos analizado. Todos recurren a ello en algún momento determinado sin pudor. La manipulación de conductas en el sentido que habla Reyzábal²³⁶ no se entiende en este tipo de documentales como podemos haber visto en otros ejemplos como el documental sobre el 11-M *Sombras del 11-M* que pretendía demostrar la posible autoría de ETA en los atentados del 11 de marzo en Madrid con una clara intención de manipular las conductas ante unas inminentes elecciones generales. No es este tipo de manipulación precisamente la que buscan los documentales analizados sino más bien busca poner el dedo en la llaga, recordar al espectador que el problema continúa y

²³⁴ REYZÁBAL María Victoria. *Manipulación y Propaganda*. Madrid: Acento Editorial, 1999.

²³⁵ WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores, 2005.

²³⁶ REYZÁBAL María Victoria. *Manipulación y Propaganda*. Madrid: Acento Editorial, 1999.

mostrar un tema que, como hemos apuntado en el trabajo según algunos encuestas del CIS ha constituido una de las principales preocupaciones de la sociedad española durante muchos años y, además, dada su controversia continúa siendo un tema inmerso de polémica por la cantidad de matices existentes en las opiniones de muchas de las partes implicadas. No hay más que ver las diferencias existentes entre las propias víctimas y ni que decir entre la sociedad vasca que se divide en nacionalistas o no y los nacionalistas que se dividen entre *abertzales* o no.

Sin embargo es menos si nos referimos a políticos que obviamente como consecuencia de situarse en un determinado partido político poseen unas directrices muy claras, repiten el mismo discurso y por tanto, se mueven constantemente en el estereotipo. No obstante, el documental posee otras armas para estereotipar, no sólo a través del comentario hablado. La utilización de ciertos recursos como las imágenes de archivo, las panorámicas paisajísticas, las secuencias de tradiciones o deportes, los primeros planos de las víctimas o las visitas al cementerio acaban conformando la propia imagen de lo vasco y del conflicto.

Además, los films analizados sesgan la información en la medida en que seleccionan a las personas entrevistadas descartando a otras, determinan los fragmentos que van aparecer en detrimento de otros que pasan a ser intencionadamente o no censurados. La repetición de ideas como vemos en el documental de Iñaki Arteta *Voces sin libertad* en el que a través de diferentes personajes da a entender que el clero históricamente ha sido condescendiente con los etarras y ha sido si no un elemento justificador de la lucha armada al menos poco o nada contrario a la misma. De esta manera, observamos por ejemplo, como los testimonios reiteran una y otra vez la cobardía de la sociedad vasca, el olvido de las víctimas, etc.

Señalar al enemigo como estrategia propagandística tal y como apunta Reyzábal también está presente. En unos documentales el enemigo es claramente ETA y en otros como *La resistencia vasca contra el franquismo: el Proceso de Burgos* el enemigo es la dictadura de Franco y consecuentemente España.

Para que la propaganda sea efectiva es necesario que el emisor, es decir, el realizador del documental conozca al receptor. El espectador de documentales es una persona que posee un interés previo por el tema, ya que no se trata de un género cuyos films se caractericen por su rentabilidad comercial y por su éxito en taquilla. Muchos de los documentales no llegan a visionarse en las salas de cine y la recepción, según los datos obtenidos por el Ministerio de Cultura, no es precisamente multitudinaria, por ejemplo *La Pelota Vasca*, uno de los

documentales con mayor número de espectadores, fue vista por 377.094 espectadores. Cifra nada desdeñable pero no es lo habitual en el cine documental.

El emisor con intenciones propagandísticas busca promover sus propios intereses que no necesariamente tienen que coincidir con los del receptor. El emisor tiene el objetivo de controlar la información, dirigir la opinión pública y manipular los patrones de comportamiento. Tras el análisis realizado, la conclusión extraída es que más que una actividad propagandística los documentales de la muestra seleccionada buscan persuadir al espectador mediante la *performance*, es decir, la puesta en escena, la apelación a la emotividad del que observa y la búsqueda de una reacción emocional del mismo son las claves fundamentales para atisbar que las intenciones del emisor se supeditan a la utilización de la persuasión, unas veces para denunciar la situación en la que se encuentran las víctimas (algunos ejemplos los hemos observado en los documentales de Iñaki Arteta: *Voces sin libertad o Trece entre mil* o el film de Eterio Ortega *Asesinato en Febrero*) y otras apelando a la nostalgia del País Vasco basándose en la teoría nacionalista (*La pelota vasca: la piel contra la piedra, El proceso de Burgos o Ama Lur*)

Para la construcción de cualquier tipo de argumentación o relato en el documental ya sea persuasivo o propagandístico es necesario atender al proceso de selección y, especialmente, de montaje ya que posee un funcionamiento bastante distinto al cine de ficción. Tal y como apunta Weinrichter²³⁷ el montaje es una “estrategia de construcción y creación de sentido”. Considerado como una de las principales aportaciones de la vanguardia, el montaje no es en ningún caso el resultado de un acto altruista. La sucesión y el orden de las secuencias que conforman el film poseen siempre una intención propia de la estrategia persuasiva. En los documentales analizados hemos observado como a través del montaje Medem es capaz de poner al mismo nivel el dolor de un familiar de un preso etarra que debe realizar largos viajes para visitar a su marido con el dolor de la viuda de un *ertzaina* asesinado por ETA. Este mecanismo de contraste logrado mediante el montaje se sucede en diferentes ocasiones en *La Pelota Vasca*. Otro ejemplo podemos observarlo en los testimonios de Eduardo Medina y Anika Gil cuando ambos relatan su experiencia, el primero víctima de un atentado con coche bomba motivo por el cual le falta una pierna y la segunda supuestamente torturada por presunta colaboración con ETA. El ejemplo de contraste no sería válido si no se tratase sobre el controvertido tema de las torturas a los presos de ETA que tanta polémica ha suscitado durante la democracia. Independientemente de la realidad de las torturas ¿hasta qué punto es lícita la utilización de dicho tema como justificación

²³⁷WEINRICHTER Antonio. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”. *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 59.

de la violencia terrorista? En el caso de que fuera cierto el testimonio de Anika Gil ¿qué tiene que ver con el caso de Eduardo Madina? ¿Por qué da la sensación de que el director está equiparando ambos sufrimientos? Sólo a través del montaje es posible crear este tipo de sentidos. El montaje en los documentales sobre ETA consigue aunar a los testimonios en torno a una idea, por ejemplo, la connivencia del clero vasco con el terrorismo etarra, la cobardía del pueblo vasco, el infierno que viven los amenazados por ETA, etc.

He podido observar que en este tipo de documentales la manipulación se logra no tanto con los tiempos dedicados a cada testimonio, no es tanto una cuestión de minutos como de superposiciones o mejor dicho, de agrupación de ideas o de plantear mediante el orden de los planos de los comentarios una oposición dialéctica. No es por casualidad que un testimonio se coloque detrás de otro puesto que no existe en el cine de no ficción un orden cronológico. Las diferentes voces se agrupan más bien para reforzar un determinado punto de vista o mostrar una contraposición de ideas.

En lo referente a la compilación de imágenes como las de archivo o las filmadas para el propio documental el montaje adquiere una importante carga expresiva y es capaz de aportar toda la información necesaria para hilar el argumento que se pretende desarrollar con la palabra hablada. Con dichas imágenes, el director busca dotar de simbolismo o expresividad al film, aportando al mismo tiempo emoción sobre la idea principal que se está desarrollando. Por ejemplo, los documentales de Iñaki Arteta utilizan como uno de sus principales recursos las fotografías personales, es decir, todas las víctimas presentan ante la cámara sus recuerdos más íntimos con las personas que han fallecido (cumpleaños, el día de su boda, el nacimiento de su primer hijo, etc.) Tras haber escuchado el dolor y el sufrimiento en el momento de su muerte a manos de la banda armada, la visualización de fotografías empuja al espectador a solidarizarse inmediatamente con la víctima (en caso de que con el testimonio no haya sido suficiente) impidiendo observar de una manera aislada dichas secuencias. No hay lugar para la racionalización, los sentimientos envuelven cada uno de los *frames*. En el caso de *Ama Lur* que carece de testimonios que hablen en primera persona y ante la cámara, la voz en off es la encargada de personalizar las imágenes que transcurren. Mediante el montaje el film es capaz de mostrar la grandeza de un territorio a través de sus tradiciones.

Para que este carácter expresivo y simbólico sea eficaz en su búsqueda de reacciones del espectador es de suma importancia tener en cuenta la incorporación al cine documental de la banda sonora (tanto melodía como sonidos diegéticos o no diegéticos). En el caso de los

documentales sobre conflicto vasco y ETA, la banda sonora se constituye como un agente informador con un impresionante poder y cargado no sólo de sentimentalismo sino de mensajes.

La idea de Russell Lack sobre las reacciones emotivas que la música es capaz de causar en el espectador²³⁸ es fundamental para comprender hasta qué punto es importante la incorporación de melodía al cine de no ficción. La melodía como elemento artificial, ajeno al sentido estrictamente entendido que debe buscar un género al que se le presupone transmisión de información y búsqueda de una verdad es un componente que ha ido adquiriendo una gran importancia en el documental vasco.

Tras el análisis de los films pertenecientes a diferentes épocas de la historia de España, he podido observar como se ha producido cierto efecto estereotipador en la música utilizada en el cine documental. En los ocho films analizados he advertido la repetición de músicas como las del cantautor Mikel Laboa en los films que buscan apelar a un país escondido en la niebla, desde una perspectiva nostálgica o la utilización de la melodía de instrumentos típicos vascos como la *txalaparta*. Sin duda, en las dos agrupaciones temáticas del documental de las que hablábamos en párrafos anteriores la música se situaría de manera diferente en cada una de ellas.

En los documentales sobre víctimas como los de Iñaki Arteta o Eterio Ortega no se busca una música que se identifique de una manera evidente con lo vasco, más bien cuentan con la colaboración de compositores que acompañan la imagen con una melodía a base de piano que denote el dolor de las víctimas en sus relatos. La idea de no utilizar instrumentos musicales propios de la cultura tradicional vasca o de cantautores vascos refuerza la idea de que no se pretende hablar de historias de vascos únicamente (muchos testimonios de sus documentales no son nacidos en el País Vasco) y entre sus pretensiones no se encuentra identificar su historia con ninguno de los símbolos que pueden ser entendidos como apropiación del nacionalismo vasco.

En el resto como *Ama Lur*, *La Pelota Vasca* o *Yoyes* sí que pretende dar un aire melancólico a la cultura vasca que va más allá del lenguaje hablado o fílmico. En el caso de *Ama Lur (Tierra Madre)* es evidente la significación que la música le da al relato. Si tenemos en cuenta el contexto en el que se realiza el film nos sitúa en 1968, bajo la dictadura franquista, tras muchos años de represión en los que el pueblo vasco vive su cultura, su lengua y sus tradiciones desde la clandestinidad y maquilladas para pasar la censura. La aportación de la música

²³⁸ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999.

tradicional vasca no sólo se muestra como un elemento más de la propia cultura sino con un marcado carácter de reivindicación de una identidad nacional expoliada.

¿Cómo un elemento carente de significación como es la música instrumental es capaz de provocar tantas sensaciones e ideas? Si bien es cierto que la utilización de las canciones de Mikel Laboa que en algunas películas como *La resistencia vasca contra el franquismo: el Proceso de Burgos* o *La Pelota Vasca* son subtituladas al castellano para dejar aún más claro el mensaje, es un recurso que lanza un claro canto a la libertad. Laboa fue un cantautor que desde su música luchó contra la represión franquista. Cantando en *euskera*, cada una de sus canciones habla de lucha, de reivindicación de lo propio siempre desde la metáfora para evitar la censura pero con una intención muy clara. Tanto Medem como Joseba Macías utilizan la música de Laboa para evocar a esos tiempos pasados donde la lucha tenía un sentido. El hecho de incluir canciones de Laboa como su *Txoria txori* apela a que nada ha cambiado a que hay que seguir luchando.

Lo cierto es que el film de este género sobre ETA y el conflicto vasco se ha ido adaptando al concepto de documental seguido por los cineastas, éstos se han fijado en este tipo de cine de no ficción que debe alejarse poco a poco de la realización de films estrictamente basados en situaciones reales y fijar la mirada en la *performance* para reclamar así la atención del espectador y que éste deje de tratar al documental como un género minoritario.

Los films sobre la banda terrorista ETA han sufrido una clara evolución acompañando a la propia sociedad que también como ya he comentado ha ido variando su visión sobre el conflicto vasco y sobre la violencia de ETA. Los films de esta temática han mostrado diferentes puntos de vista sobre la organización terrorista. Algunas voces apuntan a que no ha sido posible hasta el momento conciliar el punto de vista del público con el documental sobre dicho conflicto, en cuanto a que éste adquiera un determinado grado de compromiso para la sociedad. El cine puede convertirse en esta arma social, de denuncia, de lucha contra la violencia... sin embargo, la historia de ETA ha derivado en un sinfín de ambigüedades al respecto.

En cuanto a la forma y en el sentido que hablábamos de *performance* han ido adquiriendo una belleza estética cada vez mayor y cada vez más alejada de los orígenes del género documental como observador de lo real dejando a un lado la estética y acercándose a la preocupación por la puesta en escena o puesta en forma más propia del cine de ficción. Como resultado de esta preocupación podemos encontrar las panorámicas de paisajes, los denominados planos-metáfora que aumentando las dimensiones de los objetos y utilizando aquellos que poseen cierta belleza estética como en el caso de *Asesinato en Febrero* y el mecanismo del reloj

significando la llegada del momento de la muerte o la calle de adoquines acompañada del sonido de los pasos evocando el paso del tiempo han ido convirtiendo el género en algo cada vez más cercano a la ficción y donde el espectador viaja a un nuevo universo de metáforas, pensamientos y sentimientos más que al desarrollo en profundidad de una cuestión.

Quizá las noticias en TV se han apropiado de tantos recursos propios de otros géneros, entre ellos del documental, que éste ha tenido que adueñarse de algunos del cine de ficción para alcanzar a un mayor número de espectadores. En la línea de Zavattini es posible que el documental haya tenido que “acercar el espectáculo a la vida”²³⁹ Por lo tanto, creo que el dolor de las víctimas de ETA ha sufrido de alguna manera un proceso de espectacularización. Las víctimas se han convertido en actores de su propia película (en ocasiones algunas han participado en varios documentales y han adquirido cierto dominio de la cámara) y sus casas o las lápidas de sus familiares se han convertido en escenarios. Todo ello tiene que ver con el hecho de que los documentales cuentan la realidad pero la cuentan como si fuese una historia.

Probablemente este realismo cinematográfico sea la suma de un realismo psicológico, técnico y estético para que sea capaz de traspasar la pantalla como ha logrado el cine de ficción. Puede que todo esto suceda como respuesta a la necesidad de la sociedad de solidarizarse con el resto de personas en el sentido que apunta Reyzábal de persuasión como factor de integración social²⁴⁰. La necesidad de entender a las víctimas, el “conflicto vasco” o el sufrimiento de un determinado pueblo es lo que nos permite constituirnos como sociedad civilizada.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que detrás de cada film hay una empresa que determina la intencionalidad del mismo, un hecho ante el que el espectador no puede permanecer ajeno. María Luisa Ortega²⁴¹ señala:

“En la actualidad los cineastas y los documentalistas se han liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad pudiendo expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos”.

²³⁹ Citado por Casetti Francesco. *Teorías del cine*. Humanes de Madrid (Madrid), 1994, Cátedra Signo e Imagen.

²⁴⁰ REYZÁBAL, María Victoria. *Propaganda y manipulación*. Madrid, Acento Editorial, 1999.

²⁴¹ ORTEGA María Luisa. “*Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación*”. *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 185

En esta línea la objetividad en el género documental ha muerto dejando paso a otras formas de abordar la realidad. Ya apuntaba Siegfried Kracauer²⁴² que el cine es, sin duda, un instrumento de propaganda incomparable y afirmaba que para cambiar una idea debe cambiar no sólo el intelecto sino también los sentidos. Sin embargo, no es menos efectivo o menos documental un film que trate sobre un hecho o conflicto real aunque en él se utilicen recursos propios de la ficción. La utilización de un método u otro no debe restar legitimidad al discurso, no obstante, el espectador debe observar escéptico, no creer a pies juntillas nada de lo que vea o escuche porque todo ha pasado un filtro y forma parte de un *collage* deliberadamente creado siempre con una intención pero ¿cuál es el problema?

Las intenciones del cine documental sobre ETA y el conflicto vasco pueden ser de diversa índole. Por una parte, aquellas que poseen una naturaleza propagandística y que, por tanto, buscan a través de la utilización de los diferentes elementos de persuasión que hemos ido viendo la difusión de una idea determinada como puede ser la existencia de un conflicto. La sociedad ante este asunto posee diferentes opiniones. Si bien es cierto que desde los medios de comunicación se presupone la existencia de un problema histórico en el País Vasco, un asunto sin resolver, es un tema espinoso que debería ser objeto de un exhaustivo estudio. El cine documental refuerza esta idea de conflicto y mantiene una especie de relación causa efecto: “conflicto vasco” y como consecuencia violencia de ETA. Lo cierto es que la existencia de una ideología nacionalista no justifica de manera alguna la existencia real de un conflicto. El cine documental por tanto, ha contribuido a la construcción del pensamiento sobre la evidencia de dicho problema.

Por otra parte, observamos la explotación del sufrimiento. El intento y exceso de una humanización del género documental referente a esta temática ha llevado a los directores a construir todo un universo de significación en torno a la figura de la víctima, es decir, cada uno de los testimonios que figuran en los films sobre este asunto refuerzan las mismas ideas. Si bien dada la diversidad de las cerca de 900 víctimas de ETA, el documental logra en muchas ocasiones (especialmente en aquellos que centran su argumento en los testimonios personales) establecer una serie de ideas generales, estereotipadas sobre el terrorismo, sobre como este problema irrumpe en su propia vida y sobre como la sociedad reacciona ante el mismo. El documental en esta línea describe, desde hace unas décadas, el problema de ETA casi con las mismas palabras en todos los films. Existe una cierta unanimidad en las situaciones de las víctimas, lo que nos hace plantearnos si realmente sus testimonios configuran la realidad

²⁴² KRACAUER Siegfried. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 1989, p.208.

absoluta o si es el propio realizador el que busca crear la imagen que el espectador está esperando en torno al conflicto o bien si es posible que se esté intentando modificar la imagen de una organización un tanto idealizada que fue posible gracias a 40 años de dictadura.

¿Es capaz el género documental de conformar el imaginario colectivo sobre ETA y el conflicto vasco? Definitivamente sí. No sólo porque el documental como género busca siempre aprehender algún aspecto relacionado con la vida real sino porque el espectador, tanto a través de la ficción como del cine de no ficción, va creando su propia historia sobre este asunto. Los espectadores se van uniendo en torno a una serie de ideas. En los primeros años de creación documental sobre Euskadi, cuando el “conflicto vasco” como término no existía y cuando todavía no era posible hablar de víctimas, el documental fue capaz de ensalzar los pilares básicos del nacionalismo. Más adelante, con el surgimiento de la banda terrorista en respuesta a una situación de represión provocada por el régimen de Franco, el documental comenzó de alguna manera a idealizar a ETA en torno a la idea de movimiento de liberación nacional, al más puro estilo de guerrilla. No obstante, tras varias décadas de democracia la sociedad ha ido observando como dicho movimiento ha desencadenado cientos de muertes indiscriminadas, dejando a su paso un rastro de sangre y dolor que el cine de no ficción ha decidido abordar.

Quizá es cierto que la dureza de las imágenes es tal porque efectivamente así fueron los atentados durante los años 80 y 90. Tal y como han evolucionado los conflictos bélicos, el terrorismo a partir del nuevo siglo ha variado su forma de actuar, su *modus operandi*. Es cierto que si el documental utiliza una y otra vez las mismas imágenes de archivo es porque efectivamente el terror que muestran determinadas secuencias es el equivalente al que han sufrido miles de personas directa o indirectamente como consecuencia del terror. Hay dos tipos de imágenes de archivo presentes en los documentales que ayudan a marcar claras posiciones a cerca de la intencionalidad de cada film. En primer lugar, aquellas que intentan representar la idea de una lucha necesaria de ETA en un momento determinado de la historia que son aquellas que muestran las masivas manifestaciones y como resultado la actuación policial violenta y represiva contra los ciudadanos vascos. Son estas las que marcan una postura clara del realizador hacia la idea de que la reivindicación debe seguir. En la línea de la propia banda terrorista que ha logrado establecer todo un ritual en torno a los funerales de los *gudaris* “muertos en combate”, las torturas y a su vez la idealización absoluta de Euskadi como madre patria que el mundo *abertzale* ha logrado establecer en parte de la sociedad. Unas palabras de Arnaldo Otegi en *La Pelota Vasca* resume esta idea a la perfección:

“Nosotros pensamos que cuando el Lekeitio o en Zubieta se coma en hamburgueserías o se oiga música rock americana y todo el mundo deje de hablar su lengua para hablar inglés y todo el mundo esté en vez de contemplando los montes funcionando con Internet será un mundo tan aburrido que no merecerá la pena vivir”.

El documental es un medio reproductor en parte de este paisaje idealizado de Euskadi y a su vez también del infierno vasco. Dos posturas muy diferentes que son representadas en el cine de no ficción. Este género es especialista en cuanto a esta temática en mantener cierta tendencia a la formulación colectiva respecto a la imagen de lo vasco más allá del terrorismo de ETA. Los vascos son cobardes o los vascos son un pueblo en lucha con una fuerte identidad nacional.

En segundo lugar podemos encontrar aquellas que muestran la crueldad de los atentados, los muertos, el caos... y que representan la cruda realidad del terrorismo de nuestros días. Las que provocan rechazo, las que no dejan a nadie indiferente y las que buscan una reacción inmediata de aquel que las observa.

Lo cierto es que en la muestra de documentales analizados presenta múltiples contrastes: en unos se mitifica y en otros se desmitifica el conflicto. Unos presentan a Euskadi como un paraíso bucólico y otros como un infierno donde la convivencia parece imposible o insostenible. Para unos hay dos víctimas y para otros sólo existe un tipo de víctima. A su vez, dentro del género sobre esta temática se reproducen una y otra vez las mismas ideas. Los personajes o más bien la selección de cada una de las palabras que aparecen en un film más que aportar todo un abanico de matices en torno a una idea realizan una serie de repetición de conceptos decorados con cierto simbolismo y una melodía impactante para lograr formular algunos pensamientos o conceptos que quizá el espectador ya posea de antemano.

Al finalizar este trabajo la banda terrorista ETA ha anunciado el abandono definitivo de la lucha armada en una declaración histórica y se está planteando el desarme. Es quizá ahora cuando comience el verdadero “conflicto vasco”. No hay marcha atrás con los muertos, es complicado negociar sobre asuntos que actualmente ni siquiera están recogidos en la Constitución Española como la amnistía de los presos. Sabemos lo que ha pasado hasta el momento pero no sabemos lo que ocurrirá mañana. Probablemente los realizadores de documentales deban mostrar el estado de la cuestión en unos meses, quizá años o a lo mejor ya lo están haciendo.

11. Bibliografía

- AGUIRRE, Lilián. *Heridas en la sombra: las otras víctimas de ETA*. Madrid, Adeire Publicaciones, 2008.
- ALONSO, Rogelio. *Vidas Rotas: las víctimas del terrorismo de ETA*. Madrid, Planeta, 2010.
- ANGULO, Jesús;REBORDINOS, José Luis. *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*. Donostia, Fimoteca Vasca, 2005.
- ANTOLÍN, Matías. *Mujeres de ETA, piel de serpiente*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.
- ----- *El olor del miedo*. Madrid, Temas de Hoy, 2003.
- ARANZADI Juan, JUARISTI Jon y ZUNZUNEGUI Santos. *Auto de terminación. Raza, Nación y violencia en el País Vasco*. Madrid, El País Aguilar, 1994.
- AUMESQUET, Santiago. *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.
- BAEZA, Álvaro. *Historia terrorista de ETA, 1952-2009: los jefes de ETA, los comandos de ETA y todos los atentados*. Madrid, ABL, 2008.
- ----- *Presos de ETA, el Gulag vasco*. Madrid, ABL, 2008.
- BARNOW, Erik. *El documental. Historia y Estilo*. Barcelona, Gedisa Editorial, 1996.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor. *La pelota Vasca. La piel contra la piedra. Historia de una polémica*. Sancho el Sabio,25,2006,138-162.
- ----- *Todos estamos invitados. Cine, terrorismo y sociedad vasca*. Sancho el Sabio,30,2009,137-159.
- ----- *La Transición ETA y la Fuga de Segovia*. Alicante,Universidad Virtual Miguel de Cervantes , 2008.

- ----- . *Pensar la historia desde el cine*. Entelequia: revista interdisciplinar N°1, 2006, pp. 99-108.
- BAUDRILLAR, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorroutu Editores, 1991.
- BERRIO, J. *Teoría Social de la persuasión*. Barcelona, Mitre, 1983.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.
- BRUNI, Luigi. *ETA, historia política de una lucha armada*. Navarra, Txalaparta, 2011.
- BUESA, Mikel . *ETA S.A.* Barcelona, Planeta, 2011.
- CALLEJA, José María. *¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco*. Madrid, Espasa, 2002.
- CAPARRÓS, J.M. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992.
- CARMONA, Luis Miguel. *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid, Cacitel, 2004.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1991.
- CARO BAROJA, Julio. *Terror y terrorismo*. Eslugues de Llobregat (Barcelona), Plaza&Janes, 1989.
- CASETTI, Francesco . *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994.
- CASQUETE, Jesús (2009). *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*. Madrid: Tecnos.
- CATALÀ, Josep María; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, 2001.
- CHION, Michel . *Como se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1995.
- COLBERT GOICOA, D. “From Paradise to Parody: The transformation of the Rural Arcadia in Basque Film” en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.90, n°4, Liverpool

University Press, UK, 2013.

- COSIDÓ, Ignacio. *España, camino de libertad: la política antiterrorista para la derrota de ETA, 1996-2004*. Madrid, Gota a gota ediciones, 2010.
- DE LA GRANJA SAINZ, José Luis. *El siglo de Euskadi*. Madrid, Tecnos, 2003.
- DE PABLO, Santiago. *Ciudadanía y terrorismo: un recorrido por el medio cinematográfico. Luces y sombras en una batalla. El valor de la palabra*. Nº1, 2001.
- ----- “Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político- militar y Euskadiko Ezkerra” en *Hacer historia con imágenes* coord por Hueso Montón, Angel Luis, Camarero Gómez, M Gloria, 2013, pp.199-220.
- ----- *El país de los vascos en la pantalla. Cine, identidad nacional y violencia política*. Revista ISEL, Nº3, 2011, pp.142-150.
- DE PABLO, Santiago y BARRRENETXEA, Igor. *Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero*. Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales, Nº 15, 2006, pp.171-190.
- DÍAZ, Elba. *La representación del terrorismo de ETA en el diario francés Le Monde*. Tesis doctoral inédita. Dirigida por Luis Veres, Universidad San Pablo CEU, 2011.
- ----- *Al otro lado de la frontera. Las cuatro décadas del terrorismo de ETA en la prensa francesa*. Madrid, Editorial Universitas, 2012.
- DÍAZ HERRERA, José, DURÁN DOUSSINAGE, Isabel. *ETA. El saqueo de Euskadi*. Madrid, Planeta, 2002.
- DOMINGUEZ, Florencio. *ETA: Estrategia organizativa y actuaciones, 1978-1992*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998.
- ----- *Dentro de ETA. La vida diaria de los terroristas*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2002.
- ----- *Las conexiones de ETA en Latinoamérica*. Barcelona, Grupo RBA, 2010.
- DURANDÍN, Guy. *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*. Barcelona,

Paidós Comunicación, 1983.

- EGUIGUREN, Jesús, RODRIGUEZ AIZPEOLEA, Luis. *ETA Las claves de la paz. Confesiones del negociador*. Madrid, Aguilar, 2011.
- ELORZA, Antonio (coord) *et al* . *La historia de ETA*. Madrid, Temas de Hoy, Historia, 2000.
- ESCRIVÁ, M^aÁngeles. *ETA el camino de vuelta*. Barcelona, Seix Barral, 2006.
- EZKERRA, Iñaki. *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi*. Barcelona, Planeta, 2001.
- ----- *Sabino Arana o la sentimentalidad totalitaria*. Madrid, Temas de Hoy, 2003.
- FERNÁNDEZ CALLEJA, José Manuel. *La derrota de ETA: de la primera a la última víctima*. Madrid, Adhara Publicaciones, 2006.
- FERNÁNDEZ, Joxean . *Cine vasco*. San Sebastián: Instituto Vasco Etxepare, 2011.
- FERRO, Marc. *El cine: una visión de la historia*. Madrid, Akal, 2008.
- GARCÍA, Sonia, GÓMEZ, Laura. *Piedra, papel y tijera: el “collage” en el cine documental*. Madrid, Ocho y Medio, 2009.
- GARMENDIA, Elixabete; GONZÁLEZ, Glori; GONZÁLEZ, Ana; GARMENDIA, Juli; DORRONSORO, Juanjo. *Yoyes. Desde su ventana*. Irún: Alberdania, 2009.
- GARZÓN, Baltasar. *La lucha contra el terrorismo y sus límites*. Madrid, Adhara, 2006.
- GAYTÁN, Esther; GIL, Fátima; ULLED, María (eds). *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*. Madrid, Rialp, 2010.
- GIL CALVO, Enrique. *El miedo es el mensaje*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- GONZALEZ CALLEJA, Eduardo. *El laboratorio del miedo. Una historia general del terrorismo*. Barcelona, Critica, 2013.
- GURRUCHAGA, Carmen; SAN SEBASTIÁN, Isabel. *El árbol y las nueces. La relación secreta entre ETA y PNV*. Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- GURRUCHAGA, Carmen. *Los jefes de ETA*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2001.

- ----- . *Los “cómplices” de ETA*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2004.
- ----- *El fin de ETA*. Barcelona, Planeta, 2006.
- GUTIÉRREZ, Juan Miguel. *Sombras en la caverna: el tempo vasco en el cine*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1997.
- GUIERREZ, Juan Miguel. “Cine documental vasco: Conservando la memoria colectiva”, en *Cuadernos de cinematografía*, nº 5, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2001, pp.89-115.
- HOFFMAN, Bruce. *A mano armada. Historia del terrorismo*. Madrid, Espasa, 1998.
- HUICI, Adrián. *Estrategias de la persuasión: mito y propaganda política*. Sevilla, Alfar, 1996.
- IDOYAGA, Petxo, RAMÍREZ DE LA PISCINA, Txema. *Al filo de la (in)comunicación. Prensa y conflicto vasco*. Madrid, Fundamentos, 2002.
- IRIONDO, Mikel. *Arte y violencia en el País Vasco*. Varte. Representación de la violencia y el mal en la cultura contemporánea.
- JÁUREGUI, Fernando. *El zapaterato: la negociación y el fin de ETA*. Barcelona, Grup 62, 2010.
- JUARISTI, Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid, Espasa, 1997.
- KRIPPENDORFF, Klaus. *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona, Paidós, 1990.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999.
- LAQUEUR, Walter. *Terrorismo*. Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- LARRAÑAGA, Koldo. *Lo vasco en el cine: las películas*. Vitoria: Fund. C. Vital Kutxa,

1997.

- ----- *Lo vasco en el cine: las personas*. Vitoria: Fund. C. Vital Kutxa, 1999.
- LEDÓ, Margarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid, Cátedra, 1998.
- LETAMENDIA, Francisco. *Historia del nacionalismo vasco y de ETA (3 volúmenes)*. San Sebastián, R&B ediciones, 1994.
- LÓPEZ GARCIA, Ángel. *Escritura e información. La escritura del lenguaje periodístico*. Madrid, Cátedra, 1996.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. *Cine vasco de ayer a hoy (época sonora)*. Bilbao, Mensajero Unipersonal, 1985.
- ----- . *Zinebi 50: historia del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao 1959-2008*. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2008.
- LÓPEZ MAÑERO, Cristina. *Información y dolor. Una perspectiva ética*. Barañain (Navarra), 1998.
- MAQUA, Javier. *El docudrama. Fronteras de la Ficción*. Madrid, Cátedra, 1992.
- MARCOS RAMOS, María. *Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad*. ISSN 2172-0150 N°3, 2011.
- MEDEM, Julio. *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2003.
- MIGUEL, Casilda de (et al). *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1999.
- MORÁN, Sagrario. *ETA entre España y Francia*. Madrid, Editorial Complutense, 1997.
- MUÑOZ ALONSO, A . *El terrorismo en España. El terror frente a la convivencia pluralista en libertad*. Barcelona, Planeta, 1982.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.
- NÚÑEZ-LADEVEZE, Luis. *El lenguaje de los "mass media": Introducción a una teoría*

de la actividad periodística. Madrid, Pirámide, 1979.

- ORTEGA, M^a Luisa. *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, 2005.
- PAREJO JIMÉNEZ, Nekane. *Fotografía y muerte: representación gráfica de los atentados de ETA (1968-1997)*, tesis doctoral, Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, serie Tesis Doctorales, 2004.
- PIZARROSO, A; RAMONET,I; VERES, L; TAYLOR, P; SAHAGÚN, F; SNOW, N; LÓPEZ,A; CATALÁN, M; ROJO,S; CALLEJA, J.M. *Estrategias de la desinformación*. Valencia: Minor, 2004.
- PIZARROSO, Alejandro. *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*. Madrid, Cátedra, 2005.
- ----- “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica” en *Historia y comunicación social*, N^o4, 1999, pp.145-171.
- PORTERO DE LA TORRE, Daniel. *La trama civil de ETA*. Córdoba, Arcopress, 2008.
- POYATO, Pedro (et al). *El documental, carcoma de la ficción: celebrado en Granada del 12 al 14 de febrero de 2004*. Córdoba, MBP Nuevas Tecnologías, 2004.
- PRATKANIS, Anthony, ARONSON, Elliot. *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1994.
- PRIETO, Jesús. *Marcados por el estigma: terrorismo y víctimas en Euskadi: 40 fragmentos de nuestra historia reciente, contados desde la perspectiva de un perdedor*. Madrid, Hiria,2011.
- PULGAR GUTIÉRREZ, Belén. *Víctimas del terrorismo 1968-2004*. Madrid, Dykinson, 2004.
- REINARES, Fernando. *Patriotas de la muerte. Por qué han militado en ETA y cuándo abandonan*. Madrid, Grupo Santillana Ediciones, 2001.
- REYZÁBAL, María Victoria. *Propaganda y manipulación*. Madrid, Acento Editorial,

1999.

- RIVAS TROITIÑO, José Manuel. *Desinformación y terrorismo: análisis de las conversaciones entre el gobierno y ETA en Argel (enero -abril 1989) en tres diarios de Madrid*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. 2000.
- RODRIGO, Miquel. *Los medios de comunicación ante el terrorismo*. Barcelona, Icaria, 1991.
- RODRÍGUEZ AIZPEOLEA, Luis. *ETA las claves para la paz*. Madrid, Aguilar, 2010.
- RODRÍGUEZ, Rafael. *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid, Ocho y Medio, 2006.
- RODRÍGUEZ, Pilar. *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2002.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos. *La producción cinematográfica en el País Vasco. Desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días*. Tesis doctoral. Madrid, 1996.
- ----- “Cine Vasco y etnografía, un camino abandonado” en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, 1997*
- ----- . *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1999.
- ----- *Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi*. *Ikusgaiak*. 5, 2001, pp.181-205.
- ----- *Yoyes: historia y vicisitudes de un proyecto cinematográfico*. *Estudios Vascos*. Sancho el Sabio, 34, 2011, pp.135-156.
- ROJO HERNÁNDEZ, Severiano. “Imaginario nacionalista vasco y representación de España: De Sabino a Arana a Federico Krutwig” en *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2003.
- SÁDABA GARRAZA, Teresa. “Comunicación y conflicto terrorista: la “segunda transición de los medios” en *Periodistas ante conflictos. El papel de los medios de*

comunicación en situaciones de crisis. Navarra, EUNSA, 1999.

- SÁEZ DE LA FUENTE, Izaskun. *La opinión pública vasca ante la violencia de ETA: una mirada retrospectiva*. Bakeaz, 2011.
- SAN SEBASTIÁN, Isabel. *Los años del plomo. Memoria en carne viva de las víctimas*. Madrid, Temas de Hoy, 2003.
- ----- *Fungairiño: el enemigo de ETA, defenestrado por el proceso de paz*. Madrid, Esfera de los libros, 2007.
- SÁNCHEZ, Juan. *Acercamiento al cine ensayo y cine documental*. Málaga, EDIPED, 2009
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. *Doc 21: panorama del reciente cine documental en España*. Girona, Luces de Gálibo, 2009.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, TRANCHE, Rafael. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Catedra, 2000.
- SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio. *ETA contra el Estado*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- SAVATER, Fernando. *El gran fraude*. Madrid, Aguilar, 2004.
- SELLÉS, Magdalena (et al). *El documental y el lenguaje cinematográfico*. Barcelona, UOC, 2008.
- ----- *El documental*. Barcelona, UOC, 2007.
- SOJO GIL, Kepa. “Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la transición” en *Quaderns de cine*, N°2, 2008, pp.63-69.
- -----, “Acerca de la existencia de un cine vasco actual” en *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*. N°7, 1997, pp.131-140.
- SORIA, Carlos (editor). *Prensa, paz, violencia y terrorismo. La crisis de credibilidad de los informadores*. Pamplona, EUNSA, 1987.
- STAM, Robert. *Teorías del cine*. Madrid, Paidós comunicación, 2001.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Adolfo. *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*.

Madrid, Arcadia, 2005.

- TALENS, Jenaro; ROMERA, José; TORDERA, Antonio; HERNÁNDEZ, Vicente. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1978.
- TALENS, Jenaro (et al). *Historia General del Cine*. Madrid, Cátedra, 1996.
- ----- *Negociaciones para una poética dialogada*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- ----- *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra, 2010.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos. *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid, Cátedra, 2007.
- TORRADO, Susana. *El cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2008.
- TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (eds). *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005.
- TORRES, José Luis. *Vascos, el problema no es ETA: razones y sinrazones de los nacionalismos*. Madrid, Visión libros, 2011.
- UGARTE TELLERÍA, Javier. “Los orígenes documentales de Imanol Uribe: El proceso de Burgos” en *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro el franquismo* coord por Santiago de Pablo, 2000, pp. 109-122.
- UNZUETA, Patxo. *Auto de terminación: raza, nación y violencia en el País Vasco*. Madrid, Grupo Santillana, 1994.
- ----- *El terrorismo de ETA y el problema vasco*. Barcelona, Plantea, 1997.
- ----- *Sociedad Vasca y política nacionalista*. Madrid: Grupo Santillana, 1987.
- URIARTE ROMERO, Eduardo. *Tiempo de canallas. La democracia ante el fin de ETA*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 2013.
- URIARTE, Edurne. *Cobardes y rebeldes. Por qué pervive el terrorismo*. Madrid, Temas

de Hoy, 2003.

- URIBE, Willy. *Allí donde ETA asesinó*. Madrid, Los libros del lince, 1965.
- URIZAR, Ana María. *Fundadores de ETA*. Madrid, Urizar-Anasagasti, 2007.
- VERES, Luis y CATALÁN, Miguel. *Estrategias de la desinformación*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2004.
- VERES, Luis. “El signo perverso: sobre lenguaje, terrorismo y práctica periodística”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, Tenerife, Universidad de La Laguna, nº52, octubre-diciembre de 2002.
- ----- “Alias y apodos en las noticias de terrorismo”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna-Tenerife, nº55, junio de 2003.
- ----- “El signo perverso: sobre lenguaje, terrorismo y práctica periodística”, en AAVV, *Veracidad y Objetividad. Desafíos éticos en la Sociedad de la Información*, Valencia, Fundación COSO, 2003, pp.287-298.
- ----- “Lengua, prensa e ideología: el léxico del conflicto en la Alemania nazi”, en *Actas I Congreso Iberoamericano de Comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.
- ----- “Persuasión lingüística, terrorismo y prensa escrita”, en *El Argonauta español*, Université d’Aix en Provence-Francia, nº1, enero de 2004.
- ----- “Prensa, poder y terrorismo”, en *Amnis. Revue de Civilization Contemporaine*, Université de Bretagne Occidentale, nº3, 2004.
- ----- “Sociolingüística y totalitarismo”, en *José Luis de Blas, Discurso y Sociedad. Contribuciones al estudio de la lengua en contexto social*, Castellón, Universidad Jaume I, 2005.
- ----- “La simbiosis del terrorismo con los medios de comunicación”, en AAVV, *Información para la paz. Autocrítica de los medios y responsabilidad del público*, Valencia, Fundación COSO, 2005, pp. 563-601.

- ----- “Aspectos lexicosemánticos del lenguaje periodístico de Gara”, en *Interlingüística*, Valencia, nº15, 2005, pp.1369-1375.
- ----- “Semántica, comunicación, terrorismo y tratamiento informativo”, en *Comunicación y Estudios Universitarios*, UCH-CEU, nº13, 2005.
- ----- *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- -----“Terrorismo, Fuerzas Armadas y representación mediática”, en *Actas de las III Jornadas Cultura de la Defensa Nacional*, Valencia, Universidad UCH-Real Hermandad de Veteranos de las Fuerzas Armadas y la Guardia Civil, 2007.
- ----- “Teoría del eufemismo: teoría de la guerra”, en María Querol (Ed.), *El futuro de las humanidades. Homenaje al profesor D. Ángel López García* vol. II, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2009, pp.231-240.
- ----- “Iconografía y culto a la representación: terrorismo y comunicación”, en *La Ética de la comunicación en el S.XXI*. Libro de Actas I Congreso Internacional de Ética de la Comunicación, Universidad de Sevilla, 29-31 de marzo de 2011.
- -----“Iconos, terrorismo y comunicación”, en *El Argonauta Español*, Université d’Aix en Provence, Francia, nº8, 2011,
- ----- “Comunicación y riesgo: terrorismo, televisión e Internet”, en *Comunicación y riesgo. III Congreso de la Asociación Española de Investigación en Comunicación*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2012.
- -----“Imagen, terrorismo y argumentación”, en *Revista Iberoamericana de Argumentación*, Madrid, UNED, nº4, 2012, pp.1-14.
- ----- “Terrorismo y cine en España durante la última década” en *Journal Media Research*, nº16, Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Rumanía, 2013.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores, 2005.

- ----- *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
- ----- . *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.
- WOODWORTH, Paddy. *Guerra sucia, manos limpias. ETA, el GAL y la democracia española*. Barcelona, Crítica, 2002.
- ZULAIKA, Joseba . *Polvo de ETA*. Irún, Alberdania, 2007.
- ZUNZUNEGUI, Santos. “En los comienzos del moderno cine vasco: Gotzon Elorza” en *Revista de Ciencias Bizkaiko Foru Aldundia*, Diputación Foral de Vizcaya, nº1, 1983.
- ----- “El cine en Euskadi: Notas para un debate abierto” en *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1983, pp.205-222.
- ----- . *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia, Filmoteca Regional, 1986.
- ----- . *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996.
- ----- . *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 2007.
- ----- . *Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas*. Comunicar nº29, v XV.2007. Revista Científica de Comunicación y Educación, 2007, pp. 51-58.
- ----- . *La mirada plural*. Madrid, Cátedra, 2008.
- ZUNZUNEGUI, Santos y ZUMALDE ARREI, Imanol. *Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental*. UNED. Revista Signa 23,2014. pp. 843-865.

