

Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi

(A suicidal challenge; ETA in the cinema of the Basque Country)

Roldán Larreta, Carlos

Eusko Ikaskuntza

Pl. Castillo, 43 bis-3.º D

31001 Iruñea

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 181-205]

A principios del 2000, con motivo del estreno de Yoyes, el tema de ETA dentro del cine volvió a ocupar páginas en los distintos medios de comunicación vascos y españoles. La intención de este artículo es revisar la historia del cine vasco moderno analizando brevemente las diversas ocasiones en que el cine de Euskadi ha llevado a ETA a la pantalla y las consecuencias que esta decisión ha generado. 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.

Palabras Clave: ETA. Cine de Euskadi. Historia vasca. Libertad de expresión.

2000. urtearen hasieran, Yoyes filmaren estreinaldia zela eta, zinearen barnean ETAre gaiak Euskal Herriko zein Espainiako hainbat komunikabidetako orriak bete zituen berriro. Euskal zine modernoaren historia berrikustea da artikulua honen helburua, Euskadiko zineak ETA pantailaratu duen aldiak eta moldeak eta halako erabakiak sorrarazi dituen ondorioak aztertuz, laburki bada ere. Proposamen artistiko horiek alderdi guztietan pizturiko aurkako erreakzioek erakustera ematen dute adierazpen askatasunaren egoera kezagarria gure gizarteari dagokionez, bai eta euskal zinegileek gaur egungo euskal historiaz jarduteko duten zailtasuna ere.

Giltza-Hitzak: ETA. Euskadiko zinea. Euskal historia. Adierazpen askatasuna.

Au début de l'an 2000, à l'occasion de la sortie de Yoyes, le thème de ETA dans le cinéma occupa de nouveau des pages dans les différents moyens de communication basques et espagnols. L'intention de cet article est de réviser l'histoire du cinéma basque moderne en analysant brièvement les différentes occasions au cours desquelles le cinéma d'Euskadi a porté ETA à l'écran et les conséquences générées par cette décision. Les réactions adverses, de tous les partis, qu'ont suscité ces propositions artistiques, montrent un état de liberté d'expression préoccupant dans notre société et révèlent les difficultés que connaissent des cinéastes basques à traiter l'histoire basque contemporaine.

Mots Clés: ETA. Cinéma d'Euskadi. Histoire basque. Liberté d'expression.

INTRODUCCIÓN

A principios del 2000, con motivo del estreno de una película centrada en María Dolores González Katarain, “Yoyes”, histórica dirigente de ETA asesinada por sus propios ex-compañeros de armas tras la renuncia de ésta a la violencia y su retorno al País Vasco, el tema de ETA en el cine volvió a ocupar páginas en los medios de comunicación. A lo largo de la reciente historia del cine moderno vasco, cada vez que un cineasta ha cometido la “osadía” de interesarse por un asunto que, pese a quien pese, resulta de un gran atractivo cinematográfico, la opinión pública del país carga contra la iniciativa y en general el rigor informativo brilla por su ausencia.

En los años setenta y primeros de los ochenta, donde con cierta frecuencia la imagen de ETA en el cine tiene el halo romántico del héroe justiciero que lucha contra la tiranía del fascismo militar del régimen franquista, la actividad de los cineastas vascos no sólo se topa con la feroz crítica de la prensa. Como se verá más adelante, avisos de bombas en las salas que se atrevan a exhibir estas películas e incluso detenciones de equipos de rodaje, serán la consecuencia directa de atreverse a plasmar en celuloide la actividad de ETA. Pero el cine moderno vasco se nutre continuamente de la realidad que le rodea y está estrechamente vinculado a ella. Y cualquier testigo objetivo que haya estudiado la sociedad vasca en estos últimos 40 años habrá podido observar el sustancial cambio de opinión que se ha dado entre la población vasca con respecto a ETA. De la innegable simpatía que despertaban las acciones de esta organización armada durante la dictadura franquista e incluso en los primeros tiempos 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 ha escapado de esta evolución. Pronto veremos cómo las películas, en general, participan de este viaje hacia el desencanto.

Por supuesto, mientras esta imagen idílica de ETA va mutándose en rostro sangriento y fanático, los medios de comunicación cercanos al mundo abertzale más radical lanzan feroces dentelladas contra estas propuestas artísticas. Lo realmente curioso es que incluso, a veces, fiel reflejo del desquiciado momento que vive en la actualidad el País Vasco, películas sumamente críticas contra ETA no sólo tienen que soportar los ataques de los medios cercanos al nacionalismo que defiende el uso de la fuerza para imponerse, sino que además han de soportar las violentas andanadas de medios españolistas incapaces de soportar ver en la pantalla a un militante de ETA. Esa sólo idea basta para desautorizar la película, independientemente de su mensaje o de sus logros artísticos.

No es de extrañar que muchos cineastas vascos, ante este sombrío panorama, renuncien, pese a su indudable atractivo, a centrar sus esfuerzos en este tema. Antxon Ezeiza se quejaba, con razón, en 1992, de la falta de libertad existente para rodar sobre ETA y el problema vasco:

“La película política que yo quisiera hacer, por ejemplo, una película que articulase de verdad cuáles son las razones del contencioso vasco, de la lucha

armada, de las medidas represivas, de la justicia o no de los planteamientos de los señores que combaten... eso sería una película política. Seguramente esa película no se podría hacer porque sería inmediatamente apología del terrorismo simplemente por poner en duda, por poner en tema de debate, si es justo o no ese combate... aunque el resultado fuera decir "es completamente injusto" (...) Una película política, si nos la ponemos a hacer yo o cualquiera aquí, casi todo es tabú... salvo que pudieras firmar con sangre que el resultado del debate sería negativo para los insurrectos no te dejarían ni plantear el debate"¹.

La vinculación de Ezeiza a los postulados políticos de la izquierda abertzale no resta objetividad al análisis de la situación. Juanma Bajo Ulloa, un significativo exponente de la joven generación de cineastas vascos que afloran en los noventa, y un vasco que nunca ha destacado por su compromiso con ninguno de los bandos en litigio reconocía en 1992 sus reservas a tratar el tema de ETA en el cine, coincidiendo con Ezeiza en señalar las injustas limitaciones que debe sufrir el cine vasco al lanzar su mirada al fenómeno de ETA:

"Ahora mismo no se puede hacer una película sobre tema político y menos sobre ETA. ETA es una golosina tremenda para cualquier cineasta... hacer la película sobre ETA, sobre el principio, la razón y la sinrazón de ETA... es una golosina que a cualquiera que se la des le apetece pero yo creo que es impensable hacer ahora una película sobre ETA, es una locura. Ahora mismo nadie puede decir determinadas cosas porque se encontraría con una serie de problemas que mejor obviarlos"².

Pero es que el propio Imanol Uribe, un cineasta que en los últimos tiempos se ha manifestado en contra de las ideas nacionalistas apareciendo incluso en la prensa con miembros del Foro de Ermua, ha denunciado la censura que sufren los cineastas vascos al abordar el tema de ETA. Se va a analizar más adelante la aportación de Uribe en este sentido pues sus películas sobre ETA y la realidad actual vasca forman parte del mejor cine que se ha hecho en Euskadi. Baste con decir ahora que Uribe pasa de una cierta idealización romántica del nacionalismo vasco con *El Proceso de Burgos* (1979) a un claro desencanto evidente en *La muerte de Mikel* (1983). Y sin embargo, a pesar de su firme postura no sólo contra ETA, sino además contra el peso de la ideología abertzale en la sociedad vasca, Uribe ha tenido que soportar duras críticas por su film *Días contados* (1994). Incluso en una entrevista realizada con motivo del estreno en el Festival de San Sebastián (2000) de su película *Plenilunio* Uribe volvía a "defenderse" ante el periodista por su interés hacia el mundo de ETA:

— **Pregunta:** En este filme, de nuevo, incluye referencias a ETA, aunque de forma más sesgada que en otros trabajos suyos como *El proceso de Burgos* o *Días contados*. ¿Su obsesión por tratar el tema de ETA, presente en la mitad de sus películas, también se debe a que es "algo que está en la calle"?

— **Imanol Uribe:** Como sabrás, las referencias al terrorismo en el filme también estaban presentes en la novela, así que no es algo que haya salido de mí.

1. Declaraciones de Antxon Ezeiza, 8/9/1992.

2. Declaraciones de Juanma Bajo Ulloa, 19/8/1992.

– **Pregunta:** Sin embargo, tampoco has querido evitarlo...

– **Imanol Uribe:** No tendría sentido. Todo el mundo sabe el tipo de cine que hago y mi preocupación por el terrorismo. Es un tema tan complejo e increíble, con tanto peso en la sociedad, que no encuentro motivos para evitarlo. El cine debe abarcar todos los aspectos de la realidad, y en él también es necesario hablar de temas tan dolorosos como es el terrorismo.

En mis primeras películas (*El proceso de Burgos*, *La muerte de Mikel*, *La fuga de Segovia*), mi interés por ETA partió de una curiosidad. Yo soy de familia vasca, pero nací en Centroamérica, y no había vivido nunca en Euskadi, así que cuando me planteé hacer cine “político” no fue porque conociera el tema de primera mano, simplemente sentía, y todavía siento, mucha curiosidad por el asunto, por investigar mis raíces. En cualquier caso, no sé si volveré a hablar de ETA en mis próximas películas”³.

No sorprende que Uribe dude de seguir realizando cine sobre ETA en un futuro tras ser sometido a este auténtico “interrogatorio”. Y hay que insistir en que estamos hablando de un director que con *La muerte de Mikel*, realizó una valiente crítica contra una serie de actitudes de la sociedad vasca, entre ellas el tema de la violencia política, en un momento –primera mitad de los ochenta– en el que el apoyo a la lucha armada de ETA era mucho más importante entre la población y por tanto era más arriesgado adoptar una postura así. Del mismo modo que, dejando claro que estamos hablando de sociedades donde impera la democracia y por tanto la libertad de expresión, resultaría inquietante que a Rainer Werner Fassbinder se le recriminara hablar en su cine de las drogas o a Francis Ford Coppola y a Martin Scorsese se les obligara a renunciar a su indudable fascinación por el mundo de la mafia, esa fijación por impedir a los cineastas vascos adentrarse en el mundo de ETA resulta lamentable.

La atracción que ejerce ETA entre los cineastas es comprensible. El mismo Bernardo Bertolucci, uno de los más grandes directores de cine de la actualidad y un sujeto poco sospechoso de simpatizar con ETA –llegó a participar en la manifestación a favor del Estatuto y la Constitución y contra ETA convocada por el colectivo ¡Basta Ya! celebrada en San Sebastián durante el Festival de Cine del 2000– muestra en una entrevista realizada durante el certamen de ese año las emocionantes sensaciones que puede llegar a despertar este tema en un cineasta de talento, más allá de su posición política. ¿O es que Coppola y Scorsese aprueban los asesinatos y extorsiones de la mafia por haber rodado *El padrino* o *Uno de los nuestros*?:

“Me acuerdo de que, hace dos años, una noche tenía que pronunciar un discurso en una ceremonia del festival. Un grupo de jóvenes salió al escenario del Teatro Victoria Eugenia lanzando pegatinas y con carteles a favor de los derechos de sus familiares y amigos, que eran presos de ETA. La televisión interrumpió la emisión, que era en directo; había mucha tensión en la sala y eso sólo

3. REVIRIEGO, Carlos. Imanol Uribe presenta *Penilunio* en el certamen. En: *El Mundo*, *El Cultural*, Madrid, 20-26 de septiembre de 2000; p.55.

porque habían pedido la libertad de unas personas. Me tocaba hablar después de esa manifestación y no sabía cómo empezar. Entonces dije que San Sebastián me gustaba por el cine y que, en todo caso, el acto dramático al que habíamos asistido también era cine. Era como el comienzo de *Senso*, de Luchino Visconti: la manifestación de estos jóvenes me había traído a la memoria las escenas en las que los guerrilleros *risorgimentali* se rebelaban gritando en un teatro de Venecia”⁴.

Quizá el problema es que este país carece de cultura democrática para respetar en toda su amplitud la libertad de expresión. En eso el mundo anglosajón está a años luz. No hay más que recordar la libertad con que el cine británico toma el tema del IRA para su cine. Casos como el de *Agenda oculta* de Ken Loach, *En el nombre del padre* y *The boxer* de Jim Sheridan, *Juego de lágrimas*, *Danny boy* o *Michael Collins* de Neil Jordan, ponen en evidencia los frustrantes límites con que topan los cineastas vascos si se compara con sus camaradas británicos y norteamericanos.

Por esto, ante este acoso a las propuestas cinematográficas sobre ETA, resulta tan sorprendente –volviendo a los artículos periodísticos que hablaban del estreno de *Yoyes*– leer ciertos titulares de prensa que aparecieron esos días. Concretamente *El País* dedicaba al tema un reportaje titulado “cine y terrorismo”. La introducción al mismo no deja de ser sorprendente:

“Frente al cine americano o el británico, que han tocado las cuestiones más dolorosas de su historia, el cine español ha pasado de puntillas sobre hechos, como el terrorismo de ETA, que han marcado este país. *Días contados*, de Imanol Uribe, abrió el camino. Ahora llega *Yoyes*, que se estrena el próximo viernes...”⁵.

En principio, partir de *Días contados* como inicio del cine sobre ETA es una auténtica barbaridad. Sólo dentro del cine de Euskadi, más de una decena de películas le preceden. Por otro lado resulta incomprensible y hasta ofensivo que sea la prensa, uno de los principales agentes censores del protagonismo de ETA dentro del cine, como pronto se verá, la que se queje de esta situación mientras celebra el valor del cine británico por tratar sin censuras la historia del IRA.

Y todavía más sorprendente es la actitud de *El Mundo*. Un día después del estreno de *Yoyes* publica un artículo que titula “ETA en el cine: el tabú se ha roto”. En la introducción al texto el periodista afirma que diversos cineastas “...también penetraron con sus cámaras en un sujeto temático tan controvertido en lo político como potente en lo dramático. Pese a todo, ETA ha sido un tabú para el cine español. Pero un tabú que se ha resquebrajado”⁶. Y en el artículo se recogen distintos testimonios entre los que se puede destacar uno del importante productor español Andrés Vicente Gómez:

4. MIOTTO, Angelo. Bernardo Bertolucci. Genio cultivado. En: Gara, *Zazpika*, núm. 86, 17/9/2000; p. 10.

5. ALTARES, Guillermo. Cine y terrorismo. En: *El País*, Madrid, 26/3/2000.

6. HERMOSO, Borja. ETA en el cine: el tabú se ha roto. En: *El Mundo*, 1/4/2000.

“Si ETA deja de matar un día se podrán hacer incluso películas proetarras; porque no hay que olvidar que ha habido varias etas y algunas de ellas hasta despertó simpatías entre la gente de izquierda. No es lo mismo la que mató a Carrero Blanco que la de Hipercor”⁷.

Pero este mensaje liberal que lanza *El Mundo* se contradice totalmente con otro texto publicado un año antes. En mayo de 1999 el artículo titulado "Las etarras llegan al cine" se iniciaba con estos "sutiles" interrogantes: "¿Estaría usted dispuesto a pasar por taquilla para ver las andanzas de una mujer fría, bella, implacable, con 23 asesinatos sobre sus espaldas, llamada Idoia López Riaño, conocida como la tigresa? ¿O la vida y la súbita muerte de un tiro de Yoyes, quizás la etarra más conocida en la historia sangrienta de ETA?"⁸ No es, desde luego, una llamada para que el público acuda a las salas ante las arriesgadas propuestas de los cineastas vascos. Y no es, tampoco, un apoyo a tratar con valor y rigor una parte significativa de nuestra historia reciente. Más bien se trata de todo lo contrario.

Prácticamente todas las películas que han tomado a ETA, de manera directa o tangencial como eje de su propuesta, se han enfrentado a serios problemas con la prensa (de orientación abertzale, españolista, da igual), con las corrientes del nacionalismo vasco que simpatizan con la lucha de ETA, con el Ministerio de Interior, etc. A partir de ahora se van a estudiar brevemente las distintas películas –la producción es amplia, dadas las adversas circunstancias, por más que la falta de rigor informativo pretenda convertir el cine sobre ETA en una molesta rareza– que han abordado esta temática dentro del cine de Euskadi y las graves ataques que han tenido que soportar desde todos los frentes.

Queda ya para el juicio del lector la decisión de considerar si estas reacciones son justas y si son compatibles con una sociedad que vive en democracia. Y sobre todo, puede también el lector reflexionar sobre si realmente merece la pena que nuestros cineastas busquen el lado cinematográfico de ETA, por más que ocasionales recortes de prensa elogien al cine británico por su osadía al referirse al IRA o pretendan retirar la venda que cubre los ojos de los directores de cine, “incapaces” de ver las posibilidades dramáticas de ETA en el cine...

ETA EN EL CINE DE EUSKADI DURANTE LOS AÑOS SETENTA

Si rodar sobre ETA en los 90 resulta una aventura casi suicida es fácil imaginar la misma situación entre 1975 y los años que siguen a la muerte de Franco. El cine que se realiza en la segunda mitad de los setenta en el País Vasco es de corte militante y se centra generalmente en combatir y denunciar la represión que asola la tierra vasca en la dura etapa de la

7. Ibídem.

8. GARZON, Lourdes. Las etarras llegan al cine. En: *El Mundo, Crónica*, 23/5/1999.

Transición. Los trabajos de Iñaki Núñez y *El proceso de Burgos*, el primer largometraje de Imanol Uribe, son quizás las películas más significativas de estos momentos en lo que se refiere a la inquietud de los cineastas por mostrar en cine la resistencia armada vasca al franquismo.

El cortometraje de Iñaki Núñez *Estado de Excepción* (1977) es un buen ejemplo de las funestas consecuencias que pueden caer sobre un director vasco al denunciar la política represiva del gobierno español en Euskal Herria durante los setenta. La película narra la historia de una familia que pierde a su padre en el bombardeo de Gernika. El hijo va creciendo marcado por el ambiente represivo del régimen franquista y finalmente decide tomar las armas para luchar contra la tiranía, convencido de que “la única manera de liberar a su pueblo es con las armas”. Para su desgracia será detenido, torturado y fusilado. Aún antes de que finalice el rodaje del corto, en octubre de 1976, varios miembros del equipo como el propio Iñaki Núñez, Carlos Knörr, Fernando Knörr y Mikel Foronda, son detenidos por rodar una película en la que se intenta difamar a la policía. Los atrevidos cineastas permanecieron unas semanas en la cárcel y salieron bajo fianza de 60.000 pesetas cada uno.

Una vez finalizado el accidentado rodaje *Estado de excepción* fue seleccionada para el XXIII Festival de Oberhausen donde obtuvo dos premios. Pero el éxito no tranquilizó los ánimos. En mayo de 1978 el film fue secuestrado porque, según el informe del fiscal, se vertían “una serie de conceptos alusivos en tono encomiástico a los objetivos revolucionarios, lucha armada y subversión organizada”. Núñez se defendió de este nuevo ataque argumentado que en la película nunca se dijo que sea la policía quien tortura, que la carta del fusilado estaba basada en un texto de Bertolt Brecht y que la película había que enmarcarla en la lucha contra la dictadura⁹.

Tras la polémica alcanzada con su cortometraje Núñez insistirá en la temática de la lucha antifranquista con el largometraje *Toque de queda* (1978), tedioso relato sobre unos presos políticos condenados a muerte por el franquismo. Tal y como recuerda Santos Zunzunegui¹⁰ todo el prestigio logrado por Núñez gracias al acoso policial sufrido por su *Estado de excepción* se evaporó de súbito con este largometraje. Y esto se debió, principalmente, a la militancia en el FRAP de uno de los personajes de la cinta. Con este protagonismo del FRAP frente a ETA quizás Núñez buscaba dar una universalidad mayor a su propuesta. La cruda realidad es que sólo encontró la firme sospecha a su alrededor de haber dejado de lado la causa vasca. Adentrarse con la cámara en medio del conflicto vasco y salir indemne, se antoja, lo iremos comprobando, misión imposible.

9. Egin, Hernani, 14/5/1978.

10. ZUNZUNEGUI, Santos. *El cine en el País Vasco*, Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia, 1985; p. 222.

Indiscutiblemente la película más importante sobre ETA en esta etapa es *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe. El film es un documental que reconstruye unos hechos fundamentales en la historia contemporánea vasca. En 1968 ETA realizó un atentado que costó la vida a Melitón Manzanas, un temido y odiado comisario de la Brigada Social de Gipuzkoa que se encargaba de someter toda resistencia demócrata al régimen por medio de la tortura. Precisamente Manzanas es hoy en día actualidad porque el gobierno del Partido Popular, por increíble que parezca, le concedió en enero del 2001 la Medalla al Mérito Civil. La acción de ETA provocó la proclamación de un estado de excepción que llevó a la detención de más de 600 personas. A finales de 1970 el gobierno de Franco pretendió castigar a 12 miembros de ETA detenidos y acusados de la muerte de Manzanas con un juicio que sirviera de escarmiento pero lo único que consiguió fue una valerosa contestación en las calles del País Vasco a favor de los detenidos y una airada respuesta internacional contra las sentencias de muerte. A la larga, fueron los propios jueces los que se sentaron en un banquillo juzgado por los propios acusados, por un pueblo vasco que pedía libertad a gritos y por la opinión pública internacional.

Uribe, 9 años después de los sucesos, planteó el film de manera sumamente habilidosa, conjuntando, en las entrevistas a los encausados, declaraciones políticas y anécdotas de aquellos días, sumando, para aligerar el ritmo del film, planos recursos de paisajes vascos con notas históricas del momento vivido. La película, una obra realmente brillante que obtuvo el Premio Perla del Cantábrico en el Festival de San Sebastián de 1979 y el Primer Premio del Festival de Benalmádena de 1979, se enfrentó a varios problemas desde el inicio de su gestación hasta sus últimos días de exhibición.

En principio la introducción histórica que hace Francisco Letamendia "Ortzi" al inicio de la cinta, coloca inevitablemente a la película en la órbita de Herri Batasuna, por más que Uribe lo negara con insistencia¹¹. De hecho, en el montaje final, probablemente Uribe fue consciente de la situación. Hay que tener en cuenta que 10 años después de aquel histórico juicio, muchos de sus protagonistas militaban dentro de opciones políticas muy distintas. Una presentación como la de Ortzi, mostrando una visión de la historia propia de la izquierda abertzale, llevaba a la película a un territorio muy determinado. Uribe intentó eliminar esta introducción, alegando motivos puramente cinematográficos, pero se encontró con un verdadero motín liderado por Ortzi que amenazaba con dejar la película sin ningún miembro de HB. Uribe no tuvo más remedio que ceder¹². Y este, en realidad, sólo iba a ser el primero de sus problemas.

11. Por ejemplo, en una entrevista realizada por ANTOLIN, Matías, Uribe señalaba que *El proceso de Burgos* "es mi película, no la de Herri Batasuna". En: *Cinema 2002*, Madrid, abril-marzo de 1980.

12. "...se reunieron todos y no querían que se montase un solo fotograma de ninguno de ellos en la película por solidaridad con Ortzi. Entonces tragué y puse la secuencia de Ortzi para que no se retirara de la película todos los de HB. Pero que conste, no me importaría decir lo contrario, que no la había quitado por motivos ideológicos, sino porque era un coñazo." (Entrevista con Imanol Uribe, 15/6/1992.)

...



Foto 1: Anuncio de prensa de *El proceso de Burgos*.

En su presentación dentro del Festival de San Sebastián, el general Milans del Bosh, al enterarse del estreno por el diario ABC, intentó por todos los medios frenar la proyección. Uribe ha recordado las fuertes presiones que sufrió por parte de Jaime Mayor Oreja, ex-Ministro de Interior del gobierno de Aznar y candidato al puesto de lehendakari por el PP en las elecciones de mayo del 2001, para retirar la cinta del certamen¹³. El miedo a sufrir un secuestro del film llevó a Uribe a proyectar la película escondiendo las bobinas que no se utilizaban. Y la posterior distribución se convirtió en una carrera de obstáculos insalvable. En Gijón en una sólo tarde la proyección fue amenazada 22 veces.

Para agravar aún más la situación de la película las altas instancias, furiosas por no poder detener la difusión de la cinta, castigaron a Uribe con la retirada de la protección oficial, un 15% de taquilla, basándose en una ley que permitía la retirada de esta cifra cuando se tratase de una película que tuviera más del 50% de entrevistas o material de archivo, exceptuando a las obras con un valor cultural evidente... Sin lugar a dudas estamos ante un claro caso de castigo político porque la calidad de *El proceso*

No fue, de todos modos, la introducción histórica de Ortz, lo único que llevó a la película al territorio de HB. Las intervenciones de Castells, el abogado de HB, fueron toda una lección de apología política de un proyecto, frente a las de Bandrés, el abogado de Euskadiko Ezkerra, centrado exclusivamente en explicar los avatares del juicio.

13. "Marcelino Oreja –entonces Ministro de Asuntos Exteriores– llamó a su sobrino, Jaime Mayor Oreja. Este me pidió una entrevista. Nos dejaron libre la planta de arriba de las oficinas del Festival. Estábamos los dos solos. Me dijo que había presiones, incluso militares, muy fuertes, que le había llamado su tío Marcelino desde Bruselas. En definitiva, me pidió que retirase la película, a lo que contesté que yo no la pensaba retirar y que, si querían, que lo hiciesen ellos. Incluso llegó a preguntarme cuánto costaría retirarla". ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F., REBORDINOS, José Luis. *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Donosita: Euskadiko Filmategia, 1994; p. 15.

de *Burgos* es incuestionable. De hecho, en 1983, con Pilar Miró al frente del cine español, esta injusta decisión quedó anulada y la película de Uribe obtuvo la ayuda merecida. Con *El proceso de Burgos* se cierra la década de los setenta para el cine de Euskadi. Y a pesar de que los intentos de llevar a ETA a las pantallas se han pagado muy caros, en la década que se avecina los cineastas no se dejarán intimidar y surgirán nuevas propuestas.

ETA EN EL CINE DE EUSKADI DURANTE LOS AÑOS OCHENTA

Es de nuevo Imanol Uribe el que se atreve a tratar el tema de ETA dentro del cine de Euskadi al iniciarse la década de los ochenta. Con su segundo largo *La fuga de Segovia-Segoviako ihesa*, producido por Ángel Amigo, antiguo miembro de ETA (p-m) que había participado en la fuga y que iniciaba así su carrera en el cine, reconstruye otro de los momentos decisivos de la historia de ETA aunque ahora abandona el género documental para dar el salto a la ficción cinematográfica. Con rigor y minuciosidad, Uribe crea una excelente película de aventuras que no se va a librar de la polémica que siempre acompaña a un film centrado en ETA. Por de pronto, la versión que se comercializó eliminaba 15 minutos de la copia presentada en el Festival de San Sebastián ya que esta primera versión, según opinión generalizada, tenía evidentes problemas de ritmo y necesitaba ser recortada.

Pero el corte fue polémico, porque entre las escenas descartadas se llamaba al abandono de la lucha armada, sobre todo en la entrevista que mantenían Xabier Elorriaga y Arantxa Urretavizcaya. No hay que olvidar que en estos momentos ETA (p-m) estaba en tregua y la lucha entre ETA (m) y HB contra ETA (p-m) y EE estaba en su máximo apogeo. Así, Uribe concitaba odios al pasar de defender las tesis de ETA (m) en *El proceso de Burgos* a mostrarse partidario del abandono de las armas propugnado por ETA (p-m). Y a pesar de que los autores de la película no se cansaron de repetir que los cortes obedecían tan sólo a problemas de ritmo, la sospecha de que el problema tenía un claro trasfondo político no desapareció nunca. De hecho, años después del estreno, las cosas se aclaraban ya que aunque Ángel Amigo seguía negando intenciones ocultas al restar minutos a la copia original¹⁴, Imanol Uribe reconocía que el claro mensaje dado a favor de la apues-

14. "Si no recuerdo mal habíamos hecho en el guión una frase que no dijera nada y que lo dijera todo precisamente para no complicar las cosas. La periodista le pregunta al fugado si iban a dejar algún día las armas y el protagonista decía que si las condiciones cambiaban pues ellos también cambiarían la forma de lucha. Era una forma diplomática de decir todo y nada, es decir, así de simple. La idea inicial era esa, no hacer apología ni defensa de ningún tipo". (Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992.)

Analizando la frase la verdad es que se deja entrever el ideario defendido por Pertur en la VII Asamblea. Si las condiciones cambian, de la dictadura franquista se pasa a la democracia burguesa, cambia el método de lucha, dejando atrás las armas para pasar a la acción política. Si además tenemos en cuenta que Ángel Amigo militó en ETA (p-m) las dudas se disipan y parece claro que la apología de las tesis de Euskadiko Ezkerra y ETA (p-m) frente a las de ETA (m) y HB era evidente en el fragmento recortado.

ta de Euskadiko Ezkerra era la causa principal de los cortes efectuados sobre la copia presentada en el Festival de San Sebastián¹⁵.

Aparte de esta tensión la película, por su contenido, sufrió serios problemas de distribución en todo el estado. E incluso, como ya sucediera con *El proceso de Burgos*, las instituciones españolas castigaron a la película con la retirada del premio especial calidad. Con el tiempo, estando Fernando Mendez-Leite al frente del ICAA, el premio fue concedido. En 1986 Méndez-Leite recordaba estos sucesos y sus lamentables consecuencias:

“Era un momento delicado y desconozco los motivos políticos que llevaron a aquel rechazo, pero evidentemente los hubo. (...) Ha sido un film con muy mala carrera comercial debido a todas estas cosas y me consta que fueron muchos los exhibidores que no la llevaron a sus pantallas por miedo a que la ultraderecha causara problemas”¹⁶.

A pesar de todos estos problemas, *La fuga de Segovia* tuvo una extraordinaria acogida, obtuvo el Gran Premio de las jornadas Cinematográficas de Orleans y el Premio de la Crítica Internacional del Festival de San Sebastián. Pese a los obstáculos, el valor del cine vasco por explotar al máximo el concepto de libertad de expresión daba sus frutos.

En 1983 Ángel Amigo produjo el documental *Euskadi hors d'etat*, del director americano Arthur Mac Caig que narraba la historia del País Vasco desde la guerra civil hasta la llegada del primer gobierno del PSOE en la etapa democrática. Como es obvio, la presencia de ETA no podía faltar en un trabajo de estas características. Y con dicha presencia llegaron los problemas porque de nuevo la película, como ya había ocurrido con *La fuga de Segovia*, fue acusada de hacer apología del mensaje de ETA (p-m) basándose en la nutrida presencia de polimilis en el documental. En todo caso el productor vasco, años después, se defendía de estas acusaciones con argumentos razonables¹⁷. La polémica, de todos modos, como una maldición, se había cebado una vez más en un film que contaba en su reparto con ETA.

15. “Aunque la razón principal fue, repito, el exceso de metraje, es cierto que esos recortes afectaron de forma importante a la entrevista de Arantxa Urretavizcaya a Xabier. Más que por la cuestión documental, la razón fue porque era la parte que más se acercaba al análisis político. Era un análisis muy sectario, muy desde el punto de vista de Euskadiko Ezkerra.” ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F., REBORDINOS, José Luis. *op. cit.*, p. 120.

16. Declaraciones de Fernando Méndez-Leite. En: *El Diario Vasco*, San Sebastián, 2/7/1986.

17. “Esa fue otra de las historias... me llamó la atención porque en realidad no intervine para nada, para nada, en las gestiones que hizo el director para conseguir las entrevistas. (...) Luego me enteré de que el director había conseguido una entrevista con ETA (m) en aquel momento pero que por no sé qué líos no pudo hacerla. (...) Lo cierto es que si se utilizó más a ETA (p-m) para las entrevistas era porque siempre han sido gente más accesible para la prensa (...) Y los de ETA (p-m) que salen eran octavos, ni siquiera eran de la VII Asamblea, de los que acababan de dejar.. Es decir los que salen, al cabo de un año se integraron en ETA (m)”. (Entrevista con Angel Amigo, 14/4/1992).



Foto 2: Cartel publicitario de *Erreporteroak*.

ETA siguió apareciendo en el cine de Euskadi. En *La muerte de Mikel-Mikelen heriotza* (1984) Uribe daba fin a esa fascinación por la rebeldía nacionalista iniciada en *El proceso de Burgos*. Ahora Uribe realizaba una crítica demoledora a las esencias de la sociedad vasca y también, todo hay que decirlo, al modo de tratar el problema vasco por parte del gobierno español y es que el protagonista de la película será brutalmente torturado por haber ayudado en el pasado a un comando de ETA en apuros. Poco después Iñaki Aizpuru realizó a su vez *Erreporteroak* (1984), un film sobre la relación entre dos amigos testigos de la conflictiva realidad vasca entre 1980 y 1981. El asesinato por parte de ETA de Ryan, las salvajes torturas que llevan a la muerte al activista de ETA Arregi, o el golpe de Tejero se combinaban con discusiones entre los dos amigos sobre la situación vasca o la validez de la lucha armada. El planteamiento, interesante en sí, quedaba abortado por la nefasta realización del director, perdiéndose así una gran oportunidad de fijar en cine de calidad un momento dramático, intenso y doloroso de nuestra historia reciente.

Golfo de Vizcaya-Bizkaiko golkoa (1985) de Javier Rebollo retrata la conflictiva sociedad vasca de los ochenta por medio de Lucas, un periodista que ha vivido fuera durante largos años y que regresa a Euskadi para empezar su vida de nuevo. En Bilbao consigue un puesto en un periódico local, ocupando la plaza que ha dejado vacante Itxaso, una chica que ha huido al ser descubierta su militancia en ETA. Lucas empezará a involucrarse en los asuntos que dejara pendientes Itxaso y se encontrará con una realidad que le desborda. La película, que mezcla cine negro con historia de amor y cine político obtuvo un rechazo generalizado. Pero es una película que, con sus evidentes fallos, presenta a la vez grandes aciertos. En el tema que nos ocupa, por primera vez una película vasca anuncia la sórdida trama de los GAL. El perso-



OMERO ANTONUTTI **SILVIA MUNT**

GOLFO DE VIZCAYA
BIZKAIKO GOLKOA

PATXI BISQUERT AMAIA LASA Y MARIO PARDO
con la colaboración de **JUAN DIEGO**

guion: JOAQUIN JORDA
SANTIAGO GONZALEZ
JUAN ORTUOSTE Y
JAVIER REBOLLO

dirigida por **JAVIER REBOLLO**

productor: **JUAN ORTUOSTE**

una producción: LAN ZINEMA

con la colaboración de: EUSKAL TELEBISTA

foto: JAVIER AGUIRRESARCE
decorados: JOSE LAGO
música: ANGEL MUÑOZ
montaje: JOSE M. BURRUI

jefe de producción: RICARDO G. ARHOJO

Película subvencionada por el MINISTERIO DE CULTURA Película subvencionada por la COMISERÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO

LAN ZINEMA

Foto 3: Cartel publicitario de *Golfo de Vizcaya-Bizkaiko golkoa*.

naje del comisario que interpreta Juan Diego recuerda a Amedo. Hay que reconocer la lucidez y la valentía de Rebollo al denunciar unas actividades que en 1985 se veían difuminadas por la sombra de la sospecha y que tan sólo el paso del tiempo ha convertido en realidad¹⁸. También resultan interesantes las relaciones que de nuevo muestra el cine de Euskadi entre ETA militar y los reinsertados o la difícil situación de HB en medio del laberinto vasco. Igualmente Rebollo se adelanta, aunque sea de manera tangencial, a una película posterior como *Offeko maitasuna* al incluir en el relato la historia de amor de un hombre con la novia de un preso de ETA y las complicaciones que ello conlleva. En todo caso, la película, quizá porque criticaba a todas las partes en el conflicto sin aliarse con nadie, obtuvo una acogida especialmente violenta. Es una de esas películas del cine de Euskadi que merecen una segunda revisión.

Ehun metro de Alfonso Ungría, basada en la novela homónima de Ramón Saizarbitoria, mostraba los últimos momentos en la vida de Jon, un militante de ETA que, acorralado por la policía en la parte vieja de San Sebastián, aprovecha esos instantes finales para rememorar su existencia. La unión del tiempo presente con el recuerdo funciona en general y Ungría consigue transmitir la angustia del hombre que ve próxima la muerte y los motivos –la represión de un régimen de carácter fascista sobre ese individuo desde la infancia– que le han llevado a tomar ese camino. A pesar de que en la película queda bastante claro que el episodio se refiere a la etapa franquista (la imagen de los grises en la ciudad o la edición del periódico *La voz de España*) muchos acusaron a Ungría de hacer apología del terrorismo. Y para complicar más aún las cosas el escritor de la novela montó en cólera al ver la película y redactó una dura carta contra la misma:

“Al escribir *Ehun metro*, hace ya una docena de años, esquemática y tímidamente quizá, quise distinguir entre militantes de ETA *duros*, los que antepondrían la lucha armada a cualquier otro tipo de actividad, y militantes *blandos*, que se sienten fatalmente impelidos a empuñar la Parabellum sin que su uso les impida dudar de su eficacia y comprender la actividad política al margen de las armas.

El chico de *Ehun metro* pertenecía a esta especie, amable y comprensiva con quien no quiere, o no puede, participar en la guerra.

Tenía yo serias dudas de que a partir del relato en cuestión pudiera hacerse algo que justificase el esfuerzo económico que suponer hacer una película, y me daba miedo el riesgo de incurrir en anacronismos varios, ya que doce años no pasan en balde para nadie, y menos para ETA. Pero el morbo del cine es mucho y la verdad no puede resistirse.

La película, dirigida por Ungría, se rodó en unas fechas en que los titulares de los periódicos recogían con insistencia las también insistentes amenazas de ETA a ex militantes de ETA pm que abandonaban la lucha armada integrándose en la denominada *operación de reinsertión*.

18. “Además, en un momento dado, se manejaban cosas que estaban en el ambiente, pero que nadie sabía. Luego ya con el paso de los años se han comprobado. Salía un comisario que era igual que Amedo”. (Entrevista con Javier Rebollo y Juan Ortuoste, 23/7/1992.)

No es éste el espacio, y sobre todo no es el espacio suficiente, para explicar con los matices que requiere lo que pienso de la lucha armada en mi país, pero digamos que, así, de entrada, estoy a favor de que quien quiera colgar las pistolas que las cuelgue. En consecuencia, tuve interés en subrayar ese aspecto presente en la novela, señalando las diferencias entre el chico comprensivo, que es como nosotros, los que tenemos miedo, decimos chorradas sobre el infinito y estamos seguros de pocas cosas, y que muere, no se sabe muy bien por qué o por quién, y el otro, que lo tiene claro y que todavía debe seguir pegando tiros por ahí.

Lamentablemente no pudo ser así, y la cosa quedó en lo que dice Fernando Savater en su artículo. Ello me impidió participar en el rodaje y, evidentemente, firmar el guión al que, dicho sea de paso, no le faltó quien lo firmase. (...)”¹⁹.

A destacar, en las primeras líneas de la carta, de nuevo la dura pugna existente entre ETA (m) y ETA (pm) dentro del convulso panorama vasco y sus consecuencias, lo hemos visto ya en *La fuga de Segovia*, por ejemplo, dentro del cine de Euskadi. Por otro lado parece inevitable apreciar cierta mala conciencia de Saizarbitoria con respecto a su propia obra, que se hace evidente en su miedo al traslado de la misma a la pantalla incurriendo en “anacronismos varios”. ¿Es que no se puede tratar la historia de la primera ETA, enmarcándolo con rigor en su contexto socio-político, sin temor a sufrir comparaciones con el momento actual? Alfonso Ungría incidía en este aspecto al conocer el contenido de la carta:

“Yo lo que creo, al leer esto, es que *Ehun metro* es una novela de hace como 17 ó 18 años. Yo creo que la novela la escribió con un sentimiento que luego ha transformado. Yo creo que él quiso que en el guión, o lo que hubiese querido hacer en la película, hubiese cambiado un poco su novela. Y yo sin embargo fui fiel a la novela. Entonces es eso lo que no le gusta. (...) Ya no estaba totalmente de acuerdo con lo que había escrito, aunque la novela le gustase. La quería reactualizar y yo no le dejé”²⁰.

En todo caso, una vez más, un director que había osado fijar su cámara en ETA pagaba caro su atrevimiento.

19. SAIZARBITORIA, Ramón. Literatura, cine y lucha armada. En: *El País*, 7/7/1986.

20. Conversación con Alfonso Ungría, 6/5/1992.

El autor de este artículo, tras el visionado de la película y la lectura de la novela aprecia que Ungría ha respetado con suma fidelidad la obra original, sin restar aspectos esenciales y sin añadir de su cosecha. De hecho, Jesús Acín, el productor, recordó también en una entrevista que el desencuentro entre cineasta y escritor fue total desde el principio y que a partir de un momento dado Ungría le dijo: “Voy a hacer una fotocopia porque no quiero meter la pata con este hombre ya que no me entiendo con él. No voy a rehacer el guión sino que voy a retratar el libro tal cual”. (Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997.)

Es digno de respeto que Saizarbitoria cambie con el paso del tiempo su pensamiento político pero no es legítimo inventarse aspectos inexistentes en la obra original, por más que existan ahora en la mente del escritor, e intentar forzar al director para que los incorpore a la película.



Foto 4: Patxi Bisquert y Klara Badiola en un fotograma de *El amor de ahora-Gaurko maitasuna*.

A partir de la segunda mitad de los ochenta el cine sobre ETA en Euskadi adquiere, en general, un matiz sumamente crítico con la actividad de esta organización armada. El cruel asesinato de Yoyes (1986) o la masacre de víctimas inocentes en Hipercor (1987) suponen el principio del alejamiento entre ETA y la sociedad vasca que culminará, en un rechazo sin precedentes, con los atentados contra representantes elegidos democráticamente por la población, como el del concejal del PP Miguel Angel Blanco, todo un hito en la reacción popular vasca contra ETA. Y el cine de Euskadi no va a ser inmune a este rechazo.

El amor de ahora-Gaurko maitasuna (1987) de Ernesto del Río es la primera película vasca que apuesta con firmeza por la política de reinserción de miembros de ETA a la sociedad. El rodaje se inició en septiembre de 1986, precisamente cuando se produjo el atentado de ETA contra Yoyes. La sombra de su cadáver planeará con insistencia sobre el film. En la película, dos miembros de ETA, Pello y Arantza, deciden dejar las armas e integrarse en la sociedad. Las dificultades de adaptarse a la nueva situación irán rompiendo poco a poco el amor que hay entre ellos. La novedad de llevar la reinserción al cine y el indudable interés de la trama pronto quedaron reducidos a nada ante el escaso talento demostrado por el director al llevar el guión a celuloide. La escasa naturalidad con que se enfoca el lado político de la his-

toría²¹, los abundantes tiempos muertos en la narración o la ausencia de sentimiento al narrar el desencuentro entre la pareja protagonista llevan a la película a un callejón sin salida. La película tuvo críticas negativas y apenas gozó de repercusión entre el público.

Otro film de esta etapa, profundamente corrosivo contra la actividad de ETA, va a ser *Ander eta Yul* (1988), de la directora Ana Díez. La película narra el reencuentro de dos amigos tras años de separación. Ahora, en el País Vasco de los ochenta, los dos amigos se encuentran a ambos lados de la barricada ya que uno forma parte de ETA y el otro se dedica a la venta de droga. No hay que olvidar que en estos momentos ETA mantenía una dura campaña contra los traficantes de droga a quienes acusaba de trabajar para la policía española con el objetivo de liquidar la resistencia de la juventud vasca mediante la adicción a las drogas. De hecho, en septiembre, poco antes del estreno de la película en el Festival de San Sebastián, ETA atentaba en Santurce contra José Luis Barrios, acusándole de colaborar con la policía y de traficar con drogas. De nuevo la cruda realidad vasca se apodera del cine de Euskadi.

El mensaje contra ETA de *Ander eta Yul* resulta evidente. El atentado contra la Delegación de Hacienda que deja a un pobre buhonero sin su burro es una clara parábola de la inutilidad de la lucha de ETA. En los diálogos que mantiene Yul con su jefe de comando, Ana Díez dibuja unos modos de actuación regidos por el fanatismo y la ausencia de libertad²². La película fue rechazada por la prensa abertzale, y, en un efecto claro de respuesta, alabada por los críticos españoles. Lo curioso es que *Ander eta Yul*, en el momento del rodaje, tuvo serios problemas con el Ministerio del Interior, el cual, después de leer el guión, creyó conveniente, en un análisis que dice muy poco de la lucidez de los responsables del ministerio, negar a la productora uniformes de policía para el atrezzo. Esta sorprendente persecución a la película por parte de Madrid no acabó aquí. Su pase televisivo (TVE se involucró en la producción) por el segundo canal de TVE fue suprimido a raíz de un atentado perpetrado en Madrid el 6 de febrero de 1992. Más tarde, en

21. La excusa para defender la opción de la reinserción viene dada por un documental que realiza el personaje de Lombardi. Este pobre recurso sirve para que Luis y Arantza, ante las cuestiones que les plantea Lombardi, vayan desgranando su mensaje anti-ETA mezclando denuncia contundente y un aroma poético que destila cierta cursilería. Por ejemplo, al ser cuestionados sobre la muerte, Arantza replica “para los que no están, la muerte no es nada, para los que vivimos, es el recuerdo”. Después, cuando Lombardi pregunte ¿Qué ha quedado en el camino? Se impondrá el mea culpa del que ha empuñado las armas y el duro alegato para el que todavía está en las trincheras: “La costumbre de creerse imprescindible, de no entender que los pueblos saben defenderse por sí mismos. Ese ha sido nuestro fracaso.”

22. **Ataun:** Lo del kiosko estuvo perfecto. **Yul:** Pues no era una acción muy complicada. Ni el viejo ese tampoco era nadie del otro mundo. **Ataun:** Nosotros no estamos para decir quién sí, quién no. Estamos para dar leña. Esta es una organización militar. Unos deciden y otros ejecutan. Y es más difícil decidir que hacer. Entonces... ¿no te parece nadie un tipo que fue guardia civil? **Yul:** No es eso Ataun... **Ataun:** Si no es eso, qué coño es. **Yul:** No sé, no lo he pensado. **Ataun:** Eso es, no lo pienses.

octubre de 1996, fue emitida a las 2.50 de la madrugada, “hábilmente” oculta dentro de un ciclo de cine latinoamericano...

En 1989 Antxon Ezeiza estrenó *Ke arteko egunak-Días de humo*, crónica del retorno a San Sebastián de un hombre que se había marchado años atrás por una cuestión de ahogo existencial y que al retornar se encuentra en la conflictiva Euskadi de los ochenta, con una hija presa de ETA encarcelada y con un mundo que decididamente le desborda. Orientada hacia los postulados de la izquierda abertzale –esta vez el Ministerio de Interior no sólo permitió el uso de uniformes policiales sino que además cedió policías reales para la escena final en una decisión desconcertante si tenemos en cuenta el trato dado a *Ander eta Yul-*, el largometraje, quizá el mejor trabajo de Ezeiza a lo largo de su carrera, sufrió tal acoso de la prensa que dejó su exhibición fuera de tierras vascas como misión casi imposible. A punto de iniciarse los noventa, da la sensación de que hay que estar muy loco para atreverse a tocar el tema de ETA o la situación vasca en el cine.

ETA EN EL CINE DE EUSKADI DURANTE LOS AÑOS NOVENTA

Sin embargo el cine de Euskadi, fascinado por el tema, no renunciará en la década de los noventa a insistir en sus propuestas. La excelente *Todo por la pasta* (1991) de Enrique Urbizu, si bien no tocará directamente el tema de ETA, se atreverá a desenmascarar la trama de los GAL en una película que no levantó polémica en lo político, quizá porque Urbizu supo camuflar de manera inteligente su película dentro del género negro. Si con *Todo por la pasta* estamos ante una cima del cine de Euskadi con *Cómo levantar 1.000 kilos* (1991) nos vamos directamente a un abismo. Estamos hablando de, probablemente, la peor película que ha dado el cine de Euskadi tratando el tema de ETA. Dirigida por Antonio Hernández y producida por Jorge Martínez Reverte, la película, escrita por Mario Onaindia, ex miembro de ETA y actual dirigente del Partido Socialista Obrero Español en Álava, trata en clave de comedia un secuestro, y pretende ser una obra “irreverente con la ETA, la policía, la burguesía vasca”²³. En realidad se queda en una patética y aburrida sucesión de chistes sin gracia que nada aporta a la cinematografía vasca.

Bastante más interesante, aunque también fallida, resultó *Amor en Off-Offeko maitasuna* (1992), film del escritor Koldo Izagirre que trataba un tema ya apuntado en *Golfo de Vizcaya*, el amor entre un hombre y la novia de un preso de ETA. Esta relación produce una intransigente reacción en contra de los amigos del preso, los cuales van a hacer imposible el amor de la pareja. La película, un trabajo sensible y emotivo pero lastrado por serios problemas de ritmo, desató las iras del periódico *Egin*, indignado probablemente por la imagen de intolerancia y fanatismo que se daba de los

23. Declaraciones de Jorge Martínez Reverte y Mario Onaindia. En: *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 17/1/1991.

amigos del preso. El rotativo vasco publicó, un día antes del estreno, una crítica demoledora que desautorizaba a la película antes de que el público tuviera oportunidad de verla²⁴.

Lo curioso es que tanto Izagirre, el director, como Luis Goya, el productor, no andaban en esos momentos lejos de la órbita de HB por lo que el escándalo resultó sorprendente. A los pocos días el director y el productor de la película remitieron una extensa y dolida colaboración al periódico para mostrar su indignación por el injusto trato recibido desde un periódico “amigo”²⁵. Releyendo de nuevo la feroz crítica de Mikel Insausti y las anécdotas vertidas por Izagirre y Goya tras su paso por *Egin Irratia*, o las graves acusaciones publicadas en el mismo medio un día después de la publicación de la crítica, tal y como detallan los autores de la película en su colaboración *Amores en off*, es evidente que desde *Egin*, el rechazo a *Offeko maitasuna* fue más allá de las cualidades artísticas del film para adentrarse de lleno, una vez más tratándose de una película que trata el tema de ETA, en su ideario político.

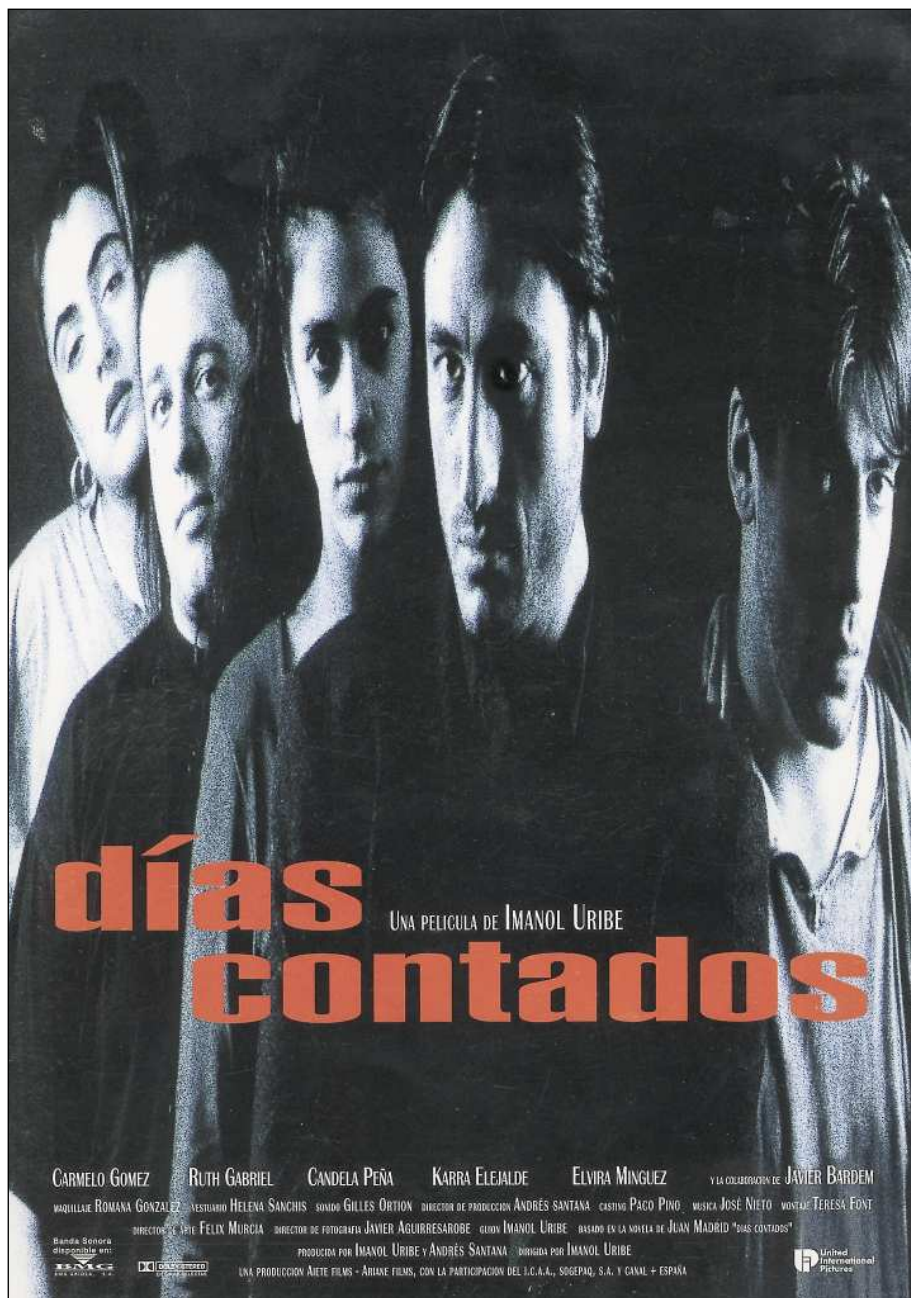
En 1994 Imanol Uribe se acercó una vez más al mundo de ETA con *Días contados*, una hermosa película que narraba el apasionado amor entre un activista de ETA y una joven drogadicta. Llena de acierto en la expresión de un amor desesperado y en el dibujo de ese ambiente lleno de personajes instalados en los suburbios de la marginalidad, *Días contados* fue indiscutiblemente la gran triunfadora de la temporada al obtener la Concha de Oro del Festival de San Sebastián y ocho galardones en los premios Goya. Sin embargo, a pesar de este éxito, no se perdonó que Uribe, al construir su personaje protagonista masculino, centrara toda su atención en su capacidad de amar a una mujer, sin censurar su militancia política ni sus consecuencias.

24. Concretamente el crítico decía en su crónica que “Offeko maitasuna contiene involuntariamente una perfecta lección de cómo no se debe hacer una película” o que “Koldo Izagirre recuerda a un niño de preescolar haciendo su primera redacción, con la diferencia de que para hacer sus tachaduras y borrones ha manejado todo un equipo de cine”. INSAUSTI, Mikel Insausti, Ni contigo, ni sin ti (Crítica a *Offeko maitasuna*). En: *Egin*, 7/5/1992.)

25. “Triste víspera del estreno de *Offeko Maitasuna*, modesto y hermoso título para una modesta y hermosa película. Víspera dura y desilusionada, en la que ni siquiera se nos deja mostrar en paz la cinta a nuestros amigos e invitados en un pase semiprivado. *Egin* les avisa, con inusitada rapidez, que la sentencia es firme: indigno. Sentimos haberos defraudado. No estamos a la altura de vuestra sensibilidad. Pero hubiera sido más humano que voces menos agrias, voces más entrañables –nuestros amigos escritores y nuestras amigas cineastas, por ejemplo– nos pudieran haber preparado el ánimo para tomar la cicuta que no tenían reservada. No pudimos tener un segundo de intimidad con nadie, absolutamente con nadie, porque antes de que *Offeko Maitasuna* dijera que se dejaba ver, *Egin* ya avisó, raudo y veloz, que era invisible. Soez y zafio desnudo. (...)

“Bodrio” es la palabra que emplea un cualificado profesional de *Egin Irratia* refiriéndose a *Offeko Maitasuna* cuando Izagirre irrumpe en la redacción. ¡Cielos, no ha muerto!. Al pobre Koldo le tiembla la barbilla como a Patxi Bisquert en su modesta y hermosa última secuencia. “El responsable de este bodrio soy yo”. Silencio en la redacción. Un tartamudeo. Algún intento de disculpa.

¿Podría explicarnos *Egin* por qué el viernes 8 de mayo insinuó claramente que hemos empleado dinero público para nuestro lucro personal. ¿Hace suyas *Egin* las poco veladas acusaciones de su crítico cinematográfico oficial, que nos tachó de ladrones en su radio? ¿Tiene pruebas? ¿Sería tan amable de publicarlas? ¿Sólo sospechas? ¿Antecedentes delictivos, quizá? ¿Protege *Egin* la impunidad y la incontinencia verbal? Silencio en la redacción.” GOYA, Luis, IZAGIRRE, Koldo, *Amores en off*. En: *Egin*, 10/5/1992.



días UNA PELÍCULA DE IMANOL URIBE
contados

CARMELO GÓMEZ RUTH GABRIEL CANDELA PEÑA KARRA ELEJALDE ELVIRA MINGUEZ Y LA COLABORACIÓN DE JAVIER BARDEM

MAQUILLAJE ROMANA GONZÁLEZ VESTUARIO HELENA SANCHIS SONIDO GILLES ORTIZ DIRECTOR DE PRODUCCIÓN ANDRÉS SANTANA CASTING PACO PINO MÚSICA JOSÉ NIETO MONTAJE TERESA FONT

DIRECTOR DE ARTE FELIX MUÑOCA DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA JAVIER AGUIRRÉSAROBÉ GUION IMANOL URIBE BASADO EN LA NOVELA DE JUAN MADRID "DÍAS CONTADOS"

PRODUCCIÓN POR IMANOL URIBE Y ANDRÉS SANTANA DIRIGIDA POR IMANOL URIBE

UNA PRODUCCIÓN AÑETE FILMS - ARIANE FILMS, CON LA PARTICIPACIÓN DEL I.C.A.M., SOGEPAQ, S.A. Y CANAL + ESPAÑA

Banda Sonora disponible en: **BYC** THE CALDERA S.A. **DOLBY DIGITAL** **United International Pictures**

Foto 5: Cartel publicitario de *Días contados*.

“Pero la pregunta es: ¿por qué se ha tomado Uribe tantas molestias para convertir en etarra al protagonista de la novela de Juan Madrid si, luego, no iba a arrojar sobre él y sus dos compañeros ningún punto de vista explícito?. Este asunto tiene enorme importancia si nos interesa de verdad la capacidad de un creador para decir algo sobre la vida que le rodea. Hay temas que se pueden tocar o no, todos, pero si se tocan, algunos temas comprometen intelectual y moralmente. ¿Puede un creador español, y vasco, reducir a un etarra, hoy, a su mera circunstancia, instrumental en el filme, de individuo tenso y genéricamente acosado y oculto?”²⁶.

Este es, de nuevo, el precio que ha de pagar un cineasta que quiera tratar el tema de ETA en el cine. Si quiere que se le perdone deberá “arrojar” su “punto de vista explícito” sobre el personaje. Y a veces, el caso reciente de *Ander eta Yul* así lo demuestra, ni siquiera le valdrá eso. Y no importa que esta “reprimenda” caiga sobre un hombre, Uribe, que, como ya se ha señalado en este artículo, tuvo el valor de atacar la intransigencia de los sectores del aberzalismo más radical (*La muerte de Mikel* –1983–) cuando nadie se atrevía a hacerlo. Siguiendo las preguntas que hace Hidalgo ¿Se puede estar de acuerdo con un cine que trata al público como a un ente infantil al que adoctrinar de continuo? Personalmente hablando soy partidario de personajes como los retratados, por ejemplo, por Sergio Leone o Francis Ford Coppola en dos obras maestras, *Érase una vez en America* y *El padrino* (cualquiera de sus tres partes). Mafiosos, que, por el hecho de serlo, atracan, asesinan y violan. Y a la vez, mafiosos que aman la ópera, se enamoran de mujeres hermosas y se dejan invadir irremediamente por la nostalgia. Como en la vida. ¿No es preferible la libertad y la madurez frente a la censura, el dirigismo político y el infantilismo creativo? ¿No tiene derecho el espectador de elegir libremente cómo y a quién odiar o amar en la pantalla? Ciertas actitudes se distancian hasta límites insospechados del concepto de libertad.

En 1997 de nuevo ETA salta a las pantallas de la mano de Daniel Calparsoro con *A ciegas*. En la película, Marrubi, militante de ETA, debe atentar contra la vida de un concejal –sólo dos meses antes del estreno ETA asesinaba al concejal del PP Miguel Angel Blanco, con lo que de nuevo el cine y la realidad vasca se entrecruzan peligrosamente– pero en el último momento se arrepiente y dispara sobre su compañero de comando. A partir de ahí la película se interna en terrenos que nada tienen que ver con el cine político. La protagonista, por ejemplo, es secuestrada por su jefe –en la vida real Marrubi trabaja en una tintorería– que intenta, sin éxito, saciar su deseo sexual con ella. Calparsoro elige el tema de ETA no para profundizar en el problema político vasco sino más bien para aprovechar ese terreno marginal tan típico de su cine. La apuesta, perfectamente respetable, –en el fondo Uribe había hecho lo mismo en *Días contados*–, se salda con un fracaso porque la tentativa se pierde totalmente en el reino del absurdo²⁷.

26. HIDALGO, Manuel. Uribe. En: *El Mundo, Magazine*, 22-23 de octubre, 1994.

27. Este reino del absurdo, por cierto, se prolonga en el particular análisis del problema de la violencia política en Euskadi que hace Calparsoro con motivo del estreno de su película:

...



Foto 6: La inconfundible mirada de Najwa Nimri asoma tras el pasamontañas en este poderoso primer plano de *A ciegas*

A MODO DE CONCLUSIÓN. EL CASO DE YOYES Y EL PROBLEMA DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN ANTE EL PROBLEMA VASCO EN LA ACTUALIDAD

Con *Yoyes* (1999) de Helena Taberna, nos encontramos ante una de las películas, junto al material realizado por Uribe durante los ochenta y noventa, más logradas que ha dado el cine vasco dentro de la temática de ETA en el cine. La tregua de ETA y su posterior ruptura marcarán definitivamente la historia de este proyecto. *Yoyes* se realizó en gran medida gracias a ese aire de optimismo y esperanza que embargó a toda la sociedad y todos sus posteriores problemas vinieron por el enrarecido ambiente que se fue apoderando del mundo vasco a partir de la ruptura de la tregua. De hecho los primeros pases de la película para exhibidores y directivos coinciden con el primer atentado de ETA en enero del 2000 tras 14 meses de tregua. Las consecuencias son que a falta de una semana para el estreno no había salas de exhibición para la película. Hay que decir que el film, de entrada, tras superar estas adversidades y conseguir aparecer en las pantallas obtuvo una excelente acogida de crítica y público. De hecho, en cuanto a taquilla, *Yoyes* se colocaba, a fecha de agosto del 2000, entre las 10 películas españolas más taquilleras estrenadas en el 2000, ocupando un 8.º puesto con

...
“La parodia irrumpe en la película para terminar con esta imagen del mundo del terrorista y de lo que sufre. Creo primero una atmósfera de miedo, que después destruyo a través del absurdo para mostrar que esta gente no es ni tan dura, ni tan decidida, ni tan seria. Al final es un tema de risa”. Declaraciones de Daniel Calparsoro. En: *Diario de Navarra*, Pamplona, 6/9/1997.

127'8 millones de pesetas²⁸. En cuanto a la crítica hay que hablar de un tono general elogioso, algo que dice mucho de un trabajo tan arriesgado en su temática y más teniendo en cuenta el momento político tan desafortunado en que *Yoyes* llega al público²⁹.

Sin embargo, una película tan agresiva contra ETA y contra la guerra sucia emprendida por el Gobierno socialista con los GAL, no podía, y menos en las circunstancias políticas generadas tras el fin de la tregua, quedar sin respuesta por esos extremos que tantas veces se tocan. Por ejemplo, la crítica de *Gara* describía a un público que abandonaba la sala "silencioso y cabizbajo, a la vez que sin signos de haber tenido que sacar el pañuelo para



Foto 7: Yoyes (Ana Torrent), al final del camino, encontrándose con su trágico destino.

28. *Fotogramas*, Barcelona, núm. 1883, septiembre 2000, p. 170.

29. Estas son sólo algunas de las muestras de devoción que despertó la película entre la crítica especializada:

"Yoyes es una de las mejores y más sinceras películas sobre ETA". PABLO, Santiago de Pablo. En: *El Diario Vasco*, 30/4/2000. "Helena Taberna realiza un gran trabajo tratando de adentrarse en la naturaleza humana de todos sus personajes, sin caer en ningún momento en discursos políticos". BERLANGA, Jorge. En: *La Razón*, Madrid, 10/4/2000. "Historia contada con una extraordinaria delicadeza". GÓMEZ LLANOS, José Luis. En: *El Periódico de Alava*, Vitoria, 9/4/2000. "Un permanente sentido de la elipsis y de la medida suficiente de los tiempos y de las escenas dota al relato de una precisión y de una elegancia infrecuentes en una primera película". HIDALGO, Manuel. En: *El Mundo*, 1/4/2000. "La película se sigue sin pestañear (...) y ello se debe (...) a la compleja estructura de un guión construido en flashbacks y elipsis dominados con acierto por la directora, y al muy brillante trabajo de puesta en escena en la que muestra un absoluto control sobre los distintos materiales narrativos y técnicos." MENDEZ-LEITE, Fernando. En: *Fotogramas*, Barcelona, mayo de 2000.

secar alguna emocionada lágrima"³⁰ para acto seguido hablar de "fría acogida" de Yoyes. Difícilmente se puede defender esta crítica. Si algo posee la película de Helena Taberna es sensibilidad y emoción. Y en cuanto a la "fría acogida" del público los datos de taquilla dicen todo lo contrario.

Desde *El País* también se atacó con saña a Yoyes. Y las motivaciones como en el caso de *Gara* eran puramente políticas. No supone descubrir un gran misterio el recordar la íntima relación de este periódico con el PSOE, partido relacionado con la trama de los GAL criticada con fervor por Taberna en esta película. En principio, el crítico veía "buen cine" en todo el tema del retorno al hogar de Yoyes tras abandonar la lucha armada. Algo, por otra parte, que no es casual y es que Angel Fernández-Santos, en su labor como guionista, ya se ha decantado por el tema del protagonista que regresa al hogar después de un largo tiempo de ausencia. En *Ander eta Yul* (1989) de Ana Díez, por ejemplo, escribe el guión junto a Angel Amigo y Ana Díez e incorpora ese tema que le es tan grato. Pero después la crítica hablaba de "cine inferior", de "torpe y endeble incursión en ETA y su infierno" y calificaba a muchos de los sucesos que se narran en la película de "evidentemente falsos"³¹. Lo curioso es que el crítico en ningún momento especifica a qué sucesos concretos se refiere y por qué esos sucesos son falsos. La única realidad es que una vez más se ataca a una película por su ideología, no por su factura técnica y artística.

Y podría seguirse hablando de la carrera de Yoyes en los festivales y los extraños sucesos que han jalonado esta trayectoria. Pero no hay espacio en este artículo para ello. Queda decir que por desgracia las perspectivas para este tipo de cine, por más que la prensa en su actitud esquizofrénica apoye un día estas propuestas para abatirlas al día siguiente en sus críticas y reportajes, no son nada halagüeñas. Y sin embargo el tema sigue provocando el interés de los cineastas. El director vasco José Antonio Vitoria, por ejemplo, logró en 1997 una subvención de 21.167.432 pesetas del Gobierno Vasco para realizar una película centrada en ETA titulada provisionalmente *Norte*. Diversas circunstancias han hecho imposible por ahora su realización. En mayo del 2001 se estrenaron dos películas españolas con ETA como referente; *La voz de su amo* de Emilio Martínez Lázaro y *El viaje de Arián* de Eduard Bosch. Incluso Arthur Mac Caig, del que ya hemos hablado aquí al comentar su documental *Euskadi hors d'etat* (1983), presentó en el Festival Internacional de Programas Audiovisuales celebrado en Biarritz a principios del 2001 *Terreur d'etat au Pays Basque* un documental sobre la guerra sucia del GAL que despertó gran interés.

Sin embargo la cruda realidad a la que han de enfrentarse estas iniciativas rebosa mediocridad. En enero del 2001 Alberto Ruiz-Gallardón, presidente por el PP de la Comunidad de Madrid, obligó a dimitir al Director General de TeleMadrid por la emisión en esta cadena del documental *Los caminos de*

30. INSAUSTI, Mikel. Yoyes, Entre dos fuegos. En: *Gara*, 8/4/2000.

31. FERNÁNDEZ-SANTOS, Angel. Sólo media película. En: *El País*, 26/3/2000.

Euskadi, un trabajo nada tendencioso que daba la oportunidad de hablar a todas las partes enfrentadas en el problema vasco. Al parecer la falta de beligerancia en contra de ETA fue el máximo pecado de este trabajo y la causa, al final, de la destitución del director de la cadena. El hecho, más allá de la anécdota, sirve como termómetro en el que medir la libertad de expresión existente en este país al tocar el tema vasco. Y recuerda muchas reacciones en contra que han tenido que sufrir los cineastas vascos cuando se han acercado a ETA. Por ejemplo, la de Manuel Hidalgo al exigir a Uribe un “punto de vista explícito” sobre ETA en *Días contados*. Curiosamente, desde su mismo periódico, *El Mundo*, Carlos Boyero, con motivo de esta escasamente democrática destitución, realizó una aguda reflexión sobre la necesidad que tiene un espectador inteligente y sensible de gozar al máximo de la libertad de expresión. Y en consecuencia, de la necesidad que tiene un creador para desarrollar sus temas libre de ataduras, a salvo de un poder que le controle siempre:

“Admito que Gallardón sea un amante del cine maniqueo, que sólo le interese lo machaconamente naturalista, y que considere fundamental que jamás cambie la ambientación en las películas, pero su odio a la sutileza, a que los héroes y los villanos no expongan conjuntamente su pensamiento y su conducta, su pavor a no restregarnos un millón de veces lo tan obvio como salvaje (hablo de odio, sangre, amenaza, terror, barbarie, gansterismo nazi de ETA), le han obligado a satanizar un reportaje ejemplar, ilustrativo, admirablemente democrático con los que se la suda la democracia. Ningún habitante de este país, en posesión de dos dedos de frente, ligera sensibilidad, miedo y un poco de corazón, ha olvidado Hipercor, ni la cotidianeidad de la muerte violenta, ni la sensación de que podemos ser la próxima víctima del monstruo depredador, pero mantener intacta la memoria no impide que agradezcamos ver la jeta, los razonamientos, los deseos y el discurso de lo que más nos perturba, repugna y aterra. Yo quiero ver a mis enemigos sin su ropaje de diablo, sin que me muestren continuamente sus masacres, sin condenarlos mediante la puesta en escena. Detesto que vuelvan a ofender mi inteligencia asegurándome que ETA está a punto de extinción, que el ancestral y tenebroso problema se está solucionando, que la muerte y la vileza han perdido su odioso protagonismo. *Caminos de Euskadi* era agradeciblemente insólito, honesto, objetivo, dejándonos la opción de juzgar.”³²

Por desgracia, como ya hemos ido comprobando, la realidad es otra. En un artículo publicado en la revista *Cinemanía*³³ se cuenta como un productor, ante la propuesta de un ilusionado Enrique Urbizu de llevar al cine la brillante novela del escritor vasco Bernardo Atxaga *El hombre solo*, le replica “las películas sobre ETA son veneno para el cine”. Y cuenta también los esfuerzos de José Antonio Vitoria por encontrar financiación para su primer largometraje. Éste en origen se titulaba *Zulo*, pero al final el cineasta opta por cambiarlo por *Norte* porque “a la gente *Zulo* le suena a Ortega Lara”. No parece que haya lugar, pues, para la esperanza.

32. BOYERO, Carlos. España va que te mueres. En: *El Mundo*, 22/1/2001.

33. KHAN, Omar. Terrorismo y guerra sucia en el cine español. En: *Cinemanía*, núm. 55, Madrid, abril de 2000.

