

La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine

(Imanol Uribe's Basque trilogy: a look into radical
Basque nationalism through cinema)

Barrenetxea Marañón, Igor
M^a Díaz de Haro, 11-1^o. 48013 Bilbo
ibm@euskalnet.net

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 77-101]

Recep.: 02.10.02

Acep.: 10.01.03

Este artículo estudia los filmes que componen la "trilogía vasca" de Imanol Uribe compuesta por los filmes: El proceso de Burgos (1979), La fuga de Segovia (1981) y La muerte de Mikel (1984). A través de la lectura histórico-ideológica de estos filmes se desvelan una serie de rasgos característicos del nacionalismo radical vasco en actitudes, comportamientos y rituales sociales, como una muestra de esta radiografía social que comporta el discurso cinematográfico en el contexto histórico pasado –al que hace referencia–, y actual –momento de su filmación–.

Palabras Clave: Nacionalismo radical vasco. Terrorismo. Trilogía vasca. Películas. Sociedad. Violencia. Imanol Uribe. Cine.

Artikulu honek Imanol Uriberen "euskal trilogia" osatzen duten filmak aztertzen ditu: Burgosko prozesua (1979), Segoviako ihesa (1981) eta Mikelen heriotza (1984). Film horien irakurketa historiko-ideologikoaren bidez, nazionalismo erradikalaren ezaugarri sail bat agertzen da gizarte jarrera, portaera eta erritualei dagokienez, diskurtso zinematografikoak dakarren gizarte erradiografiaren erakusgarri gisa, bai iraganeko testuinguru historikoan –horren erreferentzia egiten baitu– eta bai oraingoan –filmazioaren unea–.

Giltza-hitzak: Euskal nazionalismo erradikala. Terrorismoa. Euskal trilogía. Filmak. Gizartea. Indarkeria. Imanol Uribe. Zinea.

Cet article examine les films qui forment la "trilogie basque" d'Imanol Uribe composée par les films: El proceso de Burgos (1979), La fuga de Segovia (1981) et La muerte de Mikel (1984). A travers la lecture historico-idéologique de ces films apparaissent une série de traits caractéristiques du nationalisme radical basque dans des attitudes, des comportements et des rituels sociaux, comme un échantillon de cette radiographie sociale que comporte le discours cinématographique dans le contexte historique passé –auquel il fait référence–, et actuel –au moment du tournage–.

Mots clés: Nationalisme radical basque. Terrorisme. Trilogie basque. Films. Société. Violence. Imanol Uribe. Cinéma.

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, cuando han transcurrido más de cuarenta años desde la creación de ETA, la cuestión del nacionalismo radical y de la violencia, como instrumento de reivindicación soberanista, son un hecho constatable, sin que parezca que haya una salida al *problema vasco*. Por ello, asumiendo que la producción cinematográfica es también un “contraanálisis” de la sociedad, una fuente básica y reveladora de esta historia, que tiende a ser minusvalorada, debemos de acercarnos a ella.

En este sentido, este artículo pretende analizar los filmes que componen la llamada “trilogía vasca” de Imanol Uribe, y descubrir de este modo los aspectos que a través del cine nos facilitan una mejor comprensión de nuestra historia presente y de la evolución del nacionalismo radical, en su lectura cinematográfica e histórica. Y dejaremos a un lado, las valoraciones sobre sus cualidades fílmicas, aunque no nos olvidaremos de ellas, como elementos activos del lenguaje cinematográfico.

2. EL PROCESO DE BURGOS (1979)¹

2.1. Análisis de sus elementos

Historia de un film polémico. *El proceso de Burgos* fue el primer largometraje de Imanol Uribe. Este documental era además un proyecto ambicioso, por tratar un tema tan significativo, políticamente hablando, en el País Vasco. La historia de la elaboración del documental está recogida en el libro de Santos Zunzunegui² y en diversas entrevistas a Imanol Uribe³. En ellas señala que, gracias a Teo Uriarte, pudo lograr el testimonio de los protagonistas del proceso, sumando unas dieciséis horas de grabación de entrevistas. Al final, se redujeron a las dos horas y veinte del montaje definitivo para su distribución comercial, cortándose también la última parte, que correspondería a la vida, tras el juicio, de los encausados y que fue sustituida por una serie de fotos fijas de época sobre la situación de tensión y violencia en el País Vasco de los años 70.

Ante el estreno, la película sufrió bastantes presiones, el Gobierno de la Unión de Centro Democrático (UCD) pretendió –en una singladura política especialmente conflictiva– que no se estrenara y, al no poder vetarla, intentó

1. Producción: Cobra Films, Irrintzi Zinema. Productor: Javier Vizcaíno. Director: Imanol Uribe. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Montaje: Julio Peña. Música: Hibai Rekondo.

2. ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1985, pp. 251-253

3. ZUNZUNEGUI, Santos, “Entrevista con Imanol Uribe”, en *Contracampo*, Madrid, núm. 9, febrero 1980, pp. 14-20. TORREIRO, Mirito, “Entrevista con Imanol Uribe”, en *Dirigido por*, Barcelona, núm. 69, pp. 52-55. LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Cine vasco: de ayer a hoy*, Bilbao, Mensajero, 1984, pp. 222-223.

limitar su difusión para el conjunto del territorio español. Finalmente sería enviada al Festival de San Sebastián de 1979, donde fue estrenada el 15 de septiembre, a pesar de que se presionó al Festival, retirándole las ayudas acordadas. También se negó a la película la subvención estatal⁴, hasta que en 1983 Pilar Miró, desde la Dirección General de Cinematografía, le retistuyó el 15% de la taquilla que le había sido hurtado en su momento. La película de Uribe despertó mucho interés y recibió en 1979 varios premios, como el del Festival de Cine Histórico de Córdoba, la Placa de Oro por votación popular de la XI Semana Internacional del Cine de Autor de Benalmádena y la Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana en el Festival de Cine de San Sebastián. Aunque las amenazas de bomba en varias salas de cine impedirían una mejor distribución comercial, su aceptación entre el público, sobre todo en el País Vasco, fue buena, con 203.517 espectadores⁵.

El proceso de Burgos. En este documental encontramos una visión personal de la experiencia de los encausados durante el proceso, cuyo testimonio recoge, así como de algunos de sus abogados defensores. El prólogo es una pieza clave en esta estructura narrativa, que se engarza con el testimonio de los protagonistas; en el que se explica el porqué de sus acciones o su integración en ETA. Uribe, en una entrevista, justificó el rodaje con el siguiente comentario: "(...) uno de los objetivos que yo tenía a la hora de realizar el film era, justamente, que se viese fuera de Euskadi, que la gente se diera cuenta lo que era ETA en el 70 y, de alguna forma, ayudar a desmontar la campaña de desprestigio antivasca que se está fomentando en estos momentos en algunos puntos del Estado"⁶.

Prólogo. En el prólogo Francisco Letamendia⁷ introduce cómo siente y entiende la cosmovisión *abertzale*⁸ de la historia vasca. Remarca esta "lucha del pueblo vasco por recuperar su identidad nacional" y, para ello, lo que hace es iniciar su manifiesto con un recorrido por su historia a partir del siglo XVI, desde su "casi independencia", hasta llegar a las guerras carlistas, definidas como "guerras de liberación". Continúa con la llegada de la industrialización al País Vasco, la cual, afirma, creó una profunda dualidad política y social definida en: la pérdida de los fueros y la opresión hacia los trabajadores. Ello impulsó dos respuestas histórica diferentes: la que define como el primer nacionalismo concienciado de Sabino Arana y la formada por los socialistas y comunistas, dos líneas que no llegaron a unirse salvo, brevemente, durante la Guerra Civil.

4. "Negada la protección a la película *El proceso de Burgos*", en *El País*, Madrid, 9 de enero de 1980, p. 21.

5. Datos del Ministerio de Cultura Educación y Deporte (<http://www.mcu.es/cine/index.html>) con una recaudación de 181.960,49 €.

6. TORREIRO, Miritó, "Entrevista con Imanol Uribe", en *Dirigido por*, núm. 69, p. 53.

7. Ortzi, *Historia de Euskadi: El nacionalismo vasco y ETA*, París, Ruedo Ibérico, 1975.

8. Traducido como *patriota*, aunque se entiende que se refiere al nacionalista radical vasco.

A su término se vuelven a disociar quedando un enorme vacío que llena Ekin, antecedente de lo que será ETA. Ekin fue una manifestación de esas dos percepciones, nacida con la idea de cambiar las cosas desde una óptica de una *izquierda abertzale*. En consecuencia, explica, ETA representa la “revolución vasca” contra el imperialismo capitalista. Este prólogo de Letamendia fue muy discutido, pero no rompe la línea ideológica del documental. Para Uribe⁹, la elección de Letamendia fue circunstancial, y así explica: “lo que me interesa de Patxi es que era el que más se había dedicado a investigar en la historia de Euskadi (y de hecho lo que hace en el film es una introducción histórica)”. Aunque, luego, intentaría recortarla y las presiones de HB se lo impidieron¹⁰.

1ª parte. A partir de este punto se da paso al testimonio de los protagonistas. Su trazo es lineal, salvo por las imágenes que muestran un País Vasco urbano, rural o costero, con música en euskera, que de este modo, permite crear un ritmo diferenciado entre los testimonios. La primera parte da a conocer las circunstancias personales y sociales que les empujaron a los diferentes encausados a militar en la organización.

Unai Dorronsoro nos cuenta que fue en el seminario donde percibió la “opresión nacional al pueblo vasco”¹¹. Eduardo Uriarte, por otra parte, señala la importancia de las heridas sin cerrar de la Guerra Civil, y Jon Etxabe destaca esa idea de la opresión existente contra Euskadi como consecuencia de la victoria franquista. El sacerdote Julen Kalzada reivindica por su parte el uso exclusivo del euskera por querer recuperar la identidad vasca a través de su lengua¹².

La idea de que la escuela o el seminario marcaron a muchos de ellos, también es confirmada por Xavier Larena y Xavier Izko de la Iglesia. Se alude de nuevo a la enseñanza del euskera, cuando Itziar Aizpurua reseña lo importante que es para el niño el crecer en su lengua, el euskera, afirmando que eran “analfabetos en su propio idioma”. Aizpurua señala un rasgo interesante, porque –como explica Alfonso Pérez Agote¹³– “la negación, por ejemplo en la escuela, de la lengua materna es vivida, concretamente en aquellos tiempos de posguerra como negación del mundo de la familia y de la afectividad. Lo que podría explicar, en parte, la génesis de ciertos comportamien-

9. MATA LÓPEZ, José Manuel, *El nacionalismo radical*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993, p. 77.

10. DE PABLO, Santiago, “El terrorismo a través del cine”, en *Comunicación y Sociedad*, Pamplona, núm. 2, volumen XI, p. 182. Cfr. AA. VV., *El cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994, p. 110-111.

11. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, pp. 144-157. Estudia conexiones entre Iglesia y nacionalismo radical.

12. TORREIRO, Mirito, “Entrevista con Imanol Uribe”, en *Dirigido por*, núm. 69, p. 54. El resto fueron en castellano por cuestiones de índole presupuestario.

13. PÉREZ-AGOTE, Alfonso, *El nacionalismo vasco a la salida del franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1987, pp. 4-11.

tos virulentamente afectivos”. Por eso mismo, la lengua se convierte en un elemento esencial por su “capacidad de simbolizar la solidaridad y la diferencialidad” entre el propio grupo nacionalista. Y explicaría el atractivo de ETA, puesto que: “La única aparición en la escena pública del universo simbólico nacionalista durante muchos años (hasta 1970), es la que supone la violencia transgresora y utópica de ETA”.

Otra idea a destacar en estos testimonios es la sensación de opresión y represión que existía del pueblo vasco por parte del régimen franquista y que, por ello, ETA representaba para muchos el único movimiento que en realidad luchaba contra el franquismo de una manera eficaz. Según justifica Izko de la Iglesia, eran necesarias “acciones especiales” para este tipo de lucha.

El testimonio de dos colaboradores de ETA (un matrimonio ya mayor) representa el único momento en el que intervienen personas ajenas al proceso. Félix Ochoa cuenta cómo le propusieron albergar a miembros de ETA, y su mujer, Vicenta García, confiesa que abría las puertas de su casa a todo el que fuera, con tal de luchar contra Franco. Estos testigos parecen remarcar, en general, el apoyo que los integrantes de ETA recibían de sus conciudadanos, que se explicaría por la acción represiva indiscriminada del franquismo en este periodo, de ahí que: “La experiencia social de la *represión* imbrica sólidamente la biografía individual en la biografía colectiva, con lo cual la política y la violencia se hacen centros fundamentales de la vida cotidiana”, que acabaría, “constituyéndose en centros simbólicos fundamentales de las movilizaciones populares que van ganado terreno a partir de 1970”¹⁴. Y explicaría, de este modo, el fuerte rechazo social que se canalizaría contra el régimen a través del proceso de Burgos.

El testimonio de los implicados continúa haciendo un recorrido vital de ETA, de su andadura durante estos años previos al proceso de Burgos y de su ideario político. Hay que señalar que ETA en estos años intentaba introducirse en las escuelas, en las reuniones obreras, practicaba una política cultural y, a la vez, tenía que financiarse, porque tenían problemas económicos para seguir con la vida clandestina.

Según Mario Onaindia, para ETA, su actividad era una lucha diaria para despertar la conciencia de la juventud. Con la V Asamblea, y por mediación de Txabi Etxebarrieta, que moriría en junio de 1968, ETA se abre a los principios marxistas, tomando el impulso de “movimiento socialista vasco de liberación nacional”. Lo que, según los testimonios, hace crear una nueva ETA (tras la escisión en la que salen victoriosos los postulados de Eskubi y de Etxebarrieta, iniciándose la teoría de la espiral). Por ello, el primer asesinato dispuesto por ETA en su lucha armada, la muerte de Melitón Manzanos, no fue en represalia por la muerte de Etxebarrieta, sino que era un plan preparado de antemano, porque era “asesino del pueblo vasco desde el 36”. Se

14. *Ibidem*, p. 7.

vuelve, de este modo, a esa memoria *congelada* de la Guerra Civil de la que se nutren los *abertzales*¹⁵.

Los términos *tortura* y *represión* aparecen en los testimonios con claridad cuando son detenidos los acusados antes del proceso. Unai Dorronsoro confiesa que “prefería la muerte a que me llevaran a la comisaría”, por miedo a las torturas. La ola de detenciones practicadas en Deba dan paso a la detención de Itziar Aizpurua, que cuenta cómo sus padres fueron golpeados por la Guardia civil, y Jokin Gorostidi, que señala que estuvo incomunicado durante 17 días tras su arresto.

Finalmente, el último en aparecer es Josu Abrisketa, que explica cómo, tras la caída de la cúpula, hubo en ETA en ese momento “algunas disidencias”, pero que en dos o tres años ETA volvió a su idea primitiva de la lucha armada desde un nacionalismo radical, pasando por alto lo significativo de las escisiones. Esto se explicaría porque, “para los individuos que se identifican afectivamente, ETA presenta una imagen unitaria, de símbolo de la unitariedad y de la lucha del pueblo vasco”¹⁶, algo muy arraigado en su ideario. El régimen encausó en el proceso a catorce miembros de ETA detenidos a lo largo de esos últimos dos años¹⁷. Como consecuencia de ello, la infraestructura de ETA, que aún quedaba en pie tras las detenciones, secuestró al cónsul alemán Eugen Beihl en San Sebastián, un día antes de que diera comienzo el juicio, con la intención de que el eco del suceso llamara la atención internacional. Pero el día 26 de diciembre fue liberado sin más consecuencias, ante la escasa incidencia del suceso¹⁸.

2ª Parte. El 3 de diciembre de 1970 dio comienzo el proceso. Éste se ideó para dar un escarmiento ejemplar a la oposición al régimen y, en especial, a la izquierda radical vasca. Y logró revelar, por el contrario, el importante grado de rechazo que tenía la dictadura en el seno de la sociedad vasca y española al mismo tiempo. Esta segunda parte del documental, unida a tales muestras de rechazo al proceso, se inicia con el testimonio del abogado Miguel Castells. En sus declaraciones realiza una semblanza política del mismo, como clave justificadora de las reivindicaciones políticas *abertzales*, y comenta que, para el régimen, era una forma de aterrorizar al pueblo vasco que apoyaba a ETA. Pues no hay que olvidar que “ETA, en aquel periodo, estaba en posesión de un enorme capital simbólico acumulado en razón de la lucha antirrepresiva, de la reivindicación nacionalista y de una general

15. Garmendia, José María, “ETA: Nacimiento, desarrollo y crisis (1959-1978)”, en Antonio Elorza (coord.), *La historia de ETA*, Madrid, *Temas de hoy*, 2000, pp. 77-162.

16. PÉREZ-AGOTE, Alfonso, *op. cit.*, p. 9.

17. Jesús Abrisketa, Itziar Aizpurua, Víctor Arana, José Antonio Carrera, José María Dorronsoro, Juana Dorronsoro, Joaquín Gorostidi, Enrike Venancio Gesalaga, Francisco Javier Izko de la Iglesia, Gregorio Bizente López, Mario Onaindia y Eduardo Uriarte. Y dos sacerdotes: Julen Kalzada y Jon Etxabe

18. GARMENDIA, José María, *op. cit.*, pp. 77-162.

rebelión ante el Estado franquista. El apoyo a ETA no era tanto el apoyo a la violencia, cuanto a lo que ETA significaba”¹⁹.

El proceso se ideó para juzgar los “crímenes entre comillas de ETA”, pero el proceso falló, según Castells, porque no se dieron cuenta de que era un “proceso político”. Porque un proceso político, insiste Castells, es una “ceremonia final simbólica”, que como, resultado final, lleva a una confrontación de fuerzas. Juan María Bandrés, a este respecto, define el proceso como un “modelo casi perfecto de proceso político”, porque en él concurrían “unos hombres que habían expuesto sus vidas por la libertad de su pueblo”. Por eso, atestigua, también los abogados arriesgaban mucho por defender la libertad del pueblo vasco, y los demás pueblos de España. La movilización social, dentro y fuera de las fronteras del Estado, tal como se plantea en el documental, parece legitimar la lucha y, en el fondo, la violencia de ETA, apenas presente en sus testimonios.

El 4 de diciembre se dio apertura al juicio. Castells relata la estrategia que siguieron para infundir ánimos a los procesados. Y por eso, se les “informaba de la lucha que llevaba el pueblo”. Para Castells el pueblo mandaba, era la pieza esencial en el proceso, porque –sentencia– era “una situación de guerra”. Víctor Arana cuenta que la elección de abogados de otras nacionalidades respondía al hecho de que “se luchaba a favor de ellos”, porque también esas nacionalidades estaban sometidas por las oligarquías. No obstante, la omisión de los testimonios de estos abogados es significativa, al no dejar constancia en el documental de que ideas les guiaron a ellos en el proceso.

El día 6 de diciembre comienzan las declaraciones de los acusados. Su lenguaje no deja de hacer hincapié en la “revolución vasca”, en el papel del “proletariado”, la “opresión capitalista”, la “tortura” empleada por sus captores, o “el papel de la mujer en la lucha proletaria” y la “indefensión del obrero vasco”. Todo ello al calor de un doble lenguaje entre nacionalista y revolucionario de tinte socialista marxista, propio del nacionalismo radical, en su deseo de ruptura con las estructuras existentes en una España represora para ellos, del obrero y del pueblo vasco.

El 7 de diciembre continúa el eco del proceso en la prensa internacional, y se da a conocer la muerte de un joven de Eibar, Pérez Jáuregui, herido en los disturbios del día anterior, en enfrentamientos con la Guardia civil. De esta manera, Castells comenta que se escuchó entre los acusadores “estos cabrones nos están desbordando”. Por eso mismo, decidieron suspender el juicio durante 48 horas. Cuando se reanudó el proceso la dureza contra los procesados se hizo más patente todavía. No se dejaba hablar a los testigos y los acusados se declararon nuevamente “su carácter antiterrorista”, “enemigos del racismo”, “marxistas-leninistas”, “a favor de los españoles”, y dos de ellos se consideraron “prisioneros de guerra”. Unai Dorronsoro comenta que para ellos su situación era la manera más real de que “se conociera la opresión del pueblo vasco”, para que también los gallegos y catalanes conocieran esta lucha.

19. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, pp. 136-137.

Xavier Larena recuerda que, llegado a un punto en el proceso, José Antonio Etxebarrieta, mientras estaba interrogando a Izko de la Iglesia sobre la muerte de Melitón Manzanas –lo que había dado pie a justificar el juicio–, le preguntó si lo asesinó él, con la respuesta negativa de éste, para zanjar aquella acusación y refutar al mismo tiempo la propia validez del juicio. Y como atestigua Larena, el fin de esta mascarada aclaraba la injusticia y la arbitraria represión llevada a cabo por el régimen. Pues para los procesados aquella era la pugna de este “nacionalismo revolucionario” (vasco, habría que añadir), en el que “ETA lucha contra los símbolos del terror fascista”²⁰.

Los protagonistas del proceso señalan que cada uno de ellos decidió representar un papel, en clave de reivindicación política. Enrique Gesalaga afirma que a él le tocó el papel de “prisionero de guerra”, y Jon Etxabe de *cura*. Mientras Miguel Castells explica la connotación que tenía que solo dos de los catorce acusados se declarasen “prisioneros de guerra”. De esta forma se podían amparar en la Convención de Ginebra, y por ello se negaron a responder a ninguna pregunta por parte del fiscal, salvo su grado en ETA. Ante la pregunta de porqué otros, por ejemplo Mario Onaindia, no se declararon “prisioneros de guerra”, éste señala que de otro modo, no hubiera podido hablar de la opresión del pueblo vasco, poniéndose finalmente a cantar el *Euzko Guadariak* (el himno de los soldados vascos), junto a sus compañeros.

Este incidente dio un giro al juicio, lo que convino a que prosiguiera pero a puerta cerrada. Los testigos, por ello, se expresan ante la cámara como si estuvieran en el estrado con frases como éstas: “¿Quién va a juzgar a los asesinos?”, “vivan los obreros españoles”, “solo el pueblo vasco puede juzgarnos”, “este tribunal es una farsa”, y “Gora Euskadi Askatuta”. Solo les quedaba esperar la sentencia del tribunal militar.

El 28 de diciembre los abogados fueron llamados para que firmasen las sentencias de sus acusados, pero aquéllos se negaron, y argumentaron que sus defendidos habían renunciado a sus servicios. Jokin Gorostidi confiesa que lo único que le pidió a su abogado como regalo de Navidad fue “la pena de muerte”, porque consideraba que era esencial para seguir con la lucha obrera en Euskadi. Y confiesa que no se sentía asustado por la muerte, al ser un “gudari” (soldado vasco). Para Itziar Aizpurua, el juicio era un “avance gigantesco de la lucha”. Y subraya el sentido que tiene para ella su sacrificio individual por el colectivo vasco. Pero cuando se conoció el indulto de los reos su entusiasmo les llevó a improvisar un mensaje que termina con el lema “Iraultza ala hil” (Revolución o muerte)²¹.

20. JÁUREGUI, Gurutz, “ETA: Orígenes y evolución ideológica y política”, en Antonio Elorza (coord.), *op. cit.* pp. 211-230.

21. “El pueblo vasco y la solidaridad de los demás pueblos han salvado nuestras vidas. Esto, a nivel personal, debemos de agradecerlo. Pero nosotros y muchos más patriotas vascos continuamos en las prisiones. La lucha del pueblo vasco continúa. Pedimos la solidaridad de los demás pueblos hasta la victoria final. Iraultza ala hil”.

El film se cierra con una serie de fotos fijas, que vienen a sustituir la tercera parte planteada como “consecuencias” del proceso, con la gente en las calles y el puño en alto, barricadas y humo, el despliegue de la Guardia Civil en la calle. Uribe justifica esta omisión, en parte por el largo metraje del documental y porque: “en 1979 los dieciséis militaban en cuatro organizaciones políticas diferentes (Movimiento Comunista de Euskadi, Euskadiko Ezkerra, Herri Batasuna y la Liga Comunista Revolucionaria y analizar desde esa óptica los sucesos del 70 era ya un hecho bastante complicado”²².

2.2. Interpretación histórico-ideológica del discurso cinematográfico

El proceso de Burgos es un fresco testimonio oral de la historia de ETA en esos años de finales de los 60 y principios de la década de los 70, aunque falta, esa tercera parte que recogiera las experiencias de los implicados tras el proceso (su perspectiva política en plena transición). No cabe duda de que la lectura cinematográfica ayuda a pensar en una visión maniquea (por faltar de otra visión distinta a la *abertzale*) y apologética de ETA. Se justifica la violencia, o mejor dicho la acción armada mediante esa dicotomía de lucha revolucionaria y nacionalista, que viene avalada en esta tesis por la fuerte presión social contraria al régimen durante el proceso tanto en el País Vasco como a nivel internacional, junto a sectores eclesiásticos –desde el Vaticano– comprometidos por la posible condena de los dos sacerdotes acusados por colaborar con ETA.

El proceso de Burgos significó una importante inyección de aire para ETA y su entorno, a tenor de que reflejaba la nula capacidad de las autoridades franquistas de dar respuestas sociales claras –y no vía represión–, a la apertura del régimen hacia vías democráticas. Lo que hizo durante estos años que: “Los símbolos vascos penetren progresivamente en la sociedad en general como símbolos de la trasgresión”²³. Pero, en realidad, ETA no fue quien impulsó esta movilización social en el País Vasco, como se perfila con nitidez en los testimonios, más bien fue la respuesta contundente de un amplio movimiento social antirrepresivo y sindicalista en contra de la dictadura. Estos movimientos sociales y sindicales estaban en pleno proceso reivindicativo en esos años, y a los cuales se había adscrito ETA en 1967 para dar una envoltura popular a su ideología de índole izquierdista, apoyada eso sí, por su infraestructura propagandista y disuasoria, lo que dio como resultado la politización de una reivindicación social y sindical²⁴.

22. AA.VV., *op. cit.*, p. 110.

23. PÉREZ-AGOTE, Alfonso, *op. cit.*, p. 10. “La propia interacción social se hace significativa de la trasgresión: los actores sociales viven la interacción social como trasgresión. Lo interactivo se hace significativo de lo vasco: *lo vasco es popular, tarea popular*. Lo vasco, lo interactivo o popular y lo trasgresor se equivalen simbólicamente”.

24. GARMENDIA, José María, *op. cit.*, pp. 77-162.

De hecho, ETA iba a sufrir en su VI Asamblea un fuerte debate ideológico interno, durante y tras el proceso de Burgos, que apenas se apunta en los testimonios, acerca de proseguir con una concepción ideológica de corte marxista en la línea antifranquista, o bien nacionalista de tinte antiespañolista. Este debate se abriría al final a un proceso de radicalización antiespañola por parte de su sector más violento, alejándose de cualquier definición ideológica concreta –salvo su escisión, Euzkadiko Ezkerra, ligada a ETA política militar–, bajo el tapiz de unas ideas de corte nacionalista-revolucionario, imitando, de este modo, el modelo de lucha armada tercermundista. Este modelo queda reflejado en su llamada a la solidaridad contra la opresión del obrero español y del resto de las nacionalidades españolas, cuestión ésta que no gustó en ciertos sectores nacionalistas por su acento anti-burgués y revolucionario. El film no esconde una semeblanza cercana a la lectura ideológica de HB, que –con sus matices– llega hasta nuestros días. No hay más que recordar el testimonio de Letamendia, y su lectura *abertzale* de la realidad del País Vasco, de la que Uribe no puede desprenderse porque el testimonio de los implicados es el único que se escucha ante la pantalla²⁵.

2.3. Críticas al documental

Dejando a un lado sus cualidades cinematográficas, *El proceso de Burgos* se presenta como un firme documento testimonial de época, sin entrar a valorar si es o no es una clara apología de ETA, pues en su descargo Uribe²⁶ siempre ha insistido en sus entrevistas que no sostenía ningún tipo de compromiso político en esos años: “Creo que pude hacer *El proceso de Burgos* porque no tenía ninguna vinculación con nadie. Era un marciano que aterrizó por allí y que quería hacer algo con la inocencia y la estupidez del que no sabe dónde está”. De las críticas que aparecieron en su estreno podemos reseñar la de Santos Zunzunegui²⁷ que escribe al respecto: “El punto de vista cinematográfico aparece indisolublemente ligado (...) a un punto de vista político: *El proceso de Burgos*, que, aparentemente, trata de prescindir de este último, viene a oscilar entre una ostensible ideología humanística (la lucha armada es practicada por personas de carne y hueso), y otra exclusivista (que señala, entre otras cosas, unos herederos LEGÍTIMOS y ÚNICOS de la lucha antifascista radical). Y las evidencias –aunque limitadas–, virtudes, aquí y ahora, de la primera no pueden hacernos olvidar lo excluyente de la segunda”.

25. GARMENDIA, José María, *Historia de ETA II*, San Sebastián, Haranburu Editor, 1979, pp. 55-119. UGARTE, Javier, “Los orígenes documentales de Imanol Uribe: El proceso de Burgos”, en Santiago De Pablo (editor) *La historia a través del cine*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, pp. 109-122. BRUNI, Luigi, *ETA. Historia política de una lucha armada*, Tafalla, Txalaparta, 1988, pp. 109-128.

26. AA. VV., *op. cit.*, p. 108.

27. ZUNZUNEGUI, Santos, “Documento, memoria...”, en *Contracampo*, núm. 9, febrero de 1980, pp. 11-13.

Carlos Benito González²⁸ comentó del documental: “Recogiendo las declaraciones de sus protagonistas, Uribe ha querido, más que reconstruir la batalla, ser capaz de analizar aquella realidad desde las causas que motivaron el proceso, el desarrollo del mismo y las formas de lucha que durante el mismo se dieron y la situación inmediatamente posterior para sus militantes, su organización y su opinión pública”. Y añade unas líneas más abajo un reproche a Uribe por no profundizar más en el tema.

3. LA FUGA DE SEGOVIA (1981)²⁹

3.1. Análisis de sus elementos

Otra singular mirada de ETA. Nuevamente nos referimos a las obras escritas por Santos Zunzunegui y Alberto López Echevarrieta, en este preámbulo introductorio sobre las vicisitudes de este nuevo film de Imanol Uribe³⁰. Tras el recibimiento polémico de su primer largometraje, Uribe se decidió a llevar a la pantalla el relato de la fuga de varios presos etarras de la cárcel de Segovia en abril de 1976, escrito por Ángel Amigo, y titulado *Operación Poncho*. El guión fue adaptado por el propio Amigo, a partir del testimonio de varios de sus protagonistas y, en especial, la experiencia de Amigo, que participó en la fuga. Para el reparto del film se contaría con un grupo heterogéneo formado por actores profesionales, actores de teatro vasco, alumnos de la Escuela de Radio Televisión Vasca y varios protagonistas de la fuga, como Patxi Bisquert e Imanol Gastelumendi. En esta recreación más o menos realista del suceso también se recurrió en varias escenas al uso del euskera. Los lugares de rodaje no serían, sin embargo, los de la fuga –porque seguían estando en servicio–, y por eso se recurrió a su recreación³¹.

En esa búsqueda de realismo, intervino el mismo locutor que radió la fuga –se gravó en los estudios de Radio París–, y lo mismo sucede con las noticias, tanto de Radio Requeté de Navarra como del locutor de TV al inicio del film. Una vez finalizado el rodaje, el film de Uribe atrajo la mirada crítica de ciertos sectores de la sociedad vasca y española. De nuevo el segundo proyecto de este director fue estrenado en el Festival de San Sebastián de

28. GONZÁLEZ, Carlos Benito, “El proceso de Burgos”, en *Cinema 2002*, Madrid, núm. 63, mayo de 1980, pp. 28-29.

29. Producción: Frontera Films Irun SA (San Sebastián). Productor: Ángel Amigo. Director: Imanol Uribe. Guión: Ángel Amigo e Imanol Uribe, basado en el libro de *Operación Poncho* de Ángel Amigo. Fotografía: Xavier Agirresarobe. Montaje: Julio Peña. Música: Xabier Lasa y Amaia Zubiría. Decoración: Félix Murcia. Duración: 110 minutos. Intérpretes: Xabier Elorriaga, Mario Pardo, Ramón Balenziaga, Imanol Gastelumendi, Ramón Barea.

30. ZUNZUNEGUI, Santos, *op. cit.*, pp. 256-260. “Un film no es un obús”, en *Contracampo*, núm. 27, enero / febrero de 1982, pp. 22- 28. LÓPEZ ETXEBARRIETA, Alberto, *op. cit.*, pp. 229-239.

31. En un antiguo colegio de Escolapios en Tolosa, y en otro edificio el Cuartel de la Guardia Civil, en Orendain. Aunque la salida de la alcantarilla, eso sí, se filmaría en Urnieta. Las que se desarrollan en el monte, en Artikutza y Lesaka, y la entrevista que se incluye en el film, en Sokoia, en la bahía de San Juan de Luz.

1981, con polémica al cierre del mismo, a causa de unas reflexiones de Xabier Elorriaga, por su aparente relación con el contexto histórico que se vivía en la sociedad vasca tras una tregua de ETA³².

La fuga de Segovia. Uribe realiza en este film una reconstrucción ficcionada de la huida de la cárcel de Segovia, tras la muerte de Franco (escuchan el mensaje televisivo de Arias Navarro), y al inicio de la transición española. Inserta en tal alocución cinematográfica nos encontramos a Xabier Elorriaga en San Juan de Luz entrevistado por una periodista, relatándole los hechos de la fuga, inserciones que se harán patentes a lo largo del film hasta su cierre final.

La primera parte del film tiene un aire significativo, con una breve lectura política de la posición de los presos vascos en la cárcel, reflejada en una carta interceptada por los funcionarios de prisiones a uno de ellos, José Elgueta, que se declara en huelga de hambre –apoyado por sus compañeros–, debido a “que, estando su país sometido a la represión fascista, sus fuentes de riqueza en manos de unos pocos, su cultura pisoteada, su soberanía negada por la fuerza de las armas (...)”. Y concluye así mismo la lectura de la carta, pidiendo la “independencia y el socialismo para Euskadi y para todas las nacionalidades que lo soliciten”. A su cierre, exige la conmutación de la pena de muerte para dos compañeros; Juan María Otaegui y Juan Paredes Manot (*Txiki*) que serán finalmente ajusticiados³³.

El testimonio se caracteriza por apuntar una cierta tristeza emotiva, y viene remarcada por una escena amarga cuando José María Iturbe se casa con Nerea en la fría cárcel. Esta en ese momento es todo su mundo, y las noticias del exterior las van a recibir a partir de la televisión. Se escucha la voz del presentador anunciando “la marcha verde”, de Hassan II sobre el Sahara, otro problema de nacionalidad que no fue capaz de resolver el régimen, y el discurso en el que se anunciaba la muerte de Franco. Pero el grupo no renuncia a la construcción del túnel, ya muy avanzada. No creen en una amnistía general –si bien, tampoco se habla de “presos políticos”, ni de “etarras o terroristas”–, y aunque se conceden tres indultos, no es la amnistía total que se exige.

En el exterior, otros miembros de ETA preparan el paso de los fugados de la frontera a través de Navarra hacia Francia. Hay algunos detalles, como el secuestro del empresario guipuzcoano Ángel Berazadi³⁴, que se escucha

32. Para que el proyecto no polarizara una reacción contrariada de ciertos sectores, y por tanto su posible boicot, se cortaron 17 minutos de filmación, incluida la reflexión final de Elorriaga.

33. JÁUREGUI, Gurutz, *op. cit.*, p. 257. Cf. GARMENDIA, José María, *op. cit.*, p. 168. Tras el proceso de Burgos, el atentado contra Carrero Blanco, y éstas ejecuciones de Otaegui y Manot –junto a tres miembros del FRAP– escribe: “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”.

34. Asesinado finalmente por ETA el 7 de abril, por el impago de su rescate –estaba vinculado al Partido Nacionalista Vasco–.

en la radio, aunque sin atribuírselo a ETA. Mientras, en la cárcel se incluye en la fuga a un miembro del Partido Comunista catalán –hermanamiento de la izquierda nacionalista–. Así, cuando éste, en su comida de despedida –poco antes de la fuga–, decide cantar una canción catalana, “El rossinyol”, a su término los presos de ETA aplauden y gritan “Visca Catalunya”.

Estamos por tanto, ante una ETA “buena” y comprometida con fuerzas políticas afines a la izquierda nacional, en el final del franquismo (pero no tan buena, porque está el secuestro y posterior asesinato ya mencionado del empresario). A este respecto hay dos escenas singulares. Por ejemplo, cuando las dos etarras secuestran un camión a punta de pistola, “Ah sois de la ETA...”, les responde el conductor del camión, como si no temiera por su vida. Se trata de un gesto que se verá refrendado, cuando una de las etarras compensa con dinero a dos hombres por los estropicios causados en su chalet.

La fuga se efectúa sin contratiempos, con la genialidad y el esfuerzo que ha supuesto burlar la vigilancia de los funcionarios: Veintinueve presos, incluyendo a tres vascos trotskistas y dos catalanes son recogidos por el camión secuestrado y más tarde trasladados a un trailer que les acerca a la frontera (la “muga”) francesa. Pero se encuentran con que el guía (el “mugalarí”), no está esperándoles, y deciden arriesgarse y pasar la frontera ante el temor de ser descubiertos por la Guardia Civil, mientras esperan. De todos modos, se topan con una patrulla de la Guardia civil, y el grupo (la treintena de presos y los que les han ayudado a escapar) se dispersa por los montes navarros y la mayor parte de ellos son detenidos. Finalmente, el único grupo que alcanza su objetivo, el capitaneado por Elorriaga, logra llegar a la costa, y es trasladado a Francia, aunque en el cierre del film, nos cuenta que fueron internados por las autoridades francesas en la isla de Yeu. Hasta que se concede la amnistía y quedan libres.

3.2. Interpretación histórico-ideológica del discurso cinematográfico

Esta vez, Imanol Uribe conjugó en su segundo largometraje dos aspectos a los que no se había referido en *El proceso de Burgos*. Por un lado, sin olvidar su aspecto documental, la ficción, a pesar de basarse en hechos reales, y, por otro, la referencia a un aspecto cultural significativo, el empleo del euskera en un contexto tan singular como es la cárcel. *La fuga de Segovia* se enmarca dentro del género de la fuga carcelaria, pero con un carácter distinto al cine de Hollywood, al tratarse de una cuestión también política, la situación de los presos de ETA, lo que añade una lectura más profunda del film.

Uribe insiste en que su idea era atenerse a la temática de la fuga, pero por mucho que se intente no se puede dejar de lado a ETA y lo que dicha organización significa. Por ese motivo, el film puede interpretarse como una confusa huida hacia ninguna parte –en una mirada crítica–, o bien, desde una visión más nacionalista, como la erosión soterrada del régimen, a través del sistema de zapa, como es el túnel y la huida.

A mi entender, es un film de profundas connotaciones melancólicas porque la cárcel representa la situación conferida al País Vasco; el ambiente carcelario, lóbrego y frío, con paredes de cemento y faltas de cualquier aspecto informal que rompa su sobrecogimiento (la negación de la identidad vasca), junto a la música que se combina magistralmente con la carga emotiva de sus protagonistas (en su falta de libertad), y que culmina en el intenso contraste con los paisajes norteños de Navarra cuando se fugan (el paisaje norteño más puro)³⁵. No era infrecuente encontrarse en las cárceles españolas la falta de garantías jurídicas y la negativa a que los presos hablaran en euskera³⁶.

Con respecto al tratamiento del nacionalismo radical, bajo el paradigma de estos miembros de ETA presos en Segovia, existen algunos puntos a destacar. Al inicio del film, cuando se descubre el primer túnel, se hace referencia a un infiltrado, que posiblemente tenga que ver con los acontecimientos que condujeron a la detención de la cúpula de ETA político militar en Madrid y Barcelona, gracias a la colaboración de Mikel Lejarza, “el lobo”.

También se refieren a los “troskos” o a los “milis”, en dos ocasiones puntuales. Los “troskos” fueron una corriente política dentro de los sectores radicales de la izquierda vasca. Y poco antes de la fuga, en un documento que se está preparando, se escucha: “los milis también firmarán”³⁷. Esta frase será la única referencia a una ETA dividida en dos: ETA militar y política militar³⁸. Así que Uribe ha pasado de un activo lenguaje militante (*El proceso de Burgos*), a contener cualquier expresión de índole político. Tan simple como cuando Elorriaga, al cierre del film, se refiere a la amnistía de los presos de ETA, como si aquí acabara la cuestión del “problema vasco” y la continuación de la lucha por parte de ETA (m) En este aspecto, cabe apuntar la certera reflexión de Zunzunegui³⁹: “De la noche a la mañana, Imanol Uribe pasaba de ser considerado el cineasta de Herri Batasuna (*El proceso de Burgos*) a serlo de Euskadiko Ezkerra (*La fuga de Segovia*)”.

Las críticas y la lectura del filme le confieren una mirada más social que en términos políticos, y puede acarrear esta mirada de apología de la lucha

35. BALLESTEROS, Isolina, *Cine (Ins) urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001, pp. 130-133. Coincidió con la idea que señala esta autora, aunque sin un tono tan crítico como ella parece ofrecer.

36. RINCÓN, Luciano, “ETA y la Transición”, *ETA (1974-1984)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pp. 42-43. También escribe: “(...) el poder centralista y represivo imposibilita cualquier manifestación vasca, sea política, cultural e incluso, en ocasiones meramente folklórica”.

37. La referencia a los “milis” se refiere a que, los protagonistas, se ubican en la esfera de la ETA político militar, la que aceptará el proceso democrático y se constituiría, en parte, Euskadiko Ezkerra, como formación política legal y no clandestina, aceptando el juego democrático frente a la ETA militar que seguiría apostando por esta vía de las armas, la misma ETA que hoy conocemos.

38. JÁUREGUI, Gurutz, *op. cit.*, pp. 253-267.

39. ZUNZUNEGUI, Santos, *op. cit.*, p. 259.

abertzale. Pero en realidad, esa fusión de reclusión, testimonio, represión carcelaria y huida, tiene un aire paternal, y a la vez, social reivindicativo, al tratar a los presos más por su activismo político contra el franquismo, que por su lucha armada. Por eso mismo, el film también responde a un contexto social (a través de la boda llevada a cabo en la cárcel, su relación cordial con los funcionarios de prisiones, su rutina, etc), y político, fijándose en la penuria de la falta de libertad de los presos.

Pero a la vez, el filme está envuelto por la realidad de una sociedad vasca de los años 80 (diferente al momento de su fuga de la cárcel), circunscrita ya a un marco democrático (contexto del rodaje), que ETA militar no había sabido aceptar, a pesar del Estatuto y del Gobierno vasco, y que Uribe uniformiza de cara a esa búsqueda de la deseada *libertad*, que parece hallarse con la esperada amnistía.

Uribe habla en su película de una ETA hasta cierto punto unitaria e idealizada, validada aparentemente por su lucha armada contra el franquismo. No por ello más justificadora, habría que pensar, aunque sí sería el reflejo del clima de tensión que se vivía en el País Vasco en los años 80, ante los grupos ultraderechistas que activaron una campaña de violencia contra ETA. Y que, sin justificar su actividad terrorista, le otorgaban un cierto valor social entre parte de la población vasca y a su vez la convertían en estandarte de la defensa de esa identidad reprimida por el régimen. Y en este sentimiento social incide Uribe. Por ello, parece acertado acudir al testimonio del periodista Luciano Rincón⁴⁰ que, refiriéndose a ese periodo, escribe: “Por eso, las campañas proamnistía son uno de los ejes de la magnificación de la imagen de ETA”. Esta idea se tipifica con claridad en *La fuga de Segovia*. Porque, a pesar de las declaraciones de Amigo y Uribe acerca de su falta de intencionalidad política a la hora de encarar esta realización, los detalles que hemos ido destacando reflejan todo lo contrario. De hecho, no podría entenderse el film sin ese “contraanálisis” social que se acaba de apuntar⁴¹.

Por eso, el protagonismo en la fuga de los presos de ETA podría explicarse por “la existencia de ETA como organización carismática, la *santidad* de sus componentes proporcionada por su *cercanía a la causa*”⁴². Uribe esta vez quiere decirnos algo importante. Si en *El proceso de Burgos* se describe como “un marciano”, y ello le impidió calibrar mejor la significación del documental, aquí no puede ignorar la realidad vasca. Por eso, en su cierre –interpretado en perspectiva–, parece querer decirnos que si ETA hubiera aceptado las reglas del juego democrático, el balance hubiera sido más positivo. Y que si el compromiso del nacionalismo radical con la lucha de clases y la libertad hubiese sido sincero, hubiera sabido tender un puente con la

40. RINCÓN, Luciano, *op. cit.*, pp. 42-43.

41. FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 15-20.

42. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, p. 139.

paz y la democracia, porque la muerte de Franco y la posterior amnistía de presos así lo hubiera hecho posible⁴³.

3.3. Críticas al film

A pesar del tono frío y contenido empleado por Uribe, la película puede abrirse a diversas interpretaciones críticas. Así *El País* señalaba que “La película *La fuga de Segovia* se estrena en Madrid precedida de un éxito insólito en el País Vasco”⁴⁴. Y en una declaración de Amigo que se recoge en este artículo comenta: “Desde el primer momento teníamos claro que debíamos huir de la demagogia y el maniqueísmo. No queríamos, desde luego, hacer una película sobre represión o ETA”. Pero aún así, era imposible no desmarcarse de una lectura meramente cinematográfica, en la que la temática lleva a preguntarse sobre el sentido del film (ningún film es inocente) al tratar un tema de extrema sensibilidad, como es ETA. El film, de todas formas, fue bien acogido por el público con 658.634 espectadores⁴⁵, y recibió sendos premios en San Sebastián (el de la FIPRESCI) y el primer premio en el Festival de Orleans en 1982⁴⁶. La crítica especializada también recibió de buen grado el film, si bien, se puede reseñar una reflexión de Augusto M. Torres⁴⁷ que evidenciaría el recelo vinculado a la temática de ETA: “está narrada con minuciosidad y se sitúa entre las grandes películas de fugas, pero el resultado aparece ligeramente viciado por una excesiva apología de la banda terrorista de ETA”.

4. LA MUERTE DE MIKEL (1984)⁴⁸

4.1. Análisis de sus elementos

Breve introducción. El proceso gradual de los cambios vividos en el País Vasco se concreta en la filmografía de Imanol Uribe. Así en *La muerte de Mikel*, el contexto histórico ha cambiado significativamente, y también el tratamiento de lo vasco en su cine. Si en los anteriores contextos el paisaje

43. RINCÓN, Luciano, *op. cit.*, pp. 35-44. Zunzunegui, Santos, “Un film no es un obús”, en *Contracampo*, núm. 27, enero / febrero, 1982, p. 27.

44. ANGULO, Javier, “La película *La fuga de Segovia* se estrena en Madrid precedida de un éxito insólito en el País Vasco”, en *El País*, 28 de enero de 1982, p. 29.

45. Datos del Ministerio de Cultura Educación y Deporte, con una recaudación de 718.576,38 €.

46. ZUNZUNEGUI, Santos, *art. cit.* pp. 22-28.

47. TORRES, Augusto M., *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa, 1997, p. 341.

48. Producción: Aiete Films (San Sebastián), José Esteban Alenda (Madrid). Productor: José Cuxart. Director: Imanol Uribe. Guión: Imanol Uribe y José Ángel Rebolledo. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Montaje: José Luix Peláez. Música: Alberto Iglesias. Decoración: Eugenio Urdambide. Duración: 89 minutos. Intérpretes: Imanol Arias, Montserrat Salvador, Fama, Ramón Barea, Martín Adjemian, Xabier Elorriaga.

tenía menos relación con el País Vasco, en este film –sin quedar desligado de los dos anteriores– la tierra vasca surge como auténtico protagonista de la acción. Escribe por ello Mario Onaindía⁴⁹: “La película constituye uno de los documentos más lúcidos de la evolución política y social que estaba experimentando Euskadi y toda España en aquel tiempo porque refleja los problemas del surgimiento de la privacidad en el contexto de unas luchas políticas que habían sacrificado al individuo en aras de lo colectivo”.

La muerte de Mikel. Si en sus anteriores trabajos Uribe conjuga el protagonismo del grupo social del grupo *abertzale*, aunque lejos del contexto del País Vasco, en *La muerte de Mikel* nos encontramos a un Imanol Uribe más intimista, que pretende realizar una franca pero no por ello menos grave crítica, del problema que suscita el radicalismo vasco dentro de esta sociedad, y hablar a la vez, de esta misma sociedad.

La apertura del filme se inicia con el funeral de Mikel. Esta tragedia es la apoyatura de este recorrido vital, sin sorpresas, sin engaños de lo que Uribe viene a contarnos. En apariencia nuestro protagonista, Mikel, es un hombre corriente, que va a recoger a su esposa Begoña, al aeropuerto de Fuenterrabía, y luego a visitar a la “ama” (la madre). La ama aparece como una mujer muy interesada en los cotilleos del pueblo, siendo especialmente quisquillosa con el médico, Martín. Ese primer reflejo de la personalidad de la madre tiene un reclamo social importante y esencial en el desarrollo de la historia. En otro momento, tras cenar con Martín y su esposa, en un paseo por el puerto entre Mikel y Begoña comentan sus problemas en la “cama”, lo que explica posteriormente la nueva identidad sexual que descubre de forma inesperada Mikel.

El momento de introducir en la historia la conflictiva situación social en el País Vasco viene dado, cuando en esa misma noche, una patrulla de la Guardia Civil ametralla un coche, en donde son abatidos una pareja de jóvenes que acaban de saltarse un control. De esta manera, la junta de los miembros *abertzales* del consistorio municipal, entre los que está también Mikel, deciden manifestarse públicamente, en contra de la actuación policial y en apoyo de los dos fallecidos. Los *abertzales* lo interpretan como “nuevos asesinatos”, y por eso quieren “utilizar las fiestas para mostrar la dura represión” existente, sin olvidarse de reivindicar la importancia del “obrero vasco”. Aunque la mesa reconoce que, si se quiere suspender las fiestas de Lekeitio, en una decisión más drástica, no obtendrán el apoyo del resto de partidos políticos del consistorio municipal.

Uribe se acerca a la realidad social de Lekeitio para mostrar nuevamente cómo la izquierda *abertzale* aprovecha los momentos simbólicos de reunión social para reclamar su oposición al sistema, y lo mismo ocurrirá al final, cuando utilizan la muerte de Mikel para desplegar una bandera de Euskadi con un crespón negro. Todo ello entendido en realidad como un ritual: “Los

49. ONAINDÍA, Mario, *op. cit.*, p. 50.

rituales responden a la perenne necesidad colectiva de encauzar emociones, dirigir conocimientos y organizar grupos sociales”. Porque de alguna manera: “Los rituales expresan el conflicto y regeneran la tensión necesaria con el fin de mantener la predisposición a defender las creencias y las conductas básicas del grupo”⁵⁰.

El mundo tradicional vasco se refleja en las fiestas en Lekeito, con los botes en la rada con banderas de Euskadi, y el ganso colgado sobre el agua –que ha de ser descolgado a tirones–, mientras suena el himno del Athletic. Por la noche, Mikel vuelve borracho a casa, llevado por el sacerdote, Don Jaime. Y cuando se mete en la cama con su mujer, le desgarran el sexo con violencia. Aquí nuevamente aparece el funeral de Mikel en una hábil construcción cinematográfica, que subraya este ambiente de tragedia humana. El flash-back responde a una etapa anterior de los acontecimientos y, por tanto, el funeral es el verdadero soporte del relato, desde el tiempo presente.

El gesto de violencia contra su mujer, su agresión, por otra parte inespereada, le va a llevar a que Martín le recomiende un psiquiatra de Bilbao. Antes de su viaje a Bilbao, durante una comida familiar, la madre preside la mesa como símbolo de su primacía, su hermano Iñaki le pregunta a Mikel: “¿Vas a ir a la manifestación?” (por la pareja muerta en el control de la Guardia Civil). Lacónicamente éste le responde que sí, y entonces, Iñaki añade: “Ha sido una salvajada pero salir a la calle no resuelve nada”. Lo cual lleva a Mikel a cortar la conversación, aduciendo que discutir con él no lleva a nada. Este mismo gesto se repetirá nuevamente, al final del film.

La manifestación por la muerte de los *dos jóvenes* muertos por la Guardia Civil durante las fiestas, es disuelta con botes de humo por la policía, igual que lo será al final, cuando se concentran para despedir a Mikel, a la salida de su funeral. Ambas muestran lo que durante esos años fue el exponente de sistematizar y ritualizar sus acciones (pancartas, banderas, retratos), y que responde a la importancia que tiene la movilización social en su resonancia pública, en la cosmovisión *abertzale*. En este contexto, Uribe exagera derivar las dos manifestaciones en enfrentamientos con las Fuerzas de Seguridad, porque sólo se estima en un 15% en total las que llevan a enfrentamientos de esta índole, si bien, puede interpretarse como algo puntual en el film⁵¹.

Su visita a la capital vizcaína es el punto de cambio vital de su personaje. En la sesión con el psiquiatra, éste le comenta que “la clave de cualquier conflicto es el humor”. Sin embargo, éste no se aprecia en todo el film, con su frialdad y sus posturas firmes, la misma falta de humor de una sociedad que no considera que tiene demasiada gracia que uno de sus ciudadanos sea homosexual y lo exprese abiertamente. En Bilbao queda con un conoci-

50. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, pp. 67-79. Cf. Aretxaga, Begoña, *Los funerales en el nacionalismo radical vasco: ensayo antropológico*, San Sebastián, Baroja, 1988.

51. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, pp. 80-93

do, y ambos pasan la noche un en club de alterne donde actúan travestis. Mikel se emborracha y a la mañana siguiente aparece en la cama de *Fama*, un travesti.

Con posterioridad, el regreso de Mikel a Lekeito viene señalado por dos sucesos en su vida personal y pública: la separación de su mujer, Begoña, que se marcha a trabajar a Pamplona, y su nominación para concejal dentro de las listas municipales de la formación. Pero su relación con *Fama* se consolida y regresa a Bilbao para estar con ella. En el detalle, Uribe nos muestra un grupo de *abertzales* murmurando en la barra del club de alterne, al ver a Mikel encantado con la actuación de su pareja. Estas murmuraciones conjugan muy bien con la idiosincrasia social que presenta su madre, y luego, las miradas y los gestos de sus amigos y conocidos cuando *Fama* va a visitarle a Lekeito y pasean por la localidad mostrando su afecto, con un beso de despedida. El beso en la boca significa la demostración pública por parte de Mikel de su homosexualidad.

Así que, cuando regresa a la sede del partido *abertzale* (Herri Batasuna) para firmar sus credenciales como candidato al Ayuntamiento, el portavoz de HB le dice que ya no es necesario. Mikel le pregunta cuál es la causa de su retirada, y él le responde: “Lo sabes de sobra, no eres la persona más adecuada”. Entonces, Mikel se da cuenta que su homosexualidad pública no es libre ni ajena a la hipocresía social de la izquierda *abertzale*. Y les responde antes de marcharse: “Sois unos curas de mierda”. Una vez hecho público (en los pueblos todo se conoce), su madre tampoco es capaz de comprenderlo. “Eso se lleva con discreción”, le dice enfadada. A lo que replica: “No quiero esconderme como si fuera culpable”. De alguna manera, esta homosexualidad responde a una crisis de identidad del “ser vasco”⁵², entre lo tradicional representado por su madre, y la modernidad, simbolizado por un partido de izquierdas como es HB. Para la madre, la homosexualidad es una actitud que ha de preservarse en privado, o lo que es lo mismo, un guardar las apariencias ante la sociedad tradicional. Mientras que para HB, en donde no se contempla la separación entre vida social y partido político, la homosexualidad también pasa a subvertir este orden de valores. Mikel, por supuesto, se ve atrapado esta moral pública, que no aceptan quien es, a pesar de su identidad *abertzale*.

De esta manera, para entender que Mikel haya sido elegido como candidato a las elecciones, sin que parezca que éste tenga en el grupo un “carisma” especial, y antes de conocer su orientación sexual, responde a su organización, pues no realizan una separación entre militancia y cúpula directiva, así que los comités y representantes son elegidos “para cada ocasión”. Además en su ideario político, “la etapa de la transición democrática es sim-

52. MIGUEL MARTÍNEZ, Casilda de, “Género, deseo y transgresión en el cine vasco”, en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, Donostia, núm. 5, 2001, p. 211. Escribe sobre la homosexualidad de Mikel: “La diferencia significa esencialmente exclusión, división. Y el resultado es la progresiva soledad y sacrificio”. Por tanto, también se puede interpretar como una crisis identitaria del personaje, que él, resuelve, pero la sociedad no.

plemente un franquismo reformado”, considerando que la represión continúa en Euskadi (como claramente se proyecta en el film). “En general, la gente está de acuerdo con ETA. No se trata de la lucha armada porque sí, sino con fines políticos” (desde la óptica *abertzale*)⁵³.

Esa misma noche, cuando regresa a casa, Mikel es detenido por la policía para interrogarle acerca de unos sucesos acaecidos en el año 75, ya que él en aquel tiempo había sido miembro de un comando de información de ETA. A lo que él replica que “eso está amnistiado ya, no sé de qué me están hablando”⁵⁴. La única respuesta que recibe de uno de los policías es un fuerte tortazo en la cara. Su hermano Iñaki se dirige a la sede del grupo *abertzale* para preguntar al portavoz de HB si saben algo sobre su detención. Éste le responde que han aplicado la Ley antiterrorista, y que no saben nada. “Te recuerdo –le comenta– que vosotros en su día no combatisteis esa ley”. Esta idea nos remarca de dos posturas contrapuestas, la que defiende el nacionalismo radical –que legitima la violencia–, y la del nacionalismo moderado, el PNV. “No he venido a discutir”, le responde. Nuevamente, en el funeral, colocará a unos y a otros en lados opuestos, en uno y otro lado de la pancarta.

Pero la política sigue presionando a Mikel, y para ello traen a su amigo Martín. “Cuenta lo que quieran saber, no merece la pena. Para ellos es cuestión de tiempo”. A pesar de que la policía conoce alguno de los detalles de los sucesos que quiere esclarecer (el médico participó en ellos curando a un herido terrorista), Mikel no quiere confesar, es fiel a pesar de todo, a *su ley del silencio*.

Su relación con *Fama* prosigue y la madre va a hablar con el sacerdote Don Jaime, ya que es la única que no parece aceptar de buen grado este cambio. Para Don Jaime, la postura de Mikel ha de ser respetada con “comprensión y amor”. A lo que ella, le responde: “Y, a mí, ¿quién me ayuda?”. A la mañana siguiente, Iñaki va a despertar a Mikel y lo encuentra muerto. No se conocen sus causas, pero Uribe deja entrever que ha podido ser la madre quien lo ha matado, al no poder soportar la homosexualidad de su hijo. Así que, en la escena final, ante la salida del ataúd de Mikel tras su entierro, el grupo *abertzale* está reunido ante la puerta de la Iglesia. Iñaki se encara a ellos diciéndoles que no politicen su muerte. “Su muerte nos pertenece a todos”, a lo que responde poco después una carga policial contra la concentración⁵⁵. Una vez más, cualquier acto público que puede ofrecerles la posibilidad de salir a la calle para dejar patente la “conflictividad” social latente

53. PÉREZ-AGOTE, Alfonso, *op. cit.*, pp. 127-134.

54. Refleja así un continuismo con el film *La fuga de Segovia*.

55. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, pp. 80-93. Analiza las expresiones colectivas *abertzales* en *Egín*: “el apoyo a los presos, refugiados, extraditados o deportados, la petición de libertad para los detenidos en las operaciones policiales, los recibimientos de presos, y los homenajes y funerales de personajes significativos, en relación con la lucha del movimiento, ocupan el primero lugar de las expresiones”.

en el País Vasco, es aprovechada por el grupo *abertzale*, para manifestarse en contra de las autoridades y la situación política vigente.

4.2. Interpretación histórico-ideológica del discurso cinematográfico

Esta vez es el paisaje, la inmediatez de lo vasco, lo que recrea ese escenario cinematográfico lleno de latente conflictividad social, en una vuelta a las raíces culturales e idiosincrásicas del propio Uribe, y que parecen embarcarse en un intento de responder al porqué de la tragedia del pueblo vasco. Juan Pablo Fusi⁵⁶ en recientes declaraciones, vino a apuntar que la cuestión del País Vasco no es su relación con España, más bien, es un problema interno. Y es la misma tesis que apunta Uribe en el film. Quizás en ese telón de fondo, la arbitrariedad con que parecen disparar los guardias civiles a la pareja de jóvenes, al inicio del film, y la manera tan directa que tienen de disolver manifestaciones *abertzales*, responden a una cuestión que Uribe, en su sutileza, no quiere dejar de lado: que la violencia de la policía está presente, pero que no es ni mucho menos lo esencial del drama que vive Mikel. Y el recurrir a la homosexualidad como una visión crítica de la sociedad, no deja de ser original. Porque nos ha ido mostrando que, a pesar de responder a unos patrones comunes de normalidad, Mikel sólo se siente feliz, y así lo reconoce, cuando parece que su relación con *Fama* es aceptada por él, aunque no sea aceptada por los otros (su madre y el grupo *abertzale*).

Alrededor de esa cuestión primordial y humana, la orientación sexual de cada uno, resurge ese enfrentamiento con la sociabilidad y la idiosincrasia vasca, señalada por los valores tradicionales, y reforzados en el papel que juega la madre en toda la trama. Si bien Uribe da un sesgo aún mayor en esta escala de valores, pues no es precisamente la Iglesia quien pone trabas a su relación. Todo lo contrario, Don Jaime no se opone a ella⁵⁷. Son, en cambio, esos vínculos filiales y sociales quienes se oponen a ella, la madre y su agrupación política, incapaces de aceptarle en su condición sexual: “Para Uribe, la madre y el partido político no son sino las dos caras, privada y pública, de una misma convencionalidad social”⁵⁸. Porque según confiesa el propio Uribe⁵⁹, para él, el papel de la madre “está ligado al papel represor de la ideología dominante”.

Lo colectivo frente a lo individual, lo público frente a lo privado, lo político frente a lo social, son los factores que se yuxtaponen claramente a lo largo

56. II Jornadas sobre el Reinado de Juan Carlos I. Director: Luis Palacios. Mayo de 2002, Madrid.

57. AA.VV., *op. cit.*, p. 125. “En aquel momento el cura dejó de ser un personaje simbólico y me dejó llevar por el personaje real, que era un hombre tolerante y que me hizo plantearme mis prejuicios maniqueos”.

58. ZUNZUNEGUI, Santos, “El largo vieja hacia la ficción”, en AA. VV. *El cine de Imanol Uribe*, p. 64.

59. AA. VV., *op. cit.*, p. 136.

del film. En cambio en los otros dos filmes venían fundidos en la misma trama, y formaban parte activa del todo de la composición cinematográfica y nunca se ponían en tela de juicio, sino al revés: el colectivo daba fuerza a las aspiraciones políticas y a su lucha por la libertad de la sociedad vasca. Así que, en conclusión, nuevamente la acción social y la movilización se presentan como puntos esenciales de este nacionalismo *abertzale*, en un enfrentamiento, entre lo tradicional o lo moderno, entre el ama y Mikel. Pérez-Agote⁶⁰ escribe refiriéndose a ello: “Se constituye así una esfera pública interactiva, se presentan (en sentido teatral) en la calle rituales sobre la centralidad, sobre la violencia. Los temas de movilización tienen como eje central, generalmente, la violencia: muerte de alguien, presos, fuerzas del orden... y, posteriormente, presos, amnistía, refugiados... Este proceso por el cual la vida colectiva se hace política culminará en el posfranquismo”.

4.3. Críticas al film

Esta película fue la mejor acogida por el público de todos los trabajos anteriores de Uribe, con 1.169.376 de espectadores a las salas de cine⁶¹. También las críticas fueron favorables así, Ángel L. Inurria⁶² escribe: “Todas las raíces y tradiciones del pueblo vasco están, de alguna manera, presentes en la pantalla. Uribe consigue no caer en el folklorismo, aunque a veces lo roce, gracias a su estimable sentido de la medida”. Para su sorpresa, Uribe recibiría el beneplácito de las críticas de un diario como *Egin*. Así Rafael Castellano⁶³ se expresa en los términos siguientes: “Imanol Uribe se muestra audaz, rompe moldes, y la muerte de Mikel es, por fin, una muerte oculta, más sorda que sordida –o ambas cosas a la par–, distanciada y por lo tanto libre”.

Mikel Insausti⁶⁴ escribe un par de días más tarde: “paso decisivo el dado por una producción eminentemente autóctona, hacia un merecido prestigio de cara al exterior. Temas, ideas y valor comienzan a despuntar”. Martín Izarra recoge a su vez, el aire crítico con el que ha sido recibido el film en Madrid, por aparecer “un punto de vista *abertzale*: guardias civiles con aspecto nazi, víctimas inocentes de la represión, sádicos comisarios torturadores, jóvenes idealistas de izquierda *abertzale* radical...”. Si bien admite que puede existir esta interpretación, también cabe otra, que se dibujaría con la tragedia de Mikel, sin saber bien por qué muere, y así escribe: “La

60. PÉREZ-AGOTE, Alfonso, *op. cit.*, p. 87.

61. Datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con una recaudación de 1.702.310,56 €.

62. INURRIA, Ángel L., “La muerte de Mikel”, en *Casablanca*, Madrid, núm. 39, marzo de 1984.

63. CASTELLANO, Rafael, “La muerte de Mikel: Tragedia y vitalismo”, en *Egin*, Hernani, 8 de enero de 1984, p. 24.

64. INSAUSTI, Mikel, “Una muerte sentida (II)”, en *Egin*, 10 de enero de 1984, p. 23.

madre es el alma de nuestra Euskal-Herria, Euskadi, o Euzkadi. En ella está toda la pasión, todo el amor y toda la intolerancia que se ha acumulado en esta tierra”⁶⁵.

5. EL NACIONALISMO RADICAL EN LA LECTURA CINEMATOGRÁFICA

Esta trilogía cinematográfica marca un devenir interesante en este vínculo temporal de un director que intentó radiar a través del cine su visión de ETA y del nacionalismo radical vasco. Por eso mismo, estos filmes representan un testimonio vivo del pasado, que no por ello es menos interesante, y que se advierte vinculado a la visión de un momento concreto de la historia vasca que no se puede obviar ni es ajena al presente. Bien es cierto que ninguna reacción puede justificar la arbitrariedad del crimen, pero en el contexto de una realidad histórica difícil en España, esto se refleja en la actitud y el cambio significativo que ha sufrido Uribe en su lectura del terrorismo, aunque el nacionalismo radical siga manejando los mismos argumentos de entonces. De este modo, en el nacionalismo radical podemos encontrar los siguientes rasgos definitorios⁶⁶:

1. *ETA*. Se retrata con un discurso político apoyada en instrumentalizar la acción –terrorista y social, a la vez– como un medio lícito de presión política, primero contra el franquismo, y después contra la democracia, en su aparente mirada continuista. Y es presentada desde una visión directora, pues rige las acciones del grupo social por completo, y unitaria en sus fines, pero no homogénea ideológicamente hablando –aunque sin dar importancia a tales divergencias– y sin incidir demasiado en sus vínculos con las acciones terroristas de la banda.

2. *Sociabilidad vasca*. La movilización social significa la expresión de la fuerte presión social del grupo radical en la calle (a través de funerales, manifestaciones, homenajes, etc.), y que parece legitimar sus reivindicaciones políticas.

3. *Nacionalismo y socialismo*. Su lenguaje de militancia de una izquierda revolucionaria, el euskera y sus fórmulas de identidad vascas (ikurriñas, fotografías de etarras), son signos acomodados de sus rituales de sociabilidad e identidad claves para entender su discurso radical. El euskera, la lengua materna, estará además presente en los tres filmes como parte de un vínculo nacional y común a la identidad vasca. Que a la vez se une tanto en *El proceso de Burgos* como en *La fuga de Segovia* bajo sus ideas de “revolución vasca”. De ahí que tanto *El proceso de Burgos* como *La fuga de Segovia*

65. IZARRA, Martín, “La madre de Mikel”, en *El Correo Español-El Pueblo Español*, Bilbao, 25 de febrero de 1984, p. 33.

66. Resulta significativo que coincidan estos rasgos con lo que señala Alfonso Pérez-Agote en el capítulo dedicado a Herri Batasuna en su libro, en la opinión de la militancia de HB sobre sus aspectos ideológicos. Memoria y cine se unen de una manera directa.

subrayen esa solidaridad con los obreros de España, así como con el resto de las nacionalidades oprimidas, y en *La muerte de Mikel*, en el cambio político, hablen de los obreros, aunque esta vez, solamente vascos.

4. *El conflicto interno: entre la frustración y la crisis de identidad.* La dramatización fílmica lleva a simplificar cuestiones ideológicas, pero a pesar de ello, se remarcan unas posiciones que van evolucionando en la sociedad vasca, en la misma medida de que el clima de tensión y represión ha ido alterándose con la vigencia del juego democrático. Por eso mismo, si al cierre de *El proceso de Burgos* hay una continuidad de la lucha en las fotos fijadas por las libertades políticas y sociales frente a un régimen opresor, en *La fuga de Segovia* la amnistía de los presos vascos no cierra estas aspiraciones. Y por eso, en *La muerte de Mikel* queda pendiente la defensa de unas libertades soberanas nunca plenas frente al Estado español. Tal frustración del nacionalismo radical –a todos los niveles posibles– es clave para entender la entelequia del desencanto (de ahí, el querer extrapolar su presión social como “voluntad vasca”–, ante un proceso soberanista nunca completado) y les lleva a enfrentarse por ello, a la legalidad vigente.

En *La muerte de Mikel* se añade como elemento nuevo la homosexualidad que es el factor que dictamina esa división entre un nacionalismo radical frente al nacionalismo moderado. Con un punto de inflexión, la significación de la muerte, tras la imagen de la “ama”, como si la no aceptación de su hijo recreara una latente lucha entre valores tradicionales y los valores de la sociedad moderna en la que viven, y que no parecen conciliables, generando esta tragedia social e inherente a la historia vasca.

5. *Memoria histórica y Herri Batasuna.* Los vínculos entre el nacionalismo radical y el terrorismo vienen unidos en un extremo político total y autojustificativo del uno con el otro. Una izquierda que, de ese modo, se empeña en elaborar un lenguaje político que germinó en la incapacidad del franquismo en curar las heridas del pasado –la Guerra civil–, de reconocer la identidad vasca y su cultura, y de vivir una etapa final en la que fue incapaz de reaccionar ante la pujanza de la sociedad civil. Todo ello pende como una amargura –o frustración– que busca esas ansias de libertad y de unidad del colectivo frente al poder represor, siempre presente para ellos.

Se politiza cualquier tipo de acto público, que anula al individuo como tal, lo privado frente a lo público, que se aprecian fundidos en uno solo en sus reivindicaciones de *izquierda abertzale*. Dicotomía que, en el fondo, suscita esta incapacidad de superar la crisis de la sociedad, de su enfrentamiento a dos bandas, entre lo individual y lo social, entre lo social y lo político, lo privado frente a lo público, que son los rasgos que encarna sin ninguna duda Herri Batasuna.

Los tres filmes quedan, por tanto, inscritos dentro de una misma realidad del nacionalismo radical, así que “en este colectivo se produce un intento de reproducción de las premisas políticas del nacionalismo, desde su conexión con el contexto social y político del franquismo y la transición,

dónde eran más fácilmente perceptibles y explicables, desde el punto de vista de legitimación interna, las reivindicaciones que propugna. Ello genera la necesidad de hacer viable la permanencia de una problemática esencial asociada a cualquier contexto histórico por cambiante que sea”⁶⁷. Y podemos añadir, para finalizar, que esa permanencia no tendrá fin hasta ver satisfechas sus demandas políticas y sociales, o bien sean capaces de comprender el cambio histórico vigente en la sociedad vasca y española.

67. MATA LÓPEZ, José Manuel, *op. cit.*, p. 77.