



University of Pennsylvania
ScholarlyCommons

CUREJ - College Undergraduate Research
Electronic Journal

College of Arts and Sciences

April 2006

Una ficción documental: el problema individuo/colectivo en el cine de Imanol Uribe

Adam G. Panopoulos

University of Pennsylvania, adamgp@sas.upenn.edu

Follow this and additional works at: <https://repository.upenn.edu/curej>

Recommended Citation

Panopoulos, Adam G., "Una ficción documental: el problema individuo/colectivo en el cine de Imanol Uribe" 21 April 2006. *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, <https://repository.upenn.edu/curej/41>.

This paper is posted at ScholarlyCommons. <https://repository.upenn.edu/curej/41>
For more information, please contact repository@pobox.upenn.edu.

Una ficción documental: el problema individuo/colectivo en el cine de Imanol Uribe

Abstract

This paper seeks to explore the place of the Basque individual within his collective group identity. To this end, the tensions within ETA, the Basque separatist group, serve as an entrance point into the larger paradox of Basque cultural identity. In essence, Basque culture puts on a performance of its own cultural identity. Cinema therefore enables one to expose this performance of identity, since it is by its nature a "performance" of reality. In this light, Imanol's Uribe's four ETA-related films mark the transition from a documentary to a melodramatic style. Yet more importantly, Uribe's mixture of documentary and fictional modes sheds light on the contradictory place of the Basque militant within his group, and, consequently, within Basque society.

Keywords

ETA, cine, la identidad vasca, performance, documental, Sara Nadal-Melsio, Nadal-Melsio, Sara, Hispanic Studies

Introducción

Este trabajo se plantea como propósito explorar la psicología de los individuos militantes de ETA, la organización separatista vasca.¹ Pero como explica el antropólogo Joseba Zulaika, ETA no permitió la entrada de la vida cotidiana de la organización.² Para combatir esta dificultad de acercarse al etarra,³ Zulaika propone el modelo de una “performance cultural” distintamente vasco, lo cual, como espejo de lo ritual de la cultura vasca, “expose processes that...reproduce...the structure of violence.”⁴ Esto sugiere que dentro de lo ritual hay algo que esclarece el vínculo entre la violencia y la identidad vasca. De esta manera, entonces, el fenómeno de cómo la violencia afecta al individuo etarra se convierte en un problema de representación. Así, el cine sirve para estudiar este problema dado que es, en si mismo, una representación visual – un espectáculo. Es más, el hecho de que los espectadores interiorizan las imágenes visuales permite que el cine sea una superficie de la realidad. Esta paradoja de la “verdad” del cine corresponde a la de la verdad como producto de la “performance” de lo ritual.⁵ El resultante “teatrilización” del proceso hace que el cine sea un espectáculo capaz de imitar y reproducir los rituales de la cultura vasca. De este modo, el personaje del etarra que participa en este espectáculo sirve como un punto de reflexión por su lugar en el colectivo de ETA y, a la vez, en la cultura vasca.

Acerca la representación de la identidad vasca en el cine, Joseba Gabilondo introduce la idea de una identidad que ha sido “othered.”⁶ Es decir, en el cine vasco el estado español es el

¹ Nacida en 1958, ETA significa “Euskadi ta Azkatasuna” – en ingles, “Basque Homeland and Freedom,” lo cual era una organización fundada por jóvenes en contra de la opresión franquista de la lengua, la cultura, y la autonomía vasca. Como movimiento político, socio-económico y cultural, trataba de renacionalizar los territorios vascos y movilizar la restauración de la cultura vasca.

² Zulaika, Joseba. Basque Violence: Metaphor and Sacrament. La prensa de la Universidad de Nevada: Reno, 1988. Zulaika explica que los etarras tenían miedo de que las prácticas secretas de ETA serían conocidas por el “enemigo:” el estado español.

³ Ibid XIV. Un “etarra” es la palabra usada por alguien que pertenece a ETA.

⁴ Ibid 166.

⁵ Ibid 313. Este vinculo entre la verdad y la ritual procede de su estudio de la folklórica vasca.

⁶ Labanyi, Jo ed. Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural

“Spanish Other” que “others” los vascos como violentos – es decir, los suponen que todos son así. Según él, la violencia vasca está aislada de su contexto social y político, así que se queda como una “representación” o una “performance” de la violencia en que la identidad vasca es representada como “el otro.”

El cineasta Imanol Uribe, sin embargo, combate esta tendencia a enfatizar la alteridad de lo vasco, tratando directamente de ETA y sus miembros. Irónicamente, Uribe también es un “otro,” ya que ni nació ni creció en el País Vasco. Visitando al campo del País Vasco durante los veranos en su juventud, a Uribe le entró interés en sus raíces vascas.⁷ Pero su distancia de sus raíces culturales le da el privilegio de estudiar los sentimientos psicológicos de los etarras sin un prejuicio destacable. De hecho, esta distancia de lo vasco facilitó sus entrevistas con los procesados de Burgos, quienes ya pertenecían a partidos diferentes.⁸ Así, Imanol Uribe llegó a ser, más que ningún director español, el que trató directamente de la sociología de ETA y su relación con el resto de la sociedad vasca.

Aunque la literatura sirve bien para explorar la manera en que los vascos han imaginado su propia identidad cultural, el cine ofrece algo que no puede hacer otra forma artística. Por un lado, sólo el cine puede ofrecer la masificación porque tiene cabida entre un gran público. Es decir, el acto de mirar el cine siempre ha sido un acto muy colectivo en todas partes de España. Así, el cine es capaz de reproducir una realidad actual de la vida cotidiana de una cultura regional – el país vasco, por ejemplo – que por lo general es difícil imaginar tal como es. Por entonces, esta realidad representada en la pantalla refleja lo ritual de la cultura en cuestión. Algunos rituales, como rezar antes de comer y participar en las mismas fiestas cada año,

Practices. Gablilondo, Joseba. “Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Basque Cinema.” Oxford: Oxford University, 2002.

⁷ Entrevista con dos profesores de CUNY en el año de 1996. La vi en VHS en el instituto de Cervantes en nueva york.

⁸ Stone, Rob. Spanish Cinema. Pearson Education: Edinburgh, 2002. 140.

dependen de los actores y la perspectiva visual para comunicar la profundidad del lugar del individuo dentro de este ritual colectivo. Aunque uno se puede reconstruir mentalmente estos rituales desde las palabras escritas, el cine nos da el privilegio de sobrepasar este esfuerzo e interiorizar el espectáculo en frente de nuestros ojos. Así, lo ritual se convierte en una “performance” para todos que lo ven. Esta idea de la “performance” significa que el cine está haciendo una recreación ficticia de una pura realidad. Sin embargo, como van a ilustrar las obras de Uribe, el hecho de que este espectáculo de lo ritual en el cine es autoconsciente de que no es una realidad, sino una reflexión de ella, le permite comunicar una realidad más profunda sobre la identidad “espectacularizada” en la pantalla.

Tratando de definir el documental, Dirk Eitzen explica que la noción bien conocida del documental como una representación de la realidad no es suficiente porque, según él, “every representation of reality is no more than a fiction in the sense that it is an artificial construct... a selective view of the world... and therefore unavoidably reflecting... a certain point of view.”⁹ Así, la idea del documental como una ficción que tiene una superficie de realidad choca con la reacción comuna de mirarlo como si fuera una pura realidad más allá de la ficción. Otra manera adicional de entender un documental es cualquier medio de comunicación – o cine o programa de televisión – que “podría ser percibido a mentir.”¹⁰ Pero una mentira es capaz de coexistir con una realidad. Por lo tanto, un documental tiene que estar ceñido a la realidad pero nunca deja de ser una propuesta artística de su autor.

Así, es clave tener en cuenta la estrecha relación de ETA como fenómeno mediático desde su inicio. Por ejemplo, durante el proceso de Burgos, unos etarras secuestraron al cónsul alemán para aprovecharse de la atención de la prensa internacional, algo que dio mayor

⁹ Eitzen, Dirk. “What is a Documentary: Documentary as a Mode of Reception.” *Cinema Journal* Vol. 35, No. 1. 1995. 81-10.

¹⁰ *Ibid* 9.

reconocimiento a la misión revolucionaria del grupo.¹¹ Pero como explica Cameron Watson en su ensayo “Reimagining ETA,” la prensa española vinculaba la violencia de ETA con la identidad vasca, dando el ejemplo de la fascinación de las noticias con los atentados de ETA. Y dado que casi todos los españoles comparten la tele como medio de recibir información, esto forma la percepción nacional de lo vasco como sinónimo por ETA.¹² Visto así, la prensa se convierte en el espectáculo que proyecta la imagen exagerada de los vascos como moralmente ofensivo.¹³ De todas maneras, ETA dependía de los medios de comunicación para recordar al público español que estaba viva, usándolos para crear su propia identidad colectiva. Así, con su uso de los elementos de comunicación, Uribe comunica la paradoja del colectivo de ETA, dentro del cual los individuos etarras no quieren aceptar que tienen una identidad impuesta por la prensa que destruye quien realmente son como individuos. Por esta razón, estos momentos documentales funcionan como una “performance” de cómo el grupo terrorista imagina a si mismo.

De este modo, concibo “el documental” como una serie de técnicas que se notan por su tendencia de traer al espectador por fuera de la ficción que está mirando en la pantalla, haciéndole reflexionar sobre el medio en que uno recibe la experiencia de la realidad. Así, el uso de los medios de comunicación en el melodrama de Uribe es una técnica documental porque éstos transmiten una realidad mediada en vez de sentida directamente. Mientras parece irónico, Uribe sugiere que la única manera de despertarnos del sueño de la realidad es a través de estos mecanismos documentales, los cuales requieren un proceso de interiorización por parte del

¹¹ Clark 55. The Basque Insurgents.

¹² Douglass, William A. Basque Politics and Nationalism on the Eve of the Millenium.

Reno: University of Nevada, 1999. Watson, Cameron. “Imagining ETA.” 104.

¹³ Ibid 101.

espectador.¹⁴ Así como estos medios hacen una “representación” de la realidad violenta de ETA, los espectáculos, o las “performances” en el cine de Uribe, también se convierten en lo documental porque sirven como oportunidades de interiorizar la realidad ya existente.

Lo clave, por lo tanto, es que estos espectáculos hacen “performances” ensayadas de un ficticio: la construcción de la identidad vasca. De todas maneras, Uribe insinúa que uno tiene que percibir la “performance” como una mentira para poder darse cuenta de la mentira del ficticio de la identidad que está siendo espectacularizada. Así pues, esta fusión del documental con ficción ilumina el lugar del individuo vasco – en todos casos un militante de ETA – no sólo en su propio colectivo de ETA, sino también en el colectivo más amplio de Euskadi. Aunque lo documental es capaz de reproducir las imágenes reales, esta reproducción requiere el melodrama para permitir que el espectador se interiorice el aislamiento personal de los etarras.

Hacia un cine vasco

De todos modos, una crítica válida de mi investigación destaca la falta de una definición clara del llamado “cine vasco.” O sea, ¿Cómo se puede estudiar un cine que no tiene una identidad fija a lo largo de su existencia? Queda claro que lo que significa el cine vasco ha cambiado cada década desde la muerte de Franco. Después de su muerte, los vascos se reunieron para definir lo que debe tratar su cine.¹⁵ Acerca de este debate ideológico sobre lo que significa el “cine vasco,”¹⁶ Jordan y Morgan-Tamosunas explica que por medios de nuevas organizaciones y “rapidly prepared political agendas,” los intelectuales vascos de los “zine-klubs” reconstruyeron lo vasco a través del

¹⁴ Esta idea del sueño de la realidad viene de mis lecturas de la filósofa española, Maria Zambrano, de su libro “España, Sueño y Verdad,” escrita en 1994. Este despertar de un sueño corresponde a su idea del desprendimiento, lo cual explico luego en mi análisis de *Mikel*.

¹⁵ Pablo, Santiago de, editor. *Los Cineastas: historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*. Vitoria: La Fundación Sancho el Sabio. 1998. Arregi, Imanol Zumalde. “La transición cinematográfica vasca: 1970-1980.” 190.

¹⁶ Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. La universidad de Manchester: Manchester, 1998. 183.

debate sobre el cine.¹⁷ En este ambiente, las “Primeras Jornadas de Cine Vasco” de 1976 se centraba en el debate por establecer un cine nacional para salvar “el alma nacional” y “recupera” la lengua vasca.¹⁸ Santiago de Pablo pinta la imagen de un cine vasco durante la transición que “se convirtió en un problema política que se insertaba en el cambio político, la crisis económico, el terrorismo...y la propia definición nacional del País Vasco.”¹⁹ Así pues, la lucha entre las izquierdas nacionalistas y los pragmáticos estaba bien vinculado con el ambiente delicado del momento. Esta voz fuerte en favor de una definición exclusiva del cine vasco durante la transición política tiene sentido si consideramos la herencia de sentimientos nacionales contra la memoria de una reciente historia reprimida.²⁰

Pero la llegada del estatuto de autonomía en 1979 marcó el primer paso de apoyo financiero por el cine vasco.²¹ Esto, junto con la decisión de los líderes de ETA de definir lo vasco como una “ideal” en vez de una lengua, preparó el terreno para directores no capaces de hablar en euskera, como Imanol Uribe, de tratar de temas vascos.²² Así, estudiar la “Trilogía Vasca” junto con “Días Contados” sirve para iluminar el vínculo popular entre ETA y la identidad nacional vasca durante el posfranquismo. Las primeras dos obras que analizaré, *El Proceso de Burgos* y *La Fuga de Segovia*, representan un colectivo de ETA oprimido por el estado español, mientras las próximas dos, *La Muerte de Mikel* y *Días Contados*, iluminan el conflicto entre ETA y los individuos etarras. Así, Uribe cambia su modo de representar a ETA, primero enfocando en el grupo colectivo y luego cambiando la perspectiva al individuo y dirigiendo la acción a través de sus ojos.

¹⁸ Stone 137.

¹⁸ Silva, Iñigo y Conde, José María: “Cine vasco: Queda mucho por hacer”, *Hemen ETA orain*, nº 1, enero/febrero 1978. 59.

¹⁹ Pablo, Santiago de. Cien años de cine en el País Vasco: 1896-1995. Diputación Foral de Alava: Vitoria, 1996.

²⁰ Arregi 195.

²¹ Pablo 89.

²² Stone 137.

De este modo, el cine de Uribe plantea una relación simbiótica entre el cine como documental y ficción. O sea, en todas sus películas hay una “insistencia en combinar ficción con documental.”²³ Más que nada, la mezcla del documental y la ficción nos permite acercar al estado psicológico del etarra, y así desarrollar la tensión creciente entre el individuo etarra y ETA. El cambio formal a la ficción hace más patente su crítica de la manera en que los pueblos preservan y codifican su cultura – en fin, como se define la identidad vasca. A causa de esta definición restrictiva de lo vasco, ETA se convierte en un colectivo alternativo donde uno puede dedicarse a la preservación de la cultura y a la tierra de Euskadi. Pero con la llegada de *La Muerte de Mikel* a las pantallas, Uribe pone en cuestión la conformidad de ETA, demostrando que un individuo no puede expresar su dedicación por la independencia vasca dentro de un sistema colectivo rígido. Tomando esto en cuenta, Uribe emplea la ética del documental para comunicar esta paradoja de ETA, sustituyendo la voz del radio, la pantalla de televisión, y la cámara de blanca y negra por la violencia y las acciones dolorosas de ETA.

El Proceso de Burgos

Como su primer largometraje, *Burgos* da voz al testimonio de los miembros de ETA que tomaron parte en el proceso jurídico del estado español, lo cual les dio la pena de muerte dos veces a tres militantes y un total de 341 años en la cárcel para otros seis etarras.²⁴ Los dieciséis etarras entrevistados explican cómo se afiliaron a ETA y cómo empezó la gran represión franquista contra la organización.²⁵ Saltando de persona a persona, Uribe nos trae por cada día del juicio tribunal, mostrando las reacciones y observaciones de los que están en juicio,

²³ Pablo, Santiago de, editor. *Los Cineastas: historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*. Vitoria: La Fundación Sancho el Sabio. 1998. Miguel, Casilda de. “El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia. 222.

²⁴ Clark, Robert P. *The Basque Insurgents: 1952-1980*. University of Wisconsin: Madison, 1984.

²⁵ Ángulo, Jesús y Carlos Heredero et al. *Entre el Documental y la Ficción: el cine de Imanol Uribe*. Filmoteca Vasca: San Sebastián, 1994. 163.

incorporando música vasca folklórica y paisajes vascos en momentos de fuerte emoción, lo cual nos hace simpatizar con los procesados.²⁶

Antes que nada, hay que tener en cuenta que ETA llegó a Burgos con sus propias divisiones. Este hecho planta la semilla histórica de la tensión que se manifiesta por la división entre el individuo etarra y la ideología colectiva. En particular, las “luchas ideológicas” durante los sesenta “came to define the identity and indeed the very reason for ETA’s existence.”²⁷ Aquí, la cuestión saliente era basar la identidad del etarra en la clase social o la etnia vasca. La formación del “Pueblo Trabajador Vasco,” al dejar abierta la posibilidad de incluir a los inmigrantes no vascos, trataba de resolver esta cuestión.²⁸ Pero la reafirmación de la teoría de “acción-represión-acción,” lo cual resultó en el asesinato del policía Melitzon Manzanas – y, por consecuencia, en el juicio de Burgos – sólo encendió el fuego de la represión franquista.

Este documental insinúa que ETA necesita el apoyo del pueblo vasco para ser más que una unión suelta de individuos con varios niveles de dedicación por la causa. Uno de los acusados describe ese primer día del juicio, “el pueblo era el protagonista y la pieza esencial del juicio.”²⁹ Otro acusado explica que el régimen franquista pensaba que el pueblo vasco, con su apoyo por ETA, estaba “solidarizando demasiado,” y, por eso, tenía que intervenir para reducir este poder creciente. Según la descripción animada del contacto entre los acusados y la masa del público que vino para darles apoyo en las cinco de la mañana, la guardia civil prohibió el contacto verbal entre los acusados y el pueblo, tratando de resistir un sentido de unión entre ETA y el pueblo más amplio. Así, tirar a los acusados en la celda fue una manera de convertir a ETA

²⁶ Ibid 44.

²⁷ Clark, Robert P. *The Basque Insurgents: ETA, 1952-1980*. University of Wisconsin: Madison, 1984. 28.

²⁸ Ibid 45. Hay que tomar en cuenta que había mucha inmigración desde Andalucía al País Vasco durante el llamado “milagro económico” de los años sesenta. Así, estos migrantes “domésticos,” tanto como los extranjeros, tenían que aprender la lengua Euskera para ser considerado parte de ETA.

²⁹ Un procesado en *El Proceso de Burgos*. Imanol Uribe. 1979.

en algo criminal. Irónicamente, este intento de dividir el pueblo de ETA los juntó con más intensidad.

A pesar de esta unidad naciente, un individuo, Antonio Etxeberria, bien conocido como mártir de ETA, fue lo que motivó el asesinato de Manzananas. Visto así, ETA parte de la base del individuo, y cada colectivo está construido sobre esta fundación. Esto da forma a un colectivo paradójico en que todos mantienen la admiración por el individuo. Se puede encontrar esta idea del origen en lo individuo en el cine de Uribe, lo cual tiene el documental como “punto de partida.”³⁰

En vez de ser un puro documental, *Burgos* tiene momentos de ficción en el documental que marcan por primera vez la tendencia de Uribe de mezclar los dos géneros.³¹ Por ejemplo, hay una escena en que cada uno de los acusados reaccúa lo que hizo cuando el juez pidió que dieran su demanda. Rob Stone explica que los procedimientos “were disrupted by the accused singing Basque anthems and shouting slogans in court.”³² En este momento del documental, cada uno reacciona con mucha intensidad, levantado las manos, torciendo los ojos, llena de mucha emoción como si estuvieran tratando de conseguir un rol en una película, tratando de imitar de lo más bien cómo se sintieron y hablaron durante el juicio. Visto así, en este momento del documental los actores tratan de reproducir un hecho real, así inyectando un elemento de ficción. La ironía, entonces, es que aunque *Burgos* no es una obra de ficción, su manera de reproducir la realidad lo convierte en una “performance” de lo real.

En esta escena, la misma declaración de “reafirmación por la nacionalidad vasca y la lucha por la preservación del País Vasco” surge en casi cada uno de estos momentos dramáticos. Dado que Uribe no sale de la continuidad del documental, el espectador está condicionado a

³⁰ Ángulo y Heredero 62.

³¹ Ibid 47. Estos autores dicen que *Burgos* tiene “pretensión cinematográfica.”

³² Stone 139.

pensar que este momento no puede ser ficticio. También queda claro que aquí no hay ninguna salida del género como lo ocurre en *La Muerte de Mikel*. Es más, aunque los procesados están actuando, el hecho de que los sentimientos manifestados son lo más real de todo complica la distinción entre la ficción y la realidad, ya que la pura manifestación de emoción – ejemplificada por hablar en euskadi – necesita el contexto de la ficción para poder realizarse. Esta paradoja de necesitar la ficción para expresar lo real es paralela a la de ETA, que trata de combinar una ideología única mientras los individuos etarras se luchan entre ellos.

El montaje final de *Burgos*, sin embargo, nos pone a reflexionar sobre el lugar del individuo en la masa de gente marchando en las calles después de la condena a muerte de los procesados. Lo más único de este montaje es que Uribe muestra imágenes de las fotos fijas en vez de usar la cámara para presentar una imagen dinámica del movimiento de la masa en la calle. Por un lado, esto sugiere que esto no es cine, sino un suceso real que un fotógrafo captó en el pasado – o sea, un puro documental hecho de sucesos y personas reales. Sin embargo, por otro lado, al ver cada “foto” como una nueva toma, Uribe se convierte la fotografía en cine, moviendo la vista del espectador por la fotografía.

Esta técnica refleja dos perspectivas distintas de la relación individual-colectiva en el pueblo vasco. Primero, si tomamos la perspectiva del espectador como la del pueblo vasco, se pone evidente que el punto de visto colectivo tiene que ser entendido por cada uno por una lente individua, algo que impide de cierta manera la unidad de todos porque cada uno mira a una masa de manera diferente. Aunque todos los espectadores tienen la misma experiencia de la música que se queda en el fondo del montaje, enfocamos nuestra vista en maneras diferentes, y Uribe muestra sólo un ejemplo de mover el ojo por el colectivo. Segundo, si cambiamos un poco y vemos la masa de gente como el pueblo vasco, este montaje ilustra la división interna de este colectivo. Por ejemplo, en un plano se ve la foto de una familia mirando fijamente a la cámara,

sin que mueva el “ojo” de nuestra vista. Pues, la foto queda con significado documental sin cambiar a cine, lo cual demuestra que la familia – como símbolo por una unidad que existe en el colectivo del pueblo – entiende su complicidad en toda esta demostración en la calle. Visto así, la imagen estática de la familia en la procesión de la masa de gente encarna el aislamiento del individuo en el colectivo del pueblo vasco.

A la vez, esta familia nos recuerda que esto es un documental en el cual los individuos son los que sufren. Es decir, el miembro muerto de ETA en el ataúd llevado por la masa destaca otra variación del individuo en el pueblo vasco. La vista del espectador siempre llega a este ataúd, como si fuera el centro de la masa y la motivación de aquella, lo cual amplía la idea de que ETA depende del mito del individuo para su fuerza colectiva.³³ Aquí con el pueblo vasco, la muerte de uno de ellos es como un “desprendimiento” para que el pueblo se reúna para preservar su identidad cultural.³⁴

La Fuga de Segovia

La Fuga de Segovia también insinúa que ser vasco primeramente es algo muy individual. En *Fuga*, un militante que disfruta de la amnistía de 1977 le cuenta a un periodista sobre una fuga organizada por ETA. A diferencia de *Burgos*, un actor, en vez de los personajes reales, comunica este hecho real, algo que establece distancia entre los hechos reales y el cine.³⁵ Uribe explica que incluyó esta entrevista como “un soporte documental” para dar la obra un carácter documental de una crónica.³⁶ Este elemento verosímil anticipa el rol de los medios de comunicación de transmitir la identidad vasca. De esta manera, *Fuga* ejemplifica cómo Uribe se

³³ Ángulo y Heredero 78.

³⁴ Mi uso de la palabra “desprendimiento” se refiere a la dicha obra filosófica de Maria Zambrano, “España, Sueño y Verdad,” escrita en 1994. El desprendimiento es un término que corresponde a la realización de uno cuando se da cuenta por primera vez de la profundidad del “horizonte,” donde aquí corresponde a la realización de la capacidad individual que existe en cada persona. Su filosofía del “desprendimiento” tenía que ver con la necesidad de don Quijote de despertarse de su sueño de Dulcinea de Toboso.

³⁵ Ángulo y Heredero 60.

³⁶ Ibid 60.

iba alejando más del documental hacia la ficción, y por eso se sentía obligado a incluir este elemento de verosímil en la película.³⁷ Es más, Santiago de Pablo añade que “el estilo” de esta película “era muy próximo a lo documental” a causa de los “acontecimientos” y la “intervención directa” de los protagonistas.”³⁸ O sea, algunos fugados reales dieron consejo al rodaje y unos también fueron actores, aumentando así el carácter “semi-documental” de la obra.³⁹

Un individuo, Iturbe, quien se casa con su mujer mientras está encarcelado, toma la figura de “líder” para todos los otros quienes ocultan el progreso en la construcción de un túnel que va desde el baño de la prisión a una salida escondida. Al tener éxito en salir en grupos durante una cena, unos militantes de ETA los esperan con ropa y armas preparadas a disparar. Sin embargo, el fallo de un militante que se confundió con los códigos de comunicación hace que el grupo se separe en pequeños grupos, los cuales caen en manos de la Guardia salvo un grupito que alcanza cruzar la frontera.⁴⁰

Uribe utiliza la televisión y el radio como métodos de canalizar la fuerte emoción de los presos.⁴¹ En la prisión de Segovia, la televisión les da la noticia reciente del suicidio de un compañero de ETA y también anuncia la muerte de Franco, lo cual causa gritas de alegría. Esto muestra que la tele media entre la realidad fuera de la cárcel y la de las emociones. El uso del radio es muy parecido. El primer ejemplo es de un “ex” etarra quien no reacciona emocionalmente a las noticias de la fuga. El próximo ejemplo, que tiene lugar en una casa tomada por el grupo en las montañas, es distinto puesto que el grupo escucha al radio con intensa

³⁷ En su entrevista con los profesores de CUNY, Uribe admite que “siempre ha tenido inclinaciones hacia el documental”

³⁸ Pablo, Santiago de, editor. Los Cineastas: Historia del Cine en Euskal Herria, 1896-1998. Vitoria: La fundación Sancho el Sabio. 90.

³⁹ Ibid 90.

⁴⁰ El Cine de Uribe: Entre el Documental y la Ficción. San Sebastián, Filmoteca Vasca. Fundación Caja Vital, 1994.

⁴¹ De nuevo, concibo el uso de los medios de comunicación como maneras de insertar lo documental en la ficción. “Métodos” aquí también pueden significar “características” porque considero que ver al telé o escuchar el radio algo que le da una cierta autoconciencia al espectador, igual que hace el documental.

emoción para enterarse del futuro de sus compañeros que han escapado. Así pues, este contraste demuestra que estos métodos documentales unen al grupo emocionalmente mientras no tienen ningún efecto sobre el individuo que se ha alejado de ETA. Curiosamente, esto invierte la asociación del documental con lo individuo que está presente en *Burgos*, ya que ahora es el colectivo que se nutre de estos medios.

Uribe, además, pinta la imagen de la cárcel como lugar utópico para el colectivo. Pero de manera sutil, Uribe ilustra que el individuo está perdido en la fiesta dionisiaca en el comedor de la cárcel, igual que ETA destruye al individuo. Por ejemplo, al casarse con su mujer, Iturbe regresa con actitud melancólica al comedor donde sus compañeros están para celebrar su matrimonio. De manera superficial, esta fusión de la alegría de los demás con la tristeza de ese hombre evoca el poder recuperador del colectivo de ETA. O sea, uno puede ver la alegría detrás de una situación tan oscura como ser encarcelado. Sin embargo, el dolor de Iturbe sigue siendo algo muy individual, y se queda aislado contra la pared del comedor, el cual se ha convertido en un lugar simbólico por el colectivo. De este modo, parece que el colectivo se aprovecha de un momento supuestamente alegre para un individuo, así que nadie se da cuenta de su dolor.

La canción folklórica vasca, además, contribuye al olvido de Iturbe. Junto con el efecto del alcohol, esta canción les emociona a todos en el comedor pero no da espacio para sentimientos melancólicos, como los de Iturbe. En comparación con *Burgos*, donde Uribe junta esta música típica con montaje de la vida cotidiana vasca – lo cual nos hace simpatizar con la causa de ETA – aquí la música critica el hecho de que el colectivo borra el individuo.

A la vez, Uribe muestra el poder recuperativo de la “performance” de un elemento de la cultura vasca tan ritual como la canción. Por ejemplo, cuando los 26 están para escaparse, uno de ellos, tratando de controlar sus nervios, empieza a cantar una canción de ETA que emociona a todos. Otro hombre a lado de él empieza a cantar también mientras los otros miran fijamente a

ellos. Después de mostrar las caras de los otros, la cámara se enfoca en el hombre cantando y se va para atrás, mostrando el colectivo captado por el sonido de la canción. Uribe entonces demuestra lo positivo de utilizar la emoción del individuo para instilar coraje y confianza en la fuga, revelando así el valor que la desaparición del individuo le da a todo.

La música folklórica reaparece al final cuando la Guardia Civil captura a un grupo de ETA en el bosque. Un guardia le dispara un tiro matando a un militante sin ninguna razón. Indicando que esta muerte le advierte al grupo del peligro de ignorar “lo individuo” de ETA, la música entra en la escena cuando unos llevan el cuerpo muerto. Aunque van a regresar a la cárcel, esta muerte les une a todos, posiblemente castigándoles por suprimir las emociones de los individuos. Así pues, Uribe aquí utiliza la música para criticar y restaurar el carácter colectivo de ETA.

La Muerte de Mikel

El último de la “Trilogía Vasca,” *La Muerte de Mikel*, sin duda la obra más exitosa de la primera parte de la carrera de Uribe, representa el conflicto entre la vida pública y la privada de Mikel, un farmacéutico en un pueblito vasco. En su ensayo sobre el cine vasco de los ochenta, Casilda de Miguel propone que *Mikel* crea un “punto de reflexión” para el espectador.⁴² Uribe, según Miguel, nos da la oposición de ETA como símbolo por la vida pública y la madre, junto con el pueblo, por la privada.⁴³ Lo clave, sin embargo, es que ETA hace que la vida privada sea un requisito para la pública. Pero estos dos mundos se chocan ya que su propio descubrimiento de su homosexualidad causa la pérdida de su alto puesto político en ETA. En el pueblo Mikel comete el error fatal de mostrar su afición en público por Fama, un travestí con quien se encuentra en Bilbao. Gracias al desprecio del pueblo que empieza a ignorar a la familia de Mikel

⁴² Ibid 219.

⁴³ Ángulo y Heredero 68.

en la calle, su madre se pone más dura y vergonzosa de su hijo. Muy pronto, la policía le detiene a Mikel para acusarle de ser militante de ETA, algo que Mikel rechaza con plena resolución, aunque sabe bien que va a ser torturado. En un montaje final que muestra la profundidad del pasillo detrás de la cara rígida de la madre, el hermano de Mikel encuentra el cuerpo muerto de Mikel, quien, como insinúa Uribe, fue matado por su madre.

En *Mikel*, la represión del individuo más dedicado debilita la causa colectiva, haciéndonos cuestionar las contradicciones de ETA en cuanto al requisito de conformar al colectivo. En una escena muy clave, Mikel acusa al médico, Martín, a no dedicarse a nada. Mikel va al doctor, quien actúa como la “figura de padre,” para preguntarle su opinión sobre el hecho de que ETA se le ha echado de su puesto político. A lo largo de la escena, la cámara mantiene una posición fija. Esta perspectiva inmóvil representa los cuerpos enteros de los personajes con una profundidad del campo de la costa pedrada y una niebla detrás de ellos, ubicando así a estos personajes en un entorno natural y masculinizado. La belleza del fondo y la falta de movimiento de Martín crean la sensación de que este plano es una obra de pintura. Primero, la enorme pescada cogida por Martín nos recuerda de su cumplimiento con la masculinidad “expectativa” del pueblo, algo enfatizado por la postura fálica del palo de pesca que punta directo al cielo. Sin embargo, al decir Martín que no quiere entrar en el “juego” de dar su opinión sobre el dicho suceso, Mikel declara que “detrás de esa postura escondas una falta total de compromiso,” añadiendo que “es muy cómodo pasar así encima de las cosas, aunque eso no conduce a nada.” De esta manera, la dedicación de Mikel invierte la forma de la masculinidad sugerida por la “mise-en-scène” de esta escena.⁴⁴

⁴⁴ La “mise-en-scène” es un término cinematográfico que se refiere al puesto de escena y los objetos ya puestos en la escena que ayuda al director comunicar el trama de la película.

Así pues, queda claro que Mikel es lo más dedicado a la causa de ETA, y, al final, a la libertad de expresar lo real de quien uno realmente sea. Al descubrir sus actos homosexuales en público, los de ETA le avisan que ha perdido su puesto político, mientras el médico, quien se mete en líos con muchas mujeres, no recibe ninguna condenación del pueblo porque no se dedica a ninguna mujer ni a ninguna organización política. Así, Uribe pone en relieve la hipocresía moral de la vida del pueblo vasco y, como microcosmo del pueblo, ETA. Mientras ETA pone al Mikel al periferia, él elige ser torturado en vez de ir contra de su lealtad a los valores del grupo. De esta manera, Uribe insinúa que el colectivo de ETA se ha olvidado de su propósito original y empieza, entonces, a tomar parte en la hipocresía moral del pueblo vasco, haciéndole rechazar al individuo que podía despertar al colectivo y cumplir con el propósito original de preservar la identidad vasca.

Luego, cuando Martín firma un documento que denuncia la complicidad de Mikel con ETA, entra una toma documental de un retroceso temporal en que las palabras de "la declaración de la verdad" transforman delante de nuestros ojos en la acción de la pantalla, igual como ocurre en un documental cuando las imágenes coinciden con las descripciones del narrador. Parece que esta declaración corresponde a una realidad que supuestamente ocurre fuera de las fronteras de la película, creando entonces un sentido de "documental dentro de ficción" que marca el estilo de Uribe.

En *Mikel*, este estilo de incluir el "sentido" del documental sale de la continuidad que vemos en la pantalla, como si estos momentos de solidaridad entre ETA fueran más real que el cine que el espectador está mirando. La falta de claridad en esta toma de blanca y negra – donde Mikel les ayuda a unos militantes heridos – sirve como espejo del verdadero ser de Mikel. Visto así, es irónico que este "espejo" no nos deje ver claro porque su propósito es hacernos entender la única circunstancia – la solidaridad con el colectivo de ETA – en que la libre expresión de la

identidad verdadera de Mikel se realiza. La tragedia de ETA, sin embargo, es que le rechaza porque sólo se preocupa por los intereses y la comodidad psicológica de "un público," en vez de darse cuenta de la liberación "mítica" que disfrute el individuo.⁴⁵ Y como va a ocurrir en *Días Contados*, este sentido creado por mirar un documental de estar "sobre" la realidad permite el auto-descubrimiento de la identidad verdadera vasca. Por lo tanto, el rechazo de ETA de participar en esta "verdad" debilita la masculinidad vasca tal como la define el pueblo vasco. Siguiendo la línea de esta crítica sutil, las autoridades que perjudican a Mikel pueden simbolizar "el colectivo" al que se refiere el militante del partido.

En *Mikel*, el colectivo de ETA sale a la calle dos veces distintas, la primera durante las festivales para protestar la muerte de una pareja joven de ETA, y la segunda fuera de la iglesia donde impide el progreso del funeral. En ambas ocasiones, ETA intenta aprovecharse del espectáculo ritual de la identidad vasca para manifestar su plataforma política. En la escena en la oficina principal del partido, hay un voto democrático sobre hacer demostraciones durante las festivales vascas. Un militante barbudo propone "utilizar las fiestas para denunciar la represión en que vivimos" y "aprovechar la presencia de numerosos medios de comunicación." Así, en primer lugar, el "arraigo popular" de esta diversión colectiva cada año sirve bien para mostrar la cara de la plataforma política de ETA. A la vez, los medios de comunicación, los cuales supuestamente serán en el pueblo para captar las imágenes del espectáculo de los festivales, son otra manera de extender la política separatista a todo el País Vasco y también a toda España. Por lo tanto, esta "performance" de las fiestas, lo cual se transmite por una toma larga de la masa de gente mirando desde la dársena a los hombres agarrando la soga mientras los hombres en la dársena dan un tirón a la soga, tirándoles en el agua. Repetido cada año, este espectáculo reúne a

⁴⁵ Ángulo y Heredero 78.

todo el pueblo y, como símbolo por una identidad cultural bien preservada, también llama la atención de la prensa española.

Los festivales aquí no sólo funcionan como una “performance” de la identidad, sino también de la masculinidad en frente de todo el pueblo donde los hombres, vestidos en blanco y negro, tienen que no perder el asimiento en el pájaro mientras son tirados en el agua. Es decir, ningún hombre que participa en este reto es un individuo porque ya existe una norma colectiva con la que los hombres tienen que cumplir. O sea, el pueblo sólo se preocuparía por el individuo si fallara este reto. De esta manera, igual que el comedor de *Fuga*, en esta “performance” no hay espacio para distinguirse del resto de los hombres y declarar su individualidad. Visto así, ETA, al desea apropiarse este espectáculo masculino para hacer su propia “espectáculo político,” imita la misma represión del individuo. En el ensayo de Marvin D’Lugo sobre *Mikel*, lo entiende como una prueba de “each participant’s manhood as measured against the power of the group.”⁴⁶ Lugo continúa que “an equally important part of the ritual involves the...reaction shot” de la gente del pueblo, algo que “bears witness to the individual’s prowess.”⁴⁷

Aunque el partido, como el arma político de ETA, quiere aprovecharse de esta mirada colectiva del pueblo y también de las cámaras de los medios de comunicación para iluminar los grandes esfuerzos que hacen el partido para el País Vasco, hace falta la mirada del individuo. Esta perspectiva del individuo se ha desaparecido en el festival. Visto así, la decisión de aprovecharse del espectáculo de una identidad colectiva causa a ETA perder interés en los individuos que realmente hacen la “performance.”

Esta falta de preocupación por el individuo en los festivales contrasta con los “desprendimientos” de Begoña y Mikel, respectivamente. Primero, en el coche después de que

⁴⁶ Evans, Peter William ed. *Spanish Cinema: The Auterist Tradition*. La Universidad de Oxford: Oxford, 1999. 206.

⁴⁷ *Ibid* 206.

Mikel la recoja del aeropuerto, su mujer dice que lo más “interesante” e importante del viaje para ella fue su participación en el teatro de la calle en un parque en Ámsterdam. Begoña lo describe, “acababa actuando en la calle...no decía palabras. Era experiencia.” La referencia a un despertar sexual con los otros actores holandeses es implícita aquí. Pero lo más clave es que Begoña, como individuo, participaba directamente en el teatro de la calle, lo cual es puro “espectáculo” para los que están dando un paseo. Esta “experiencia” individual de una “performance” para el colectivo le permite interiorizarla para estar segura de si misma.

Más tarde en Bilbao, Mikel tiene un despertar sexual muy parecido, donde se interioriza la “performance” de Fama en el bar. En su propio mundo en Bilbao, Mikel se encuentra con Fama, un travestí, y es allí en el bar donde Mikel se “consolida” ideológicamente, o, dicho de otra forma, al descubrir su homosexualidad, consigue su “liberación interior.”⁴⁸ Casilda de Miguel escribe, “pues es el propio personaje quien contempla un hecho documental y colectivo...y lo transforma, interiorizándolo, en una reflexión por primera vez individual.”⁴⁹ Aquí es el clave. El “hecho documental” se refiere al espectáculo musical que Fama interpreta.⁵⁰ Esta “mirada” lo trae sobre la realidad, superando así la realidad cultural que lo rodea en su pueblo y dejándolo ser, por primera vez, un individuo. Así, el “hecho documental y colectivo” se interioriza en Mikel, haciéndole entender su lugar en una sociedad vasca que lo rechaza. Esta idea de la internalización del colectivo coincide con la música utilizada en *Burgos*, la cual crea una “calidad mítica” de la liberación colectiva del pueblo vasco, lo cual se convierte en “mítica de la liberación individual.”⁵¹ Por entonces, *Mikel* es la primera obra de Uribe que sugiere que el individuo puede ser liberado.

⁴⁸ Miguel 76.

⁴⁹ Ibid 76.

⁵⁰ Ibid 76.

⁵¹ Ángulo y Heredero 78.

Antes de entrar Fama en el escenario, otro travestí se viste de jugador de fútbol y canta una canción llamada “el atletí” que se burla de la obsesión vasca con este deporte. Este espectáculo de la cultura nacional para todos en el bar contrasta con el puro ritual del pueblo que nunca se atreve a burlarse de lo que constituye la identidad cultural vasca. De nuevo, esta función del espectáculo demuestra que la verdad ridícula de la cultura vasca requiere el contexto ficticio del teatro para poder manifestarse. Las canciones de Fama también verbalizan lo que es prohibido decir en el pueblo, como evidencian las frases “voy marcado por este hombre de mujer” y “haz lo que tu sientes, lo siento yo también.” La última frase es un mandato homoerótico de seguir los instintos, algo imposible de realizar dentro de la identidad construida por el pueblo de Mikel. Además, este espectáculo, que se burla de la superficie de la masculinidad por “presenting femaleness as the result of a social performance,” se opone al espectáculo de las festivales.⁵² En fin, como hace Begoña, Mikel toma parte del espectáculo que no finge reflexionar la identidad actual vasca, como lo pretenden ser los festivales. De esta manera, Mikel interioriza las palabras de las canciones y no se burla de la “performance ridícula” del travestí, como hacen los demás. Por eso, Mikel se encuentra su verdadera identidad sexual, lo cual le da alegría, mientras el colectivo, según Fama, sigue burlándose de él para esconder sus propias inseguridades sexuales.

En los casos de Begoña y Mikel, los despertamientos ocurren fuera del pueblo donde los personajes pueden superar el puro ritual, puesto que el pueblo sofocante impide que uno se crezca o descubra su propia identidad. Por lo tanto, sólo fuera del pueblo uno es capaz de individualizar un espectáculo colectivo y así descubrir su verdadera ser, o, más concretamente, su preferencia sexual. Sin embargo, mientras Begoña se convierte en la “performance” porque lo encarna literalmente, Mikel tiene que interiorizar el espectáculo de una canción típica vasca para

⁵² Evans 207.

encontrar a si mismo. Aunque ambos toman parte de la “performance” de maneras distintas, la misma interacción con el espectáculo hace que el teatro sea más profundo que el espectáculo masculino del pueblo vasco – donde uno tiene que cumplir con lo expectativo – porque da espacio para el auto-descubrimiento del vasco. De esta manera, Uribe sugiere que ETA, al aprovecharse de un espectáculo que ahoga al individuo, también hace lo mismo porque requiere que Mikel se ajuste a los deseos de la mayoría, forjando a los etarras hacer su propia “performance” que refleja los deseos del colectivo en vez de la verdad individual. De este modo, queda claro que el rechazo de Mikel de esta “performance” para ETA, algo que no refleja nada de su lealtad por la causa, resulta en la pérdida de su puesto político.

Regresando al primer ejemplo de la demostración, los militantes se acercan a la cámara desde una distancia en la calle estrecha. En el centro del grupo, Mikel está en primera fila aguantando la bandera del País Vasco. Al acercarse a la policía, los gritos contra los “fascistas” nos hacen sentir la emoción del grupo, y de Mikel sobre todo. O sea, todos los otros militantes se dispersan cuando la guardia lanza el gas de tira, salvo Mikel, quien sigue sólo sin moverse, arrastrando la bandera, gritando y dando puñetazos en el aire, hasta que otro militante lo agarra para evitar los tiros. Este foco de la cámara acentúa un solo individuo quien se distingue de la masa al no moverse frente al peligro, algo que no podía hacer en los festivales.

Las cuatros tomas del Mikel sólo en el bosque contrasta con su participación en la marcha de ETA en las calles. Aunque parece irónico, Mikel se distingue tanto en la marcha – cuando todos se dispersan mientras se queda sin moverse – como cuando literalmente hay un sólo individuo en la pantalla porque la toma larga del pueblo desde la perspectiva en el bosque refuerza su realidad de sólo ser un individuo desde fuera del pueblo. Aunque Mikel trata de separar lo público de lo privado, “the scene of the kiss becomes the most decisive public

performance...joining the private and public spheres of Mikel's identity.”⁵³ Así pues, esta última performance que desencadena su muerte ilustra que la definición de la identidad en el País Vasco es tan limitada que excluye a los que merecen pertenecer a lo vasco.

El segundo ejemplo de ETA saliendo a la calle ocurre cuando los militantes impiden el progreso del ataúd fuera de la iglesia, gritando un refrán con las palabras “Mikel, Euskadi” seguidas por un canto en euskera. El hermano de Mikel le pide a un militante no convertir “el espectáculo de la muerte en asunto político,” al que responde, “su muerte pertenece a todos.” Uribe, sin embargo, deja abierta la cuestión de a quién pertenece la muerte de Mikel. Por un lado, el hermano critica la tendencia de ETA de convertir todo - tanto el ritual de la identidad vasca como la de la muerte - en una excusa para protestar. En cambio, queda posible que la muerte de Mikel no pertenece a nadie salvo Mikel, porque nadie salvo él contribuyó al auto-descubrimiento de su identidad. De manera superficial, Uribe revela la paradoja de un colectivo que sólo se preocupa por los individuos después de que hayan muertos, algo que también ocurre al final de *La Fuga de Segovia*. Pero bajo la superficie, Uribe muestra la hipocresía de un colectivo que utiliza lo del individuo - como la muerte - que le apetece en vez de realmente preocupar por el estado de ello dentro de la organización. Este “uso” selectivo del individuo es parecido a la “performance” de la identidad que tienen que hacer los militantes para poder ser parte del grupo. Es más, este colectivo exclusivo contrasta con el de la iglesia durante el funeral, donde la coexistencia de Fama y la madre sugiere que sólo la muerte de Mikel posibilita un colectivo que incluye a todos.

A la vez, sin embargo, el ritual de rezar el “Padre Nuestro” antes de cenar pone en cuestión el poder unificador de la iglesia. En el comedor con la madre de Mikel, Mikel y su hermano, mirando el uno al otro en un plano contra plano, oran el refrán después del padre

⁵³ Evans 207.

nuestro sin ninguna emoción y con muchísima rapidez como si lo hubieran hecho tantas veces que ya no tienen afecto. Por parte de la madre, este mantenimiento de lo ritual contribuye al problema de Mikel, a quien le odia el chisme del pueblo. Sólo la interiorización del espectáculo de la identidad sexual, donde Fama hace un performance de mujer aunque sabe muy bien que es hombre, le hace superar la opresión de una cultura del pueblo que prohíbe el auto-descubrimiento.

Comparando *Mikel* con *Burgos*, Uribe responde al deseo de los procesados de ser juzgados por su propia gente: los vascos. Por ejemplo, casi todos los acusados del juicio de Burgos repiten el sentimiento compartido que sólo el País Vasco les puede juzgar, y no un juez bajo el control de un dictador. Pero la respuesta a este deseo en *Mikel* no cabe con este deseo original. Uribe ha cambiado lo “juzgado” y también el resultado del deseo de sólo pertenecer al País Vasco. En primer lugar, la vida sexual de Mikel reemplaza el acto terrorista de ETA. Aunque queda claro que el País Vasco está juzgando al individuo, el resultado es un desastre, puesto que la vergüenza impuesta por el colectivo a la madre de Mikel le entra la gana de matarlo. Lo mismo ocurre en ETA porque decide anular su puesto para Mikel al darse cuenta de sus actividades sexuales. Pues, al plantear un doble juzgamiento en los dos colectivos de ETA y el pueblo pequeño, Uribe critica las hipocresías internas de ETA y, en turno, la concepción de la identidad vasca en Euskadi.

En *Mikel*, ETA aparece tan oprimida e hipócrita como el pueblo porque aísla a un individuo quien es lo más dedicado a los valores de la independencia de Euskadi. Visto así, Uribe ilumina las contradicciones de una identidad vasca que quiere distinguirse de la española, pero que en el proceso destruye a los que son esenciales para lograr esta identidad distinta. De esta manera, Uribe sigue jugando con la idea de “quién” debe ser la entidad que juzgue al individuo vasco.

Días Contados

En lo que parece es el clímax de su trilogía vasca, *Días Contados* trata de un militante de ETA, Antonio, que se desplaza a Madrid bajo el disfraz de ser fotógrafo de un periódico que tiene que captar el mundo oscuro de las drogas. Se enamora de un drogadicta llamada Charo, quien le introduce a la subcultura. Antonio, su amante vasca, y otro militante planean a llevar a cabo una bomba de coche pero un vagabundo abre la puerta y destruye el plan. Ahora reveladas, las identidades de los militantes les ponen a esconder hasta planear otro incidente. Sin embargo, Antonio se escapa a un hotel para hacer el amor con Charo y olvidarse de un movimiento que ya no tiene sentido para él. En la última escena, Antonio empuja un coche lleno de dinamita hacia la estación de policía. Al ponerlo en movimiento, ve a Charo entrar en la estación de policía, y decide perseguir el coche aunque sabe bien que va a explotar y matar a todos en unos segundos. Así, las dos historias paralelas se entrecruzan al final.

De manera parecida a *Fuga*, en esta película la televisión transmite la violencia de ETA en vez de representarla en tiempo real. Por un lado, estos métodos documentales comunican que los etarras se sienten aislados de sus propias acciones. Pero al fin, estos medios permite le hace a uno interiorizar esta identidad vasca “othered” y convertirla en algo muy personal e individual. Uribe, por tanto, emplea la televisión para poner una violencia que finge simbolizar algo colectivo en el contexto individual de los etarras.

Hablando de la importancia de las teles para Uribe, Ricardo Aldarondo dice que Uribe no distingue entre la televisión y la cinematografía.⁵⁴ Tomando esto en cuenta, hay tres ejemplos distintos de este uso del método documental. El primero ocurre en la habitación de Charo. Es clave que Antonio lleve su propia televisión allá porque esta máquina sirve como espejo de su propia realidad. En la habitación, empezamos a oír la voz de la noticiera aunque no se ve la tele,

⁵⁴ Ángulo y Heredero 84.

algo que sugiere que la televisión es como otro personaje. Pero más que nada, las imágenes del coche virado y el muerto que aparecen en blanco y negro le dan al espectador cierta autoconciencia de que está mirando imágenes reales más allá del cine. Esto momento, por tanto, se convierte en documental.

A diferencia de un puro documental, esta característica documental metido dentro de una obra de ficción protege al espectador de la realidad violenta. Es decir, es probable que el espectador común no se dé cuenta de que estas imágenes en blanco y negro son imágenes reales captados por la cámara fuera del rodaje de la película.⁵⁵ En cambio, cuando uno ve un documental puro, ya está condicionado para procesar las imágenes que corresponden a una realidad española no ficticia. En *Días Contados*, las televisiones sirven como el medio entre la violencia dura y su efecto en los personajes – y, por extensión, el espectador – porque establece un sentido de distancia entre los dos.

Otro ejemplo llamativo de esta “protección” del espectador aparece después de que Antonio le mate a un policía. Después del atentado fracasado, Antonio sale del coche en el centro de Madrid y le pega un tiro al policía detrás de la cabeza. Toda la actitud deprimida de los tres militantes y la falta de diálogo entre ellos dan forma a un sentido de estar fuera de la realidad. Es decir, nadie, ni sus compañeros ni el espectador, parecen estar listos para la decisión de Antonio de salir del coche en pleno día y matar a un policía. Esta decisión misteriosa coincide con el sentido de Antonio y su amante de flotar sobre la realidad sin sentir parte de ella. Lo curioso de esta violencia es que la cámara corta a la próxima toma justamente antes del tiro, algo que evita el espectáculo de la sangre durante el tiempo real de la película.

⁵⁵ Creo que la primera vez en que uno ve esta escena, la rapidez de los planos no da tiempo al espectador para pensar que estas imágenes ocurrieron en tiempo real.

Uribe también emplea el espejo para dar al espectador una manera distinta de ver la violencia, así protegiéndolo de la experiencia directa de ella. Por ejemplo, en el café, vemos a Lisardo mirándose en el espejo a punto de inyectarse con heroína. La cámara aquí está ubicada detrás de él. Esto permite al espectador ver la violencia mediada por el espejo en vez de mirar directamente a la penetración de la aguja en su cuello. Esta selección de perspectiva le hace posible a uno mirar una violencia menos chocante.

Luego, saliendo del coche por la noche, Antonio se para en frente del cristal de una tienda dentro del cual unas teles muestran la violencia hecha por él unas horas antes. Inmóvil y captado por la imagen, Antonio mira fijamente a las imágenes de la telé reflejadas por la ventana. Por un lado, esta toma sugiere que para Antonio la violencia de ETA en la cual está tomando parte no es parte de su realidad, sino que existe una cierta distancia entre la violencia cometida por él y su realización de ella. Este momento clave empieza a darle reconocimiento de su participación con ETA. Mientras las múltiples televisiones hacen primer planos en el cuerpo muerto y sangriento del policía, la cara de Antonio se frena, como si se diera cuenta de lo que hubiera hecho por primera vez. Ahora, Uribe permite que veamos el espectáculo de la violencia porque no parece tan real y desconcertante que habría sido si lo hubiéramos visto en tiempo real. Efectivamente, este medio documental, a diferencia de las imágenes reales en blanco y negro, representan la violencia como un “flashback” de una realidad que ocurrió en el tiempo real de la obra de ficción. Irónicamente, el hecho de que este “flashback” es menos real choca con la noción del documental como símbolo por lo más real de todo.

Esta ironía demuestra que Uribe usa el medio documental de la televisión para hacer que esta violencia aparezca más suave en los ojos del espectador. Pero al establecer esta distancia, la violencia de ETA se convierte en un “otro” para los que la mira, como insinúa Gabilondo. Pero Uribe va más allá de Gabilondo, demostrando que aunque esta “performance” por parte de lo

documental crea una identidad vasca “othered,” también prepara el terrero para interiorizarla. Esta interiorización del “otro” – igual que hace Mikel con Fama – le despierta a Antonio de su estado de “flotar sobre la realidad,” permitiéndole actuar como individuo por la primera vez en su vida, aunque esto resulta en su muerte. Esta tensión de actuar como individuo dentro del sistema colectivo se manifiesta en el plano de la cara de Antonio, que se superpone con las reflexiones de las teles en el vidrio. De todas maneras, queda evidente que de manera muy sutil, Uribe plantea esta desilusión con ETA por sugerir que los etarras de los años noventa flotan sobre de la realidad sangrienta de sus acciones.

Casi lo más fuerte “momento documental” en *Días Contados* tiene lugar en el hotel llamado “La Alhambra” después de que Antonio y Charo compartieran una sesión apasionada de amor. Llegando al hotel, la toma larga del coche rodeado por el bosque por cada lado concede a la escena un sentido surreal, donde la importancia del tiempo y el lugar geográfico se ha desaparecido. La arquitectura mudéjar del hotel también corresponde al “otherness” de Charo y Antonio en sus colectivos, así como los musulmanes siempre han sido los “otros” de España.

En la secuencia del hotel, las miradas de la pareja después de follar simbolizan su reconocimiento de sus posiciones atrapadas en sus respectivos colectivos, los cuales no les dejan superar. De todas formas, la reflexión de los árboles del bosque en el vidrio del coche es seguida por el acto de Antonio de desnudarse en frente del espejo en el baño. Stone describe que Antonio mira fijamente a su propia reflexión y ve a “the cold-blooded terrorist within.”⁵⁶ Este espectáculo de desnudar en frente del espejo le recuerda a Antonio que nunca se puede escapar de su identidad como etarra. De esta manera, *Días Contados* avanza una fuerte crítica de una ETA que oprime la satisfacción psicológica del individuo de irse donde quiera o hacerle lo que da la gana.

⁵⁶ Stone 152.

Cuando se abrazan después del orgasmo, hay un plano contra plano que representa la cara de cada uno mirando fijamente a la cámara sin emoción, como si se dieran cuenta de que el colectivo de los espectadores estaba vigilándolos durante el acto individual de follar. Desde ese momento, Antonio y Charo se dan cuenta de que su identidad existe como un “otro” fuera de ellos mismos, dado que su identidad como “terrorista” o “puta” ha sido impuesta desde arriba por la estructura colectiva.

El gran desprendimiento ocurre al salir Charo de la ducha. Los ojos de Antonio se fijan en la pantalla de la televisión. Un programa noticiero anuncia el descubrimiento de la identidad de los etarras. Aquí, es como si Antonio estuviera mirando un documental. Al ver su propia cara en la televisión, su cara se congela. En este momento, se ha olvidado de su identidad como militante y la razón original por venir a Madrid, mientras su conexión con Charo le ha permitido rebasar su aislamiento por dentro de ETA. Así, en la habitación del hotel, Antonio se ubica en una realidad surreal. Pero al ver su foto identificadora en la tele, Charo vuelve a su identidad colectiva y empieza a inyectarse con heroína, regresando así a su propia realidad dura y aisladora, igual como Antonio al ver su propia cara. La imagen en blanco y negro, traída de la vida real española, los traen de vuelta a la realidad donde su identidad es “othered.” Por lo tanto, gracias a las noticias, Antonio no puede superar su vínculo con ETA y tener su propia vida individual. A diferencia de Gabilondo, que plantea que la “performance” de la violencia de ETA en el cine no tiene ningún contexto social, Uribe muestra que sí lo tiene, así que las televisiones refuerzan una identidad vasca construida no por los vascos mismos, sino el colectivo español que usa la tele para “imaginar” la identidad vasca.⁵⁷

Es más, la desilusión de la amante vasca de Antonio, Lourdes, es tan importante como la del protagonista. Al ser rechazada en la cama, empieza a llorar, diciendo que “me da por pensar,

⁵⁷ Labanyi 269.

sobre mí, que he hecho en toda mi vida, sobre todo, nosotros.” Ella tampoco “puede seguir” porque como Antonio, se ha dado cuenta de que su dedicación a ETA impide cada posibilidad de tener una relación amorosa y tener hijos, porque esto habría puesto la organización en peligro. Aunque no la mira, Antonio se siente igual esta crítica de ETA como algo que destruye la búsqueda por la alegría. Además, el sentido de estar flotando y vivir sin animación o propósito está presente en la relación desilusionada entre Antonio y Lourdes. En la balconea en el campo antes de llevar a cabo el último atentado, Lourdes le avisa que “tienes que regresar (al País Vasco) después,” al que responde él, “me desaparezco.” Así pues, Antonio prefiere desaparecer en la nada en vez de seguir como marioneta de ETA. El rechazo del deseo de Lourdes de acompañarle, sin embargo, esclarece el aislamiento profundo de las mujeres de ETA.

Esta idea de la mujer atrapada en una organización que no la deja salir se repite años después en la película *Yoyes* de Helena Taberna, que se trata de una mujer en los años ochenta que regresa a España con el deseo de olvidar sus vínculos pasados con ETA. Pero al fin, la intervención de los periodistas nacionales revela su historia con ETA, enseñando a Yoyes que al momento de ser parte de ETA, nunca se puede volver a ser individuo. En gran medida, esta revelación causa la muerte de Yoyes porque los viejos militantes de ETA se preocupan por alguien – una mujer, sobre todo – que la denuncia. Según Jaumé Olivella, *Yoyes* es “una narrativa que representa el fratricidio por dentro de la familia de ETA.”⁵⁸ Si se considera que la mujer es parte esencial de esta familia, Uribe y Taberna demuestran que ETA prohíbe que esta familia realice sus deseos individuales.

Así, la presencia de lo documental al final contribuye al “suicidio” de Antonio porque le da el conocimiento de que, como Yoyes, nunca puede romper sus vínculos con ETA. Podría ser,

⁵⁸ Marti-Olivella, Jaume. *Basque Cinema: an Introduction*. Reno, Nevada : University of Nevada, Center for Basque Studies, 2003. 73.

entonces, que Antonio corre hacia la estación de policía no porque quiere suicidarse, sino porque morir con Charo es la única manera de perder sus vínculos con ETA. Así, el destino de Antonio está vinculado con el de Charo porque el marco permanente de la cicatriz en el cuerpo de Charo es igual que la cicatriz del colectivo – o sea, de la asociación de Antonio con ETA – la cual es imposible de borrar.

Hecha en cámara lenta, la última toma de la explotación del coche juega con la línea entre lo real y lo ficticio. Por un lado, usar una cámara lenta crea en el espectador una cierta auto-consciencia del cine. Pues, pensamos que la escena deja de ser verosímil porque anticipamos la explosión antes de que lo ocurra. Así, la pantalla se pone roja al oír el sonido de la bomba de coche. Esta manera lenta y no real de representar la violencia contrasta con el uso de la tele y el radio, métodos que logran una cierta verosímil en nuestra percepción de ETA. Pero esta última toma del vacío se opone a la ficción hacia la cual Uribe ha ido en su carrera. En este último momento, la realidad de un militante nos afronta directamente, dejándonos sólo con una pantalla vacía – y, por consecuencia, nuestros pensamientos – hasta que llene del color del fuego. Así pues, Uribe reinserta lo documental en una historia de ficción para recordarnos del sentido de dislocación de los militantes hacia su vínculo con el grupo de ETA, el cual se refleja en la cámara lenta. Esta técnica nos recuerda de la desilusión de los militantes hacia su conexión con el grupo. Pues, el uso de la cámara lenta nos sacude de la realidad (y también de la ficción de la película) y nos pone en un estado documental de reflexión, algo ejemplificado por la pausa antes la explosión. Así, Uribe nos da la habilidad de percibir el conflicto interno del individuo.

Aunque Uribe rechaza cualquier especie de crítica política, queda posible que haya un paralelo entre la falta de dirección futura de ETA y la falta de unidad entre los individuos que

llevan a cabo los atentados y el líder que recibe alabanza.⁵⁹ Por ejemplo, cuando los tres vascos planean el atentado, Antonio, criticando al nuevo líder de ETA, exclama que "...de mierda ese inepto que ha llegado hasta arriba en la dirección sin tener ni puta idea de donde tiene la mano derecho." Esto expresa la frustración de los individuos que se ponen en peligro, o "pringamos" mientras "eso se pone las medallas." Esta envidia por dentro de ETA alude al "fratricidio" familiar de Olivella, así que los miembros obedientes de la "familia" están celosos del individuo que toma el crédito por una acción supuestamente colectiva.

En *Días Contados*, Uribe forma un sentido del cine como un espectáculo que ilumina el estado psicológico del individuo etarra. Al empezar la escena del teatro de la calle con un primer plano en la cara maquillada de una mujer, el espectador no sabe que lo que está mirando es teatro. Antonio, como Iturbe en *Fuga*, se queda aislado del espectáculo, tomando fotos de ello como un turista sin ocuparse directamente de ella. Visto así, el medio de la cámara establece una distancia entre Antonio y la "performance," como hace la televisión con la experiencia de la violencia. Por lo tanto, como un "otro" por el hecho de ser vasco, él se opone a la posibilidad de sentir el espectáculo como individuo, eligiendo virar para atrás para tomar fotos de la estación de policía.

La cámara, por consecuencia, simboliza su "transgressive sexual identity."⁶⁰ Ann Davies explica que la cámara sustituye por el pene de Antonio cuando Charo está desnudo en la bañera. Al desarrollar las fotos más tarde, Antonio tiene en cada mano una foto del cuerpo desnudo de Charo y una de la estación de policía – dos fotos que marcan los dos polos opuestos de su deseo. Por un lado, el cuerpo de Charo, el cual representa su pasión individual, se opone al deseo colectivo de ETA, que intenta reprimir lo individual para llevar a cabo el atentado. Así, el uso de la cámara para

⁵⁹ Entrevista de Uribe con dos profesores de la Universidad de la ciudad de Nueva York.

⁶⁰ Davies, Ann. "Male Sexuality and Basque Separatism in Two Films by Imanol Uribe." *Hispanic Research Journal*. Vol. 4, No. 2, June 2003, 121-132.

preparar esta oposición del deseo individual/colectivo establece una distancia entre la identidad del etarra y el espectáculo de la identidad en la calle.

De este modo, Uribe critica lo ritual del terrorismo. Por ejemplo, después de llamar al periódico vasco para advertirlo del atentado, Antonio termina la llamada con “Gora Euskadi, Gora ETA” con ni siquiera una gota de entusiasmo, demostrando que está harto de repetir la misma rutina. Sin embargo, tiene que repetir el refrán de ETA, igual como Mikel tenía que repetir el mismo refrán religioso. Esta falta de animación demuestra que los corazones de los individuales no están dedicados a ETA, sino están ocupados por sentimientos individuales. Así que Mikel era incapaz de separar su vida privado de la pública de ETA, aquí cada mundo debilita al otro.

La ETA de hoy

Para entender la ETA hoy en día, es clave recordar que ETA surgiera durante y a causa de una dictadura que reprimía la autodeterminación vasca. Ahí se encuentra la base histórica del apoyo popular por ETA, lo cual se hizo patente cuando el pueblo vasco llenaba las calles durante el juicio de Burgos.⁶¹ Como respuesta a la represión pública del franquismo, los etarras se reagruparon en círculos privados.⁶² Pero comenzando con la etapa final del franquismo, la arena para expresar sentimientos nacionales cambió de sitio a la vida colectiva de la calle. Así, *Burgos* ofrece un ejemplo de un momento de éxodo a la calle. Estas llamadas “cuadrillas” exhibían el nacionalismo vasco en público. Pero con la muerte de Franco, las actitudes del pueblo vasco hacia la violencia cambiaron de repente. Por eso, la justificación de ETA para su campaña

⁶¹ Zulaika 100.

⁶² Douglass, William A., et al. *Basque Politics and Nationalism on the Eve of the Millenium*. Reno: University of Nevada, 1999. Pérez-Agote, Alfonso. “The Future of Basque Identity.” 59.

violenta se desapareció. Luciano Rincón explica que ETA, quien “se nutre” de la nostalgia del franquismo, no quería reconocer este cambio porque, si lo hace, “desaparece.”⁶³

Alfonso Perez-Agote añade que “With the transition, the political discourse has reduced the legitimacy of ETA’s violence.”⁶⁴ Entonces, sin la excusa de luchar contra la opresión del franquismo, el apoyo público por ETA estaba disminuyendo. O sea, por la primera vez, durante la transición el pueblo vasco tuvo la oportunidad de estar en contra o en favor de la violencia.⁶⁵ Mientras tanto, la división militar de ETA tenía éxito en dirigir la futura dirección de la organización.⁶⁶ Sin embargo, Robert Clark aclara que esta ETA radical pierde su dirección política, haciéndole impotente cuando la sombra del franquismo se desaparece.⁶⁷ Así, aunque ETA sería más reaccionaria a partir de la transición, había perdido su legitimidad popular de la que disfrutaba durante el franquismo.⁶⁸

En fin, ETA se ha metamorfoseado desde los tiempos de la dictadura. Se puede considerar tres grandes fases: la del franquismo que era una especie de guerrilla, la del gobierno socialista que es la ETA desengañada por la transición y víctima del GAL, y, finalmente, la ETA impotente que recientemente decidió dejar las armas por fin y entrar en el escenario político, en parte a raíz de los éxitos políticos y no violentos del nacionalismo catalán.⁶⁹ Pero el ambiente nacional sigue siendo cauteloso, reflejando que la memoria de más que treinta años de terror no es fácil de borrar.

⁶³ Rincon, Luciano. ETA: 1974-1984. Plaza y Janes: Barcelona, 1985. 107

⁶⁴ Ibid 63

⁶⁵ Ibid 61

⁶⁶ Zirakzadeh, Ernesto Cyrus. A Rebellious People: Basques, Protests, and Politics. Reno: la Universidad de Nevada, 1991.

⁶⁷ Clark. The Basque Insurgents. 86.

⁶⁸ Clark, Robert P. Negotiating with ETA: Obstacles to Peace in the Basque Country, 1975-1988. Reno: la Universidad de Nevada, 1990. 105.

⁶⁹ BBC Online. “ETA ‘permanent’ ceasefire begins.” 24 March 2006. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/4839554.stm>. El tema del GAL se trata el documental Estados de Terror producido en 2000.

Irónicamente, el debate inicial sobre la futura dirección del cine vasco tenía un propósito parecido a lo de ETA. Es decir, un tema central era el deseo de recuperar “las raíces” de la cultura vasca a través de una estética distinta, igual que ETA quería recuperar la cultura nacional que se desaparecía durante el franquismo.⁷⁰ Pero detrás de esta similitud queda la cuestión de los documentales, los cuales respondieron a la preocupación compartida de restaurar una identidad vasca “usurpada” por el franquismo. Este carácter “documental-antropológico” se transformaba con Uribe, quien se acercaba a las mentalidades de los etarras de ETA.⁷¹ De esta manera, mientras el deseo de ETA de “salvar” la cultura vasca llegó a convertirse en violencia, el cine de Imanol Uribe tenía éxito en iluminar las contradicciones internas de una organización dispuesta a borrar cualquier rastro de pensamiento individual.

⁷⁰ Torrado Morales, Susana. “La evolución histórica del concepto del cine vasco a través de la bibliografía.” Sancho el Sabio No. 21. 2004. 46.

⁷¹ Ibid 46.

Obras Citadas

ETA, la violencia, y la identidad vasca

Clark, Robert P. The Basque Insurgents: ETA, 1952-1980. University of Wisconsin: Madison, 1984.

Clark, Robert P. Negotiating with ETA: Obstacles to Peace in the Basque Country, 1975-1988. Reno: la Universidad de Nevada, 1990.

Douglass, William A et al. Basque Politics and Nationalism on the Eve of the Millenium. Reno: University of Nevada, 1999.

Labanyi, Jo. Editor. Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates And Cultural Practices. Oxford: Oxford University, 2002.

Rincón, Luciano. ETA: 1974-1984. Plaza y Janes: Barcelona, 1985.

Sullivan, John. ETA and Basque Nationalism: the Fight for Euskadi, 1890-1986. Nueva York: Routledge, 1988.

Zirakzadeh, Ernesto Cyrus. A Rebellious People: Basques, Protests, and Politics. Reno: la Universidad de Nevada, 1991.

Zulaika, Joseba. Basque Violence: Metaphor and Sacrament. Reno: la Universidad de Nevada, 1988.

Imanol Uribe y los cineastas vascas

Angulo, Jesús y Carlos F. Heredero et al. Entre el documental y la ficción: el cine de Imanol Uribe. San Sebastián: la filmoteca vasca, 1994.

Davies, Ann. "Male Sexuality and Basque Separatism in Two Films by Imanol Uribe." *Hispanic Research Journal*. Vol. 4, No. 2, June 2003, 121-132.

Evans, Peter William. Spanish Cinema: The Auterist Tradition. Oxford: La Universidad de Oxford, 1999.

Marti-Olivella, Jaume. Basque Cinema: an Introduction. Reno: la Universidad de Nevada.

El centro de estudios vascos, 2003.

Pablo, Santiago. Cien años de cine en el País Vasco, 1896-1995. Vitoria: Fundación Sancho el

Sabio, 1996.

Pablo, Santiago de, editor. Los Cineastas: Historia del Cine en Euskal Herria, 1896-1998.

Vitoria: La Fundación Sancho el Sabio.1998.

Silva, Iñigo y Conde, José María: “Cine vasco: Queda mucho (todo) por hacer”, Hemen

ETA orain, nº 1, enero/febrero 1978. 59.

Stone, Rob. Spanish Cinema. Edinburgh: Pearson Education, 2002.

Torrado Morales, Susana. “La evolución histórica del concepto del cine vasco a través de la

bibliografía.” *Sancho el Sabio* No. 21. 2004.

Lista de largometrajes

El Proceso de Burgos. Imanol Uribe. 1979.

La Fuga de Segovia. Imanol Uribe.1981.

La Muerte de Mikel. Imanol Uribe. 1984.

Días Contados. Imanol Uribe. 1994.

Yoyes. Helena Taberna. 2000.

Lista de Documentales

Entrevista con Imanol Uribe. CUNY. 1996.

Estados de terror: la guerra contra el terrorismo en el País Vasco. Arthur McCaig y Sylvie

Garat. Icarus Films. 2000.