



III CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE:

**Modelos
de interpretación
para el cine
histórico**



ISBN = 978-84-695-4243-4

2013

Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar y Euskadiko Ezkerra*

Santiago de Pablo
Universidad del País Vasco UPV/EHU

Resumen: El País Vasco es un buen laboratorio para explorar las complejas relaciones entre cine, sociedad, identidad nacional y violencia política. En este capítulo se analiza la relación entre el cine, la rama político-militar de la organización terrorista ETA y el partido político Euskadiko Ezkerra. Se presta especial atención al documental *Euskadi hors d'État* (1983), controlado directamente por ETA, según demuestran documentos completamente desconocidos hasta ahora.

Palabras clave: Cine, nacionalismo, País Vasco, ETA, terrorismo.

Abstract: The Basque Country is an interesting case study in terms of exploring the complex relationships among films, society, nationalism, and political violence. In this paper, we analyze the relationship between cinema, the Basque terrorist organization ETA political-military and the political party *Euskadiko Ezkerra*. We focus on the documentary *Euskadi hors d'État* (1983), directly controlled by ETA, according to documents unknown until now.

Keywords: Cinema, Nationalism, Basque Country, ETA, Terrorism.

El País Vasco es un buen laboratorio para explorar las complejas relaciones entre cine, sociedad, identidad nacional y violencia política. El nacionalismo vasco nació prácticamente a la vez que el cine, en 1895, y desde muy pronto surgieron iniciativas de propaganda política y de difusión de la conciencia nacional vasca por medio de imágenes en movimiento. Sin embargo, no existe un único modelo dentro del cine

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (HAR2011-24387), en el marco de un Grupo de Investigación de la Universidad del País Vasco (GIU 11/21).

histórico promovido, de una u otra forma, por el nacionalismo vasco. Y ello no sólo porque los acercamientos cinematográficos han sido muy diferentes sino también porque el nacionalismo vasco no es un todo homogéneo, especialmente desde el nacimiento en 1959 de la organización terrorista ETA (Euskadi Ta Askatasuna, o País Vasco y Libertad). En el seno del nacionalismo vasco han existido y existen sectores moderados y radicales, autonomistas e independentistas, tradicionalistas, democristianos, socialdemócratas y marxistas revolucionarios.

Hasta 1959 el Partido Nacionalista Vasco (PNV), fundado en 1895, casi monopolizó el nacionalismo vasco, pero dentro de este partido, que evolucionó desde un tradicionalismo católico a la democracia cristiana, convivían sectores partidarios de una ruptura total con España con otros más posibilistas. Por el contrario, desde el nacimiento de ETA y sobre todo desde 1975 el nacionalismo vasco se diversificó considerablemente. Además de varios grupos minoritarios, los principales protagonistas de la historia política del nacionalismo vasco en las últimas décadas han sido el PNV, Euskadiko Ezkerra (EE), Herri Batasuna (HB), Eusko Alkartasuna (EA) y Aralar¹.

Algunos de estos grupos políticos –directa o indirectamente y en mayor o menor medida según los casos– han fomentado producciones audiovisuales que reflejan su visión de la sociedad y de la historia vascas². Junto a las iniciativas ligadas a los dos bloques más importantes (el PNV y HB), destaca la relativamente alta presencia de producción audiovisual vinculada a ETA político-militar (ETA-PM) y a EE, sobre todo en la década de 1980. A partir del rodaje de *La fuga de Segovia* (1981), de Imanol Uribe, antiguos miembros de ETA-PM (Ángel Amigo, José María Lara, Fernando López Castillo y Patxi Bisquert) terminaron trabajando en el medio cinematográfico, como también lo hizo, de forma diferente, el dirigente de EE Mario Onaindia. Todo ello dejar cierta impronta en las películas en las que participaban. En este artículo voy a estudiar la relación entre ETA-PM, EE y el cine, analizando las principales películas que reflejan la historia de esta rama de ETA o aquéllas en las que puede observarse la huella de sus antiguos militantes y de EE.

¹ HB ha tenido que cambiar varias veces su denominación, al ser ilegalizada por su vinculación con ETA. Sobre la historia del nacionalismo vasco, véase DE LA GRANJA, J. L.: *El nacionalismo vasco: un siglo de Historia*, Tecnos, Madrid, 2002 (2ª ed.) y DE PABLO, S. y MEES, L.: *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, 1895-2005*, Barcelona, Crítica, 2005 (2ª ed.).

² Véase DE PABLO, S.: *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism and Political Violence*, Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2012, en prensa.

ETA político-militar y Euskadiko Ezkerra

En 1974 ETA colocaba una bomba en la cafetería Rolando de Madrid, asesinando a trece personas. Este hecho fue el detonante de la escisión más importante de la historia del grupo armado, que se dividió en dos ramas: la militar (ETA-M) y la político-militar (ETA-PM). Ambas existían en noviembre de 1975, cuando tuvo lugar la muerte de Franco, y ello condicionó la evolución del entramado político y social creado en torno a las dos ETA en la crucial coyuntura de la Transición. Hay que recordar, tal y como explica Gaizka Fernández Soldevilla, que “el nacionalismo vasco radical del tardofranquismo todavía estaba muy lejos de configurar la comunidad uniforme en la que luego se ha convertido. Había demasiadas siglas, demasiados grupúsculos, muy pocos militantes y escasa coordinación entre ellos. Sus partidarios compartían algunas consignas y, supuestamente, un mismo objetivo (una República Socialista Vasca independiente y etnoculturalmente homogénea), pero poco más. La mayoría de los simpatizantes abertzales de antes de 1978 eran simplemente incondicionales de ETA”³.

El hecho de que ETA estuviera escindida en dos ramas contribuyó a que hubiera matices diversos dentro de la izquierda nacionalista vasca radical, designada habitualmente como *izquierda abertzale* (patriota) o como *nacionalismo vasco radical*. Al final, se conformaron dos espacios políticos que, partiendo más o menos del mismo *embrión*, terminaron transitando por caminos completamente opuestos: por un lado, los diversos partidos próximos a ETA-M, fusionados en 1978 en la coalición HB; por otro, ETA-PM dio lugar a EE que, tras pasar del nacionalismo radical al heterodoxo, se integró finalmente en el PSOE, tal y como vamos a ver a continuación.

En septiembre de 1976 la VII Asamblea de ETA-PM decidió desdoblar su lucha, creando, junto a la organización armada, un partido político “de corte bolchevique”, que aprovecharía todas las posibilidades de la previsible democracia parlamentaria. Así, ETA-PM creó EIA (Euskal Iraultzarako Alderdia o Partido para la Revolución Vasca), que se presentó en público en abril de 1977. Sin embargo, EIA era todavía ilegal, por lo que formó con EMK (la rama vasca del Movimiento Comunista, de extrema izquierda) la coalición Euskadiko Ezkerra, que se presentó a las elecciones de junio de 1977, boicoteados por los partidarios de ETA-M.

³ FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, G.: *El nacionalismo vasco radical ante la Transición española*, Historia Contemporánea, 35 (2007), p. 822.

El que EIA hubiese aceptado participar en unas elecciones boicoteadas por ETA-M significó una ruptura de la unidad de la izquierda nacionalista radical, que se incrementó en los meses siguientes, provocando a su vez muchas reticencias en sectores de EIA, que terminaron en HB. Por otro lado, la expulsión de EMK de la coalición electoral hizo que EIA se identificase definitivamente con EE, que fue evolucionando desde el marxismo-leninismo hacia un socialismo democrático. Así, en marzo de 1982 EE dejó oficialmente de ser una coalición para convertirse en un partido político, en el que se integró el sector mayoritario del Partido Comunista de Euskadi.

Ideológicamente EIA, el partido matriz de EE, unía un marxismo *de manual* con una defensa a ultranza de la “liberación nacional” de Euskadi. Pero sobre todo se definía por su estrecha relación con ETA-PM. Ello hizo que la situación de EE en la Transición fuera muy contradictoria. Por un lado, frente al rupturismo antisistema de HB, EE aceptó, a veces a regañadientes, el proceso de reforma política. Se presentó sin condiciones a las elecciones de 1977 y, aunque votó en contra de la Constitución, por no reconocer el derecho de autodeterminación de Euskadi, aprobó el Estatuto de Gernika, mano a mano con los demás partidos democráticos. Por otro lado, EE seguía sin condenar las acciones de ETA, considerando que, en concreto las de los *poli-milis*, eran una forma más de presionar al Gobierno para conseguir logros políticos. De hecho, ETA-PM continuó efectuando atentados, algunos de ellos de gran crueldad, durante toda la Transición, incluyendo algunos dirigidos contra miembros de la Unión de Centro Democrático (UCD), con cuyo Gobierno negociaba continuamente EE.

Esta contradicción era insostenible, por lo que enseguida el bloque EE/ETA-PM tuvo que optar entre lo *político* y lo *militar*. Frente a lo que sucedió con ETA-M, aquí el partido, a pesar de haber sido creado por los *poli-milis*, terminó imponiéndose a la banda armada. Dejando muchos flecos en forma de disidentes, que acabaron ingresando en la rama militar de ETA, ETA-PM negoció con el Gobierno de la UCD y en agosto de 1982 se disolvió, dejando a EE el testigo de la lucha exclusivamente política. A partir de ese momento, EE se fue alejando cada vez más de la izquierda independentista radical, representada por HB, para irse situando en la órbita del denominado nacionalismo heterodoxo, alejado tanto del PNV como de HB. No obstante, durante un tiempo su ideología marxista se situó claramente a la izquierda del socialismo templado que históricamente había mostrado esta minoritaria tercera vía del nacionalismo. La máxima manifestación de su heterodoxia tuvo lugar en 1988 cuando, aprovechando el décimo aniversario de su aprobación, decidió dar “un sí inequívoco a la Constitución española”.

EE rompía así un tabú de la historia del nacionalismo vasco. No es casual que fuera poco después cuando se escindiera, dejara de ser nacionalista y desapareciera.

En efecto, el problema para EE era encontrar un hueco propio entre el nacionalismo del PNV (y después de EA), el socialismo del Partido Socialista de Euskadi-PSOE y el radicalismo de HB. Finalmente, incapaz de acertar en el dilema nacionalismo-socialismo, en 1992 EE se dividió en dos. El sector más nacionalista fundó un nuevo partido, Euskal Ezkerra, que desapareció en 1995, tras una efímera alianza con EA; el sector mayoritario, que priorizaba el socialismo y se quedó con las siglas de EE, se integró en 1993 en el Partido Socialista de Euskadi, la rama vasca del PSOE. El paso de EE del marxismo y nacionalismo radical al heterodoxo y de ahí al no nacionalismo se había ido produciendo de forma gradual, pero su desaparición definitiva parecía confirmar la tesis de la imposibilidad de un nacionalismo vasco realmente heterodoxo⁴.

¿Un cine de Euskadiko Ezkerra?

Como ya he señalado, la presencia de un significativo número de personas relacionadas con ETA-PM o EE, vinculadas al cine en el País Vasco, puede haber influido en el hecho de que este sector tenga mayor peso en las pantallas que el que le correspondería por su fuerza electoral. Por ejemplo, es significativo que *Huntza/La hiedra* (1992), el primer cortometraje de ficción que recoge la perspectiva de las víctimas de ETA, fuera coproducido por José María Lara, un antiguo miembro de ETA-PM, alejado por completo de la violencia, que seguía entonces ejerciendo ETA-M. También es revelador, aunque pueda parecer contradictorio, que el coguionista de la primera y hasta ahora única comedia sobre ETA, *Cómo levantar mil kilos* (1991), de Antonio Hernández, fuera Mario Onaindia, antiguo miembro de ETA y principal dirigente de EE, que había sido condenado a muerte en el proceso de Burgos en 1970 y que terminó ocupando cargos de responsabilidad en el PSOE.

Cuando firmó el guión de *Cómo levantar mil kilos*, su pensamiento estaba muy alejado del ideario independentista y marxista revolucionario que mantenía en Burgos

⁴ Los mejores estudios sobre EE son los de FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, G.: *Agur a las armas. EIA, Euskadiko Ezkerra y la disolución de ETA político-militar (1976-1985)*, Sancho el Sabio, 33 (2010), pp. 55-96; *De las armas al Parlamento. Los orígenes de Euskadiko Ezkerra (1976-1977)*, Pasado y Memoria, 8 (2009), pp. 245-266. Véase también FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, G. y LÓPEZ ROMO, R.: *Bombas, votos, manifestaciones. ETA y el nacionalismo vasco radical del franquismo a la democracia*, Madrid, Tecnos, 2012.

en 1970. Dado que el otrora condenado a muerte llegó a tener que llevar escolta para defenderse de las amenazas de ETA, en 1991 su pasado y su presente políticos le permitían hacer algo que posiblemente una opinión pública muy sensible no hubiera consentido a otras personas: Escribir un guión en clave de comedia sobre la violencia política vasca. Aunque el filme fue un fracaso absoluto, refleja algunas de las ideas de Onaindia sobre la diferencia entre la ETA del franquismo, cuando todo un pueblo vivía bajo una dictadura, y lo que serían “bandas mafiosas o sucedáneos” posteriores, según se afirma en la película. Dada la trayectoria ideológica de Onaindia, el filme deja en un segundo plano la importancia del componente revolucionario en la ideología de ETA, centrando toda la explicación en su carácter nacionalista⁵.

Pero entre todos los antiguos *poli-milis* vinculados al cine, el más importante es sin duda el productor Ángel Amigo, que ha llevado a cabo una incansable labor audiovisual en las últimas décadas. Su huella –y la de otras personas procedentes del mismo humus– ha podido dejarse sentir en el cine vasco, especialmente en la Transición, aunque es importante no caer en sobreinterpretaciones, estereotipos o etiquetas simplistas, asignadas a priori. Por ejemplo, se ha discutido acerca del significado ideológico de una de las primeras producciones de Amigo, *La conquista de Albania* (1983), de Alfonso Ungría, que narra la expedición de las tropas de Navarra en el siglo XIV para ocupar la lejana Albania. Algunos interpretaron este filme como una crítica a ETA-M, cuya lucha sería tan absurda como la quimérica aventura de las tropas navarras en Albania, frente a la opción negociadora de ETA-PM.

Mucho más clara fue la vinculación de ETA-PM y de EE con *La fuga de Segovia* (1981), el segundo largometraje de Imanol Uribe, basado en un hecho real: la huida de un buen número de presos –casi todos ellos de ETA-PM– de la cárcel de Segovia, en 1976. Uno de los fugados era el propio Amigo, autor de un libro sobre este hecho, así como del guión del filme, que produjo también él mismo, con la ayuda del Gobierno vasco y la financiación, en parte, de la propia rama político militar de ETA. El hecho de que tanto Amigo como la mayor parte de los fugados pertenecieran a ETA-PM tuvo

⁵ Así, cuando uno de los personajes (reflejo de la visión que de ETA tendría el PNV) recapacita y por fin es consciente de que los etarras son terroristas, no tienen ningún ideal y “no son patriotas”, el protagonista responde que el problema precisamente es que lo son, identificando así el terrorismo con una deriva del nacionalismo. Sobre el carácter revolucionario de ETA, véase BULLAIN, Í.: *Revolucionarismo patriótico. El Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV)*, Madrid, Tecnos, 2011.

consecuencias en el enfoque de la película y en el futuro del cine sobre el problema vasco⁶.

Así –aunque en la trama se incluyen muchos elementos nacionalistas, como la defensa del euskera, cuyo uso estaba prohibido en la cárcel– en *La Fuga de Segovia* ETA aparece a veces más como una organización revolucionaria antifranquista que como un grupo nacionalista radical. Así se ve en la buena acogida que el comando de apoyo a la huida tiene en Madrid y en la solidaridad de los presos de ETA con los de otras organizaciones antifranquistas, en especial de Cataluña. Presentando así a la ETA de 1976, Uribe no hace más que reflejar la ideología marxista de ETA-PM y del partido con el que estaba vinculada, EE, que consideraba suyas todas las luchas de liberación del Estado español, frente a los sectores más etnicistas y menos internacionalistas de ETA.

No obstante, el guión apenas menciona la existencia de dos facciones en ETA en esa época, presentándolo como un hecho conocido por los espectadores vascos y secundario para espectadores ajenos a Euskadi. Tal y como explica Amigo, la escasa presencia en el filme de la división de ETA en dos ramas refleja cómo esta realidad se vivía de manera diferente en la cárcel y en el exterior: “En el interior de la prisión, sin embargo, los efectos de la crisis de ETA llegaban retardados y tamizados por el natural asilamiento a que estaban sometidos los presos”⁷. A pesar de ello, tal y como había sucedido con el anterior filme de Uribe, *El proceso de Burgos* (1979), también *La fuga de Segovia* fue vista como una película política, en este caso a favor de EE. Cuando el filme se presentó al Festival de San Sebastián de 1981, fue muy comentada la secuencia final (una entrevista de una reportera con uno de los fugados), que parecía apoyar las tesis de EE y de ETA-PM. Uribe decidió rebajar el contenido político de esta escena, de modo que la versión que se estrenó comercialmente duraba menos y tenía un mensaje político más matizado. No obstante, sobre el contenido de la parte cortada hay diversas interpretaciones. Uribe la definió años más tarde como “un análisis muy sectario, muy desde el punto de vista de Euskadiko Ezkerra”, mientras que, para Zunzunegui, se

⁶ AMIGO, A.: *Veinte años y un día*, San Sebastián, Igeldo Komunikazioa, 2001.

⁷ AMIGO, A.: *Operación Poncho: Las fugas de Segovia*, San Sebastián, Hordago, 1978, p. 34. Véase BARRENETXEA, I.: *La Transición y ETA: La fuga de Segovia* (1981), *Quaderns de cine*, 2 (2008), pp. 25-32.

trataba de una escena “absolutamente genérica en sus afirmaciones del tipo, *si las cosas cambian tendrán que cambiar las formas de lucha, etc.*”⁸.

No deja de ser significativo que Uribe, que había sido acusado con *El proceso de Burgos* de ser un director vendido a HB, pasara en sólo dos años a ser considerado el cineasta de EE. Esto demuestra la dificultad de tratar el tema de ETA en plena Transición, pero también cómo otros factores, incluso por encima de la idea previa del director, dotan de contenido específico a cada película, en un contexto muy politizado. En la práctica, incluso con el montaje definitivo, *La fuga de Segovia* parece dar aire a las ideas sostenidas por EE en aquella época, mitificando a ETA-PM —que consideraba que, con la Transición, las cosas sí habían comenzado a cambiar y era necesario que las armas dejaran paso a la política— frente al inmovilismo de ETA-M y de HB.

Una película de encargo

Esta relación con EE y ETA-PM se manifiesta más claramente en el documental *Euskadi hors d'État/Euskadi fuera del Estado* (1983), del norteamericano Arthur Mac Caig que, para explicar el problema vasco en la década de 1980, se remonta a sus orígenes. Se trata de una coproducción entre la empresa donostiarra Frontera Films y la francesa Dathanna, con Ángel Amigo como productor ejecutivo. Con imágenes de archivo, planos filmados ex profeso en Euskadi y un comentario escrito por Stéphane Gillet y el propio Mac Caig, la película repasa las vicisitudes de la historia vasca, desde la Guerra Civil, haciendo especial hincapié en el problema del terrorismo y sus causas, hasta poco después de la llegada al Gobierno español del PSOE, en 1982.

Mac Caig había realizado anteriormente *The Patriot Game* (1979), una película sobre Irlanda y el IRA, premiada en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. Como indicó el propio director en el *press-book* de la película, él entonces sólo sabía que en Euskadi había “un problema nacional en el que yo veía entonces cierto paralelismo con Irlanda”. Esta idea enlaza con cierta visión nacionalista vasca, en especial de sus sectores radicales, que a lo largo de su historia ha intentado ver en el caso irlandés un espejo donde mirarse y un modelo del que aprender. Si Irlanda era un espejo para el nacionalismo vasco ya antes de la Guerra Civil, este paralelismo

⁸ ANGULO, J., HEREDERO, C. F. y REBORDINOS, J. L.: *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca/Caja Vital Kutxa, 1994, p. 111 y ZUNZUNEGUI, S.: *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1985, 260.

interesado se incrementó cuando el IRA y ETA comenzaron casi a la vez, en la década de 1960, una actividad terrorista que englobaba en ambos casos elementos nacionalistas y revolucionarios. Sin embargo, objetivamente la cuestión vasca es muy diferente de la irlandesa, tanto por sus divergentes raíces históricas como porque en Euskadi no existen las dos comunidades claramente presentes en Irlanda del Norte⁹.

Las declaraciones de Mac Caig sobre el paralelismo vasco-irlandés son sólo un indicio de que, a pesar de la independencia de criterio que en principio suponía contar con un director extranjero, este filme bascula hacia la interpretación nacionalista del problema vasco, y en concreto a la de EE y de ETA-PM, a la que había pertenecido Amigo. En este caso, existe una evidencia documental, hasta ahora completamente desconocida, de la relación entre *Euskadi hors d'État* y ETA-PM¹⁰. En torno a finales de 1981, Mac Caig había preparado dos esquemas que servirían de base para su proyecto de película sobre Euskadi, que todavía no tenía título: Un documento de 15 páginas titulado “Los vascos: un esquema histórico”, y otro de 5 con la cabecera “El País Vasco: proyecto para una película”. El primero era un resumen de la historia del País Vasco desde sus orígenes, centrado en la edad contemporánea y en especial en ETA y en los últimos veinte años. Aunque no incluía la bibliografía utilizada, esta interpretación histórica se basaba en libros de la izquierda nacionalista radical.

El “proyecto para una película” era un esquema de lo que luego sería *Euskadi hors d'État*, incluyendo afirmaciones tópicas, sostenidas por los sectores próximos a ETA, como la interpretación de la relación entre Euskadi y España en términos marxistas de dominación colonialista: “España, debido a su propio tamaño, propulsada por una pobreza igualmente grande, fue capaz de conquistar a los vascos en el siglo XIX. Desde entonces la riqueza producida en Euskadi ha reemplazado aquella del imperio americano perdido y ha permitido a España industrializar parte de su propia economía. Y también soportar el peso muerto del desierto castellano y la miseria de Andalucía. El pillaje fiscal ejercido desde Madrid es poco menos que espectacular”.

Según este proyecto de Mac Caig, apenas nada había cambiado antes y después de la muerte de Franco, como consecuencia del tradicional “racismo antivasco” español: “Los mismos métodos represivos, antes y después de la introducción de la

⁹ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *Irlanda*, en DE PABLO, S., DE LA GRANJA, J. L., MEES, L. y CASQUETE, J. (eds.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid, Tecnos, 2012, en prensa.

¹⁰ Sin conocer este documento, ya habíamos señalado la identificación del contenido del filme con EE en DE PABLO, S.: *Definición nacional e identidad nacionalista a través del cine: Dos coproducciones vascas de los años ochenta*, Sancho el Sabio, 10 (1999), pp. 97-108.

‘democracia’’. En respuesta a la opresión española, ETA sería el único legítimo representante del pueblo vasco: “Aparte de los irlandeses y su organización el IRA, Euskadi es la única sociedad industrial en Europa donde un pueblo entero, armado y movilizado, ha sido capaz de defender su identidad contra la violencia masiva a la disposición del Estado capitalista moderno”. Partiendo de esta base, Mac Caig pretendía realizar un filme con “fuerza no sólo analítica sino también emocional”, que pusiera “la lucha vasca en contexto”¹¹. Mac Caig había mostrado este proyecto a ETA-M, sin llegar a un acuerdo. Lo contrario sucedió cuando se entrevistó con representantes de ETA-PM en Francia, tal y como explicaba un documento manuscrito de uno de ellos:

Arthur Mc Caig: Cineasta nacido en U.S.A. Realizó sus estudios en Hawaii. Tomó parte en las luchas de los años 60 en contra de la guerra de Viet-Nam. Estuvo en París en el 68. Viajó por Europa. Posteriormente se casó con una irlandesa y conoció el Ulster en los 70. Identificándose con la lucha de los irlandeses.

Ha realizado una película sobre la situación de Irlanda y el I.R.A. (título “Patriots Game”, se puede ver en la filmoteca del Centro Pompidou, París. Esta película la suelen exhibir como prelude a debates sobre la situación en Irlanda, situación en los Bloques H¹², etc., con claro rendimiento propagandístico. Recientemente (junio) la han pasado por la segunda cadena de la Televisión francesa.

Se tiene contacto con él desde hace más de un año. Pero en los últimos meses en los que se han dado los primeros pasos “técnicos” ya de cara al proyecto: Ha tenido dos contactos con los milis [ETA-M], y ha quedado bastante decepcionado por el sectarismo y desentendimiento de éstos. Ha estado en E. S. [Euskadi Sur, el País Vasco español] de la mano del alderdi [el partido, es decir, EE] y ha tenido las primeras entrevistas con gente, historiadores, etc. Se le han ido dando regularmente las publicaciones que hemos ido sacando. Está aprendiendo castellano para facilitarse la documentación. El proyecto lo valoramos positivamente cuando se propuso. Y ahora más, teniendo en cuenta que al tío lo llevamos, o lo vamos a llevar de la mano durante la realización. Garantizando el tratamiento histórico que se dé a los temas. Por otro lado la carencia de una película de este tipo (histórico global), incluso, la idea es de hacerla de forma que pueda tener una salida comercial. La amplitud del film (dos filmes [partes] de 60 mts.) permitirá hacer algo más que un panfleto o simple narración de nombres, datos y fechas más o menos bien expuestos”.

Nos ha entregado estos dos trabajos:

a) Proyecto de guión-historia. b) proyecto de la película.

Lo que se espera es que tras haberlo leído, le demos nuestra opinión sobre el proyecto a la vez que corriamos lo que nos parece erróneo, le aportemos nuestra versión o completemos lo que veamos que le falta.

¹ Agradezco a Luis Emaldi y a Gaizka Fernández Soldevilla el haberme facilitado estos documentos.

² Se refiere a las huelgas de hambre protagonizadas por militantes del IRA presos en el Bloque H de la prisión de Long Kesh o Maze en 1981. Mantenemos la puntuación y la grafía, con varias erratas en los nombres propios, del original en castellano.

El análisis de la versión final de *Euskadi hors d'État* confirma el tutelaje de ETA-PM (ya desaparecida cuando la película se estrenó) y de EE sobre Mac Caig. El documental comienza con el testimonio de una antigua militante de ETA que había sido detenida y torturada. Tras mostrar las imágenes de una manifestación pro-amnistía y los efectos del terrorismo de ETA, el guión vuelve hacia atrás para explicar que Euskadi es “un país tranquilo, apacible, [...] una perfecta postal europea”, y abordar después la historia del País Vasco, desde la perspectiva de la historiografía nacionalista, incluyendo la Guerra Civil de 1936-1939 como el momento culminante del enfrentamiento entre los vascos y España. Recogiendo cierta idea esencialista de la independencia primitiva vasca, identificada con los Fueros, se afirma que “hasta el siglo XIX, los vascos gozaron de una gran autonomía. Sin embargo, en el reparto que se organizó entonces entre los grandes Estados modernos, se les dejó completamente al margen. Este pueblo, de orígenes misteriosos, [...] no consigue otro puesto en Europa que el que se le impone, desgarrado entre Francia y España”. Si esta interpretación del reparto *colonial* de Europa es peculiar e irreal, más contradictoria todavía es la que se hace de la industrialización, que habría sido la causa de los males de Euskadi: “Pero para colmo de males, las provincias vascas son ricas y su potencial industrial, muy importante para cualquier gobierno español. Se comprende perfectamente entonces que, aunque Madrid no quiera prescindir de los vascos, existen muchos vascos que quieran prescindir de Madrid”.

Después, el documental explica, por medio de testimonios de protagonistas e imágenes de archivo, el exilio de los vascos nacionalistas e izquierdistas, el fracaso del PNV en su oposición al régimen de Franco (debido al apoyo de los Estados Unidos al Estado franquista, en el contexto de la guerra fría), el nacimiento de ETA, el inicio de su actividad violenta (explicada fundamentalmente como una forma de acabar con la dictadura, frente a la pasividad del PNV), el proceso de Burgos, el asesinato de Carrero, las escisiones de ETA y la pervivencia de esta organización en la Transición, a pesar de la consecución del Estatuto de autonomía, en medio de las dificultades de los años setenta, añadiendo que también el PSOE, al llegar al poder en 1982, optó por la represión como forma de acabar con el terrorismo. Por último, las palabras de la misma militante cuyo testimonio se ha escuchado al inicio del film cierran la película, mientras la imagen del mar quiere dar la misma sensación de libertad, aplicable en este caso a Euskadi, que aquella militante sintió cuando salió de la cárcel. Se da lugar así a un final abierto, pero en el que la última palabra se concede a la izquierda nacionalista radical.

En teoría, podría haber en el filme cierta intención de distanciarse del problema vasco, como lo demuestra el que se trate de un director extranjero, no identificado con ningún partido político, o la inclusión de testimonios de guardias civiles y policías nacionales, inexistentes en otros documentales de la época. Sin embargo, la selección de los testimonios, en su mayor parte de la izquierda nacionalista, la utilización de determinados documentos gráficos –como las manifestaciones de los años ochenta, que dan la sensación de que el pueblo vasco sigue apoyando el terrorismo, aunque se reconoce que están “lejos los días gloriosos de ETA en 1977”– y el comentario que acompaña a las imágenes son claramente favorables al nacionalismo y en concreto a EE. En cualquier caso, *Euskadi hors d'État* presenta imágenes y aspectos de interés, como la búsqueda de testimonios diversos (incluyendo algunos de gran tensión dramática, como el de la familia de *Txiki*, fusilado en 1975); el reflejo del ambiente de crispación y movilización política de la Transición; la incidencia de la Guerra Civil en la ruptura de la sociedad vasca; la influencia de la represión franquista y de los movimientos tercermundistas de liberación nacional de los años sesenta en la aparición de ETA (Cuba, Argelia, Vietnam y, en un plano distinto, Irlanda); la transmisión del nacionalismo a las nuevas generaciones en el ámbito de la familia durante el franquismo; y el énfasis en las frecuentes escisiones dentro de ETA, al intentar conjugar marxismo y nacionalismo.

A lo largo del film, la violencia se presenta como un enfrentamiento entre España y una Euskadi monolíticamente nacionalista y antifranquista, ocupada por una potencia extranjera, como queda claro en la *estética irlandesa* que se ofrece de Euskadi. Al intentar ocupar una situación equidistante entre ETA-M y las fuerzas del orden público, explicando que ambas practicaban la misma violencia (atentados y torturas), y al hacer especial hincapié en las víctimas, realmente existentes, de la represión policial, y no tanto de los atentados de ETA, da la impresión de que las víctimas de esta organización sufren la violencia menos que los etarras torturados por la policía. También es significativa la terminología empleada, ya que jamás se utilizan en la película palabras como “terrorismo” o “asesinato” (sustituidas por “lucha armada” y “muerte”), se denomina “milитantes nacionalistas” (sin especificar) o incluso “autonomistas” a los miembros de ETA y se habla siempre de “prisioneros políticos vascos”. La película de Mac Caig identifica constantemente a los vascos con los nacionalistas, a éstos con ETA y a España con el franquismo, hasta el punto de obviar prácticamente la oposición de la izquierda no nacionalista a Franco y hacer pensar que el franquismo cayó por la

actividad de ETA. La locución del film llegaba a afirmar que en la Transición ETA mataba para “obligarle [al Estado] a conceder una amplia autonomía al País Vasco”. No se trataba tanto de una confusión terminológica sino de una tesis muy propia de ETA-PM, según la cual sus campañas terroristas servirían para que el Estado accediera a conceder un Estatuto y, en el futuro, a asegurar su cumplimiento. En cuanto al contenido del Estatuto de 1979, a pesar de haber sido apoyado por EE, se resaltan sus limitaciones, indicando que la policía vasca, la *Ertzaintza*, “en realidad tiene muy pocos poderes” y que “el Estatuto ha olvidado de incluir en las fronteras de Euskadi la importante provincia de Navarra”. En este sentido, es cierto que Navarra no se integró en el Estatuto, pero también lo es que no fue a consecuencia de un *olvido*, sino de una decisión de sus representantes electos y de la diversa percepción que sobre las relaciones entre Navarra y Euskadi tenía la mayor parte de la población navarra en estos momentos.

ARTHUR McCLELLAN :

Cineasta nacido en U.S.A. Realizó sus estudios en Hawaii. Tomó parte en las luchas de los años 60 en contra de la guerra de Viet-Nam.

Estuvo en París en el 68. Viajó por Europa. Posteriormente se casó con una irlandesa y conoció en el 21ster en los 70. Identificándose con la lucha de los irlandeses.

Ha realizado una película sobre la historia de Irlanda y del I.R.A. (título: "Patriots Game"), la puede ver en la filmoteca del Centro Pompidou, París.

Esta película la suelen exhibir como preludio a debates sobre la situación en Irlanda, situación en los Bloques H, etc.. con claro sesgo ideológico propagandístico.

Recientemente (junio) la han pasado por la segunda cadena de la Televisión francesa.

Se tiene contacto con él desde hace más de un año. Pero es en los últimos meses en los que se han dado los primeros pasos "técnicos" ya de cara al proyecto.

Ha tenido dos contactos con los milis, y ha quedado bastante decepcionado por el sectarismo y desentendimiento de éstos.

Ha estado en E.S. de la mano del alderdi y ha tenido las primeras entrevistas con gente, historiadores, etc...

Se le ha ido dando regularmente las publicaciones que hemos ido sacando. Está aprendiendo castellano para facilitarse la documentación.

El proyecto lo valoramos positivamente cuando se propuso. Y ahora más, teniendo en cuenta que al tío lo llevamos, o lo vamos a llevar de la mano durante la realización. Garantizando ~~además~~ el tratamiento histórico que se dé a los temas. Por otro lado la esencia de una película de este tipo (histórica global), incluso, la idea es de hacerla de forma que pueda tener una salida comercial. La amplitud del film (¿film de 60mts.) permitirá hacer algo más que un panfleto o simple narración de nombres, datos y fechas más o menos bien expuestos.

Nos ha entregado estos dos trabajos.

a) Proyecto de guión-historia b) proyecto de la película.

Lo que se espera es que tras haberlo leído, le demos
nuestra opinión sobre el proyecto « la vez que corrigamos
lo que nos parece erróneo », le aportemos nuestra visión
o completemos lo que vemos que le falta.

Figura 1: Informe manuscrito de ETA-PM sobre el proyecto de *Euskadi hors d'État*

También es significativo que los únicos testimonios no nacionalistas sean precisamente los de miembros de las fuerzas del orden público, con lo que se tiende a identificar a los españoles, o incluso a los vascos no nacionalistas, con guardias civiles y

policías nacionales. Sin apoyar nunca directamente la lucha armada –de la que se afirma que “buena o mala, siempre ha tenido eco en el País Vasco”–, el documental deja en un segundo plano al PNV, a pesar de ser el partido mayoritario en Euskadi, y propugna la solución política y negociada propugnada en aquellos años por EE, que en 1983 ya había traído como consecuencia la disolución de ETA-PM, su brazo armado. Así lo demuestra que se insistiera en la necesidad de la transacción como salida al problema de la violencia en Euskadi, o que, al referirse a la desaparición de *Pertur* en 1976 –frente a la versión sostenida oficialmente por ETA-M, según la cual este dirigente de ETA-PM habría sido asesinado la extrema derecha–, el documental reconociera que “en las organizaciones armadas las armas sirven a veces también para resolver las disensiones internas”. Así, *Euskadi hors d'État* parece querer ponerse en un prudente término medio entre dos extremos, igualmente violentos (ETA-M y el Estado español), para intentar una negociación que diera lugar al final de esas dos violencias. Como dice un entrevistado anónimo en la película, poniendo así a ETA al mismo nivel que al Estado, “hay terror de una parte, pero también hay terror de la otra”.

Euskadi hors d'État se proyectó en el Festival de San Sebastián de 1983 y no llegó a estrenarse en salas comerciales españolas, aunque se distribuyó en sesiones especiales de cine y en vídeo. Su acogida en el Festival fue significativa, ya que, mientras la prensa no nacionalista apenas le prestó atención, los diarios nacionalistas vascos se apresuraron a calificarlo de “interesantísimo” y a asegurar que mostraba lo que los medios informativos estatales ocultaban. EE no contaba en esta época con ningún medio de comunicación propio, pero tanto la prensa próxima al PNV como la de HB, obviando los matices que les separaban de la tesis del filme, destacaron la visión nacionalista de la situación política vasca que dibujaba *Euskadi hors d'État*. Para *Egin* (el diario próximo a HB), el principal mérito del documental era que demostraba la existencia de vínculos entre la democracia española –que para HB era meramente formal– y la dictadura franquista. *Egin* interpretaba el monopolio de TVE como ausencia de libertad de expresión en Euskadi y por ello esperaba que mucha gente viera la película, ya que era la única posibilidad de escuchar una versión del problema vasco diferente de la oficial, controlada por el Estado español¹³. Así, aunque Mac Caig declaró que temía que, en el ambiente crispado de Euskadi, su película no gustara a nadie – “porque este país es terriblemente complejo”, y *Euskadi hors d'État* no se identificaba

¹³ *Egin*, 24-IX-1983 y *Deia*, 27-IX-1983.

“con ninguna de las fuerzas políticas existentes”–, lo cierto es que esta coproducción sólo fue bien acogida por el nacionalismo vasco.

ETA-M y ETA-PM, frente a frente

Desde la Transición hasta hoy, un buen número de filmes de ficción han mostrado, explícita o implícitamente, a miembros de ETA-PM en la pantalla. Se trata de películas muy diversas, en cuanto al origen de producción, su género y sus directores, pero en general casi todas ellas muestran a ETA-PM como representante de una *ETA buena*, que luchó básicamente contra el franquismo, frente a una *ETA mala* (ETA-M), opuesta no sólo a Franco sino también a la democracia española¹⁴. Aunque esta generalización requeriría muchas matizaciones, puesto que a ETA-PM le costó tiempo darse cuenta de que la democracia española, con todos sus defectos, era real, esta dicotomía tiene sentido. No sólo porque refleja en buena medida una realidad histórica sino porque, desde el punto de vista del drama cinematográfico, permite establecer personajes cambiantes y puntos de giro en el guión, incluyendo matices en la visión del terrorista individual, pero manteniendo una actitud crítica ante la violencia.

La primera película en la que aparece este esquema es *Operación Ogro* (1979), del célebre cineasta italiano Gillo Pontecorvo. Su carrera cinematográfica previa, vinculada a un cine militante de izquierdas, indicaba hacia dónde podía ir su visión de ETA en este filme de ficción sobre el asesinato de Luis Carrero Blanco, el presidente del Gobierno franquista, en 1973. La oposición entre ETA-M y ETA-PM se plantea desde el mismo inicio del filme, cuando se encuentran en Bilbao en 1978 varios miembros del comando que había asesinado a Carrero Blanco, ahora divididos entre ETA-M y ETA-PM. Un personaje identificado con esta última admite que la situación de “antes era diferente” y que ahora ellos luchan “de otra manera”, acusando a ETA-M de estar aislándose de la realidad: “Mucha gente ya no os comprende, os tiene miedo”. Por el contrario, para el miembro de ETA-M los *poli-milis* son unos “traidores”, porque “tampoco ahora hay libertad”, ya que España no admitía la independencia de Euskadi.

En el largo *flash-back* que cuenta el atentado contra Carrero, Pontecorvo trata de no aislar la lucha de ETA de la de otros sectores del antifranquismo, enmarcándola en la oposición de la izquierda española contra un enemigo común. Al final, el filme recalca

¹⁴ VITORIA, J. et al., *La ETA buena y la ETA mala*, Bakea hitzak, 78 (2010), pp. 14-36.

de nuevo explícitamente que, para ETA-PM la Transición abre una nueva etapa. Ellos han usado la violencia contra el franquismo, pero ahora hay muchas formas de lucha y sabrán tendrán paciencia para conseguir sus objetivos de otra manera. El propio Pontecorvo –quizás influido también por las consecuencias del terrorismo de *las Brigadas Rojas* y de la extrema derecha en Italia en esos años– declaró que “la lucha armada pasa a un segundo plano cuando las masas tienen otras vías legales para desarrollar su actividad política”¹⁵.

Es especialmente interesante analizar cómo recibió *Operación Ogro* la prensa próxima a EE y HB. En *Punto y Hora*, vinculada a esta última, L. M. Matia publicó una dura crítica del filme, al que acusaba de hacer ver que la lucha de ETA y, según su visión, del pueblo vasco, se dirigiera sólo contra Carrero y contra Franco, como si su sentido hubiera desaparecido con la llegada de la democracia. Por el contrario, Matia pensaba que ETA representaba una lucha de muchos siglos de Euskadi contra España, que debía continuar tras la muerte de Franco¹⁶. Dado que el filme parecía apoyar a ETA-PM frente a ETA-M, algún miembro de HB acusó a EE de ser “responsable del resultado de esta película”. Un artículo firmado por Itziar Ezpeleta en *Egin* (diario entonces ya vinculado a HB) iba aún más lejos, al señalar que el filme era un acto de traición de un “Pontecorvo oportunista y colaborador objetivo de la burguesía”, que había hecho el juego a quienes habían desertado de “proceso revolucionario vasco”, es decir, a EE. En tono amenazante, concluía que “el pueblo trabajador pondrá precio a esta traición”¹⁷.

Sin embargo, tampoco EE fue demasiado benévola con el filme. Algunos de sus dirigentes, como Javier Garayalde o Mario Onaindia, lo defendieron, pero *Ere*, la revista cercana a EE, lo calificó negativamente, aun sin llegar al nivel de rechazo de HB. *Ere* alegó sobre todo que Pontecorvo había hecho una película al servicio del Partido Comunista y de la reconciliación después de Franco, desprestigiando la lucha del pueblo vasco. Criticó que la represión franquista en el filme parecía dirigirse más contra los obreros españoles que contra Euskadi y protestó de que el comando de ETA nunca hablara “de la lucha de clases, del socialismo”, que era “el contenido que dio ETA a la ejecución” de Carrero. Pero, sobre todo, *Ere* rechazó que la lucha de ETA tuviera que ver –como parecía plantear Pontecorvo en algunas secuencias– con el

¹⁵ *Ere*, 35 (1980).

¹⁶ *Punto y Hora de Euskal Herria*, 173 (1980).

¹⁷ Citado en *Ere*, 35 (1980).

“elemento religioso”, es decir, que fuera el paso de un misticismo cristiano a “posturas mesiánicas y dogmáticas” revolucionarias¹⁸.

También en *Los reporteros* (1983), de Iñaki Aizpuru, se presenta esta dicotomía. Los dos protagonistas, ambos reporteros de televisión, discuten repetidas veces sobre política, reflejando las ideas de HB/ETA-M y de EE/ETA-PM. Siguiendo a estos últimos, uno de ellos cree que las cosas han cambiado desde la muerte de Franco, que hay autonomía, posibilidad de hacer política y de promover el euskera. Por el contrario, el que representa a HB opina que no existe una democracia real, pues siguen mandando “los de siempre”. Además, éste defiende la continuidad de ETA, pues “no es lo mismo morir por una causa justa y matar por ella que hacerlo en plan mercenario”.

De forma menos explícita, *Golfo de Vizcaya* (1985), de Javier Rebollo, también integra en el guión las relaciones entre ambas ETA y entre HB y EE. Así, mientras para la rama militar la situación sigue siendo la misma que con Franco, el resto de los antiguos antifranquistas reconocen que, a pesar de sus defectos, en España ya hay una democracia y, sobre todo, que es necesario mirar al futuro, superando los problemas pretéritos. En una secuencia muy significativa, una activista de ETA-M acusa a un empresario, antiguo *poli-mili*, que podemos identificar como militante de EE, de haberse “convertido” a la democracia y de dejar sin trabajo a muchos obreros, siguiendo la política de reconversión industrial llevada a cabo por el Gobierno socialista de Felipe González ante la crisis económica de la década de 1980. El miembro de EE le responde que ha tenido que despedir a más trabajadores “de los que hubiera querido, gracias a vosotros”; es decir, por culpa de la inseguridad que para inversores y empresarios ha supuesto la permanencia del terrorismo de ETA.

A pesar de ser muy posterior a las películas que acabo de citar, *El lobo* (2004), de Miguel Courtois, vuelve a plantear la misma dualidad. Este filme de acción, centrado en la historia real de un infiltrado policial en ETA en la etapa final del franquismo¹⁹, muestra los problemas internos que llevaron a la escisión de ETA en 1974, aunque ambas ramas nunca se mencionen por su nombre. Al igual que Pontecorvo, Courtois muestra cierta querencia por ETA-PM –que representaría a la ETA que luchaba sólo contra el franquismo– frente a ETA-M, dispuesta desde el principio a no aceptar la democracia. Esta dicotomía se muestra en la tensión entre dos de los miembros de ETA, Asier y Nelson, el ideólogo y el jefe militar de la organización, respectivamente. Con

¹⁸ *Ere*, 35 (1980) y 37 (1980).

¹⁹ CERDÁN, M. y RUBIO, A.: *Lobo: Un topo en las entrañas de ETA*, Barcelona: Plaza & Janés, 2003.

expresiones algo anacrónicas, Asier piensa que, cuando llegue la democracia, sus seguidores podrían cuestionar los atentados y por eso plantea reconvertir ETA en un movimiento social, constituir un partido político y “pactar con el Estado una amnistía total y libertad para el pueblo vasco”. Por el contrario, *Nelson* cree que “nuestra gente dejará de apoyarnos si entregamos las armas sin conseguir la independencia”. Finalmente, Asier –remedo del dirigente de ETA-PM *Pertur*– es asesinado por orden de *Nelson*, que decide zanjar las discrepancias internas a balazos. Se cumple así la idea de Valentín Solagaistua (antiguo miembro de ETA en el Franquismo y miembro sucesivamente de la izquierda abertzale, de Izquierda Unida y del PSOE), en el sentido de que las escisiones de ETA a lo largo de su historia han favorecido siempre al que tenía las armas, con independencia de las ideas de cada uno²⁰.

Personajes identificados con EE o con ETA-PM han aparecido también en otros filmes. Por ejemplo, en *El pico* (1983), de Eloy de la Iglesia, una película fallida sobre juventud, drogadicción y violencia en el País Vasco de la Transición, uno de los protagonistas es un joven abertzale cuyo padre es diputado de EE. Asimismo, en la actualidad está pendiente de estreno otro largometraje producido por Amigo, *El cazador de dragones*, de Patxi Barco. Según la sinopsis del filme, éste cuenta la historia de Gorka, un antiguo miembro de ETA-PM que, tras su disolución en 1982, se traslada a vivir a Centroamérica, donde colabora –junto a otros internacionalistas– en la guerrilla de El Salvador y Nicaragua. El filme está basado en hechos reales, pues hubo unos cuantos *poli-milis* en las guerrillas de América Latina, incluyendo a un dirigente de EIA, Iñaki Martínez. Esto muestra el carácter más revolucionario que nacionalista vasco de esta rama de la organización.

Dos personajes singulares: *Pertur* y Mario Onaindia

Para finalizar este repaso, hay que hablar de la presencia en la pantalla de dos de los personajes más importantes de la historia de ETA-PM: los ya citados Eduardo Moreno Bergaretxe (*Pertur*) y Mario Onaindia. En el marco de las discusiones sobre la necesidad de la acción política y la continuidad de la violencia, que tuvieron lugar dentro de ETA en la Transición, *Pertur*, uno de los líderes más destacados de ETA-PM, desapareció misteriosamente en el País Vasco francés el 23 de julio de 1976. Dado que

²⁰ *El País*, 18-V-2008.

era partidario de una opción más política que militar, y que fue visto por última vez en compañía de sus oponentes (los *bereziak* de ETA-PM, favorables al mantenimiento de la lucha armada), todo indica que pudo haber sido secuestrado y asesinado por sus propios compañeros. No obstante, su desaparición nunca ha sido aclarada y en la década de 2000 volvió a pasar a un primer plano la posibilidad de que fuera debida a la *guerra sucia* contra ETA del Gobierno español, con ayuda de neofascistas italianos.

La magnífica película de ficción *Sombras en una batalla* (1993), de Mario Camus, ya se había inspirado levemente en el asesinato de Pertur, dando a entender la autoría de la propia ETA, tal y como lo demuestran el argumento y el hecho de que en la pantalla aparezca la dedicatoria “A Eduardo”, en referencia, según se explicó con motivo del estreno del filme, al propio *Pertur*²¹. Muy diferente es *El año de todos los demonios* (2007), un largometraje documental que reconstruye el contexto político de 1976, año en el que se produjo la desaparición de *Pertur*, y defiende la validez de la pista neofascista italiana. Se trata de la primera película dirigida por el productor Ángel Amigo, que había conocido a *Pertur* cuando militaba en ETA-PM y había publicado una biografía suya²². Sin embargo, el resultado final del filme es decepcionante, tanto desde el punto de vista cinematográfico como historiográfico, sin que ello suponga poner en tela de juicio el esfuerzo de Amigo y sus logros, al aportar testimonios novedosos, algunos de ellos realmente interesantes, sobre la Transición en el País Vasco, la historia de ETA y la figura de *Pertur*.

Sin embargo, no aparece ningún descubrimiento sensacional de nuevos datos sobre la desaparición de *Pertur*, que justifiquen el metraje de la cinta. En realidad, *El año de todos los demonios* no aporta ni una sola prueba concluyente que avale la teoría de la conspiración neofascista y de la guerra sucia como causa del secuestro y presumible asesinato de *Pertur*. No es extraño que la familia de Eduardo Moreno, tras “valorar y agradecer” el empeño de Amigo, declarara de nuevo públicamente que el documental no demuestra nada y que lo único cierto es que *Pertur* “fue secuestrado por miembros de la rama *berezi* poco antes de su desaparición. A esta misma rama de ETA-PM pertenecían las dos últimas personas con las que se le vio”²³. De hecho,

²¹ De hecho, un hermano del dirigente de ETA-PM colaboró aportando ideas para el guión, aunque no aparece acreditado.

²² AMIGO, A.: *Pertur. ETA 71-76*, San Sebastián, Hordago, 1978.

²³ *El Correo*, 28-IX-2007.

posteriormente la Justicia decidió cerrar definitivamente la investigación sobre la trama neofascista, ante la inconsistencia absoluta de las pruebas alegadas²⁴.

Por su parte, Mario Onaindia ya había sido el coprotagonista del mencionado largometraje documental *El proceso de Burgos* (1979). Con ocasión de este filme, se habían producido desavenencias entre los antiguos procesados, divididos entre HB, EE y diversos partidos de extrema izquierda. Posiblemente debido a estos heterogéneos caminos políticos, el juicio de Burgos ha llegado a convertirse en un icono antifranquista en general. Por el contrario, a pesar de que ETA y la izquierda nacionalista radical ha tenido una gran capacidad de movilización a través de símbolos y conmemoraciones de fechas, hechos y personajes, no ha convertido al proceso de Burgos en una de sus señas de identidad²⁵. Sin duda ha contribuido a ello el hecho de que Onaindia, encargado en su momento de la acción simbólica más difundida de la vista oral (el inicio del canto del *Eusko Gudariak*, al final del juicio), tras pasar por ETA-PM y EE, terminara siendo dirigente del PSOE. Al final de su vida tuvo que llevar guardaespaldas para defenderse de un posible atentado de sus antiguos compañeros de ETA, que lo consideraba un *traidor* a la causa²⁶.

La evolución de Onaindia –similar a la de otro de los condenados, Eduardo Uriarte– puede resultar sorprendente, pero tiene que ver con la de EE, que mudó desde un nacionalismo marxista radical hasta un socialismo no nacionalista, pasando por un nacionalismo heterodoxo socialista. Esto explica que las declaraciones de Onaindia en 1970 o su actitud cuando se filmó *El proceso de Burgos* no tuvieran mucho que ver con sus ideas en los años previos a su muerte, en 2003. De hecho, de forma contradictoria a lo que ocurría en 1979, cuando se estrenó *El proceso de Burgos*, Onaindia terminó convirtiéndose en un símbolo de la lucha contra ETA. La mutación de Onaindia en símbolo de la izquierda vasca no nacionalista ha tenido su reflejo audiovisual. En septiembre de 2011, tras la llegada al poder en el País Vasco del Partido Socialista, con Patxi López como lehendakari, la televisión pública vasca ETB, con la participación de TVE, estrenó un telefilme sobre la vida de Onaindia. Dirigida por Ana Murugarren, *El precio de la libertad* –que también es el título de la primera entrega de las memorias del

²⁴ *El Diario Vasco*, 29-V-2009. A pesar de ello, Amigo volvió sobre el mismo tema en el documental para televisión *El Caso Calore. Asesinato de un testigo protegido*, estrenado en ETB en marzo de 2011, que tampoco demuestra esa hipótesis.

²⁵ CASQUETE, J.: *Proceso de Burgos*, en DE PABLO, S. et alii, op. cit., en prensa.

²⁶ MOLINA, F.: *Mario Onaindia, 1948-2003: La nación o la libertad*, en NÚÑEZ SEIXAS, X. M. y MOLINA, F. (eds.): *Los heterodoxos de la patria: Biografías de nacionalistas atípicos en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2011, pp. 285-308.

protagonista²⁷— cuenta su biografía política que, en buena medida, es la de ETA-PM y la del viaje ideológico de EE. El telefilme, estrenado a finales de 2011, da especial importancia al proceso de Burgos y al modo en que EE pasó de apoyar la violencia a condenarla. Obviamente, la producción de este filme no puede separarse de la llegada de los socialistas al Gobierno vasco ni de la conversión de Onaindia en un símbolo no nacionalista, contrario a ETA y, en concreto, del socialismo vasco, al haber sido militante y dirigente del Partido Socialista de Euskadi en la última etapa de su vida.

Es cierto, en este sentido, que *El precio de la libertad* no escapa de cierta visión apologética de la figura de Onaindia²⁸. Sin embargo, ello no quita el mérito a este telefilme, que es uno de los más logrados acercamientos audiovisuales realizados hasta ahora a la historia de ETA. Murugarren consigue aunar dramatismo, humor —presente sobre todo en la manera de tratar la figura de Eduardo Uriarte, con independencia de que ésta corresponda o no a la realidad— y reflexión ética sobre el terrorismo, sin obviar los excesos cometidos por el Estado en su lucha contra ETA. Una vez más, la diferencia entre ETA-M y ETA-PM está muy presente en el alejamiento entre Onaindia y uno de sus antiguos compañeros, reflejando las amenazas reales que el protagonista sufrió en los postreros años de su vida. La última secuencia, en la que Onaindia se encuentra cara a cara con la viuda de un asesinado por ETA, es quizás una buena muestra de cómo debería orientarse la nueva etapa que ha abierto la declaración de “cese definitivo de su actividad armada” por parte de ETA en octubre de 2011; y de cómo el cine, sin convertirse en un panfleto propagandístico, puede contribuir a dar una visión real y éticamente comprometida de la historia de ETA.

De este modo, la evolución de EE y del propio Onaindia puede considerarse también un reflejo del cambio producido en el cine sobre ETA desde la Transición hasta hoy. La ambigüedad que durante mucho tiempo ha caracterizado a dicha producción y la lenta evolución desde la comprensión hasta la impugnación del terrorismo que ha mostrado el cine pueden tener relación con la relativa simpatía ante ETA que hubo en ciertos sectores de la izquierda vasca y española en la etapa final del franquismo y en la Transición, al verla como la organización que más se había opuesto a la dictadura, y con la notable presencia en la producción cinematográfica vasca de antiguos miembros de

²⁷ ONAINDIA, M.: *El precio de la libertad. Memorias (1948-1977)*, Madrid, Espasa, 2001.

²⁸ Una columna publicada en el diario nacionalista *Deia* (26-IX-2011) acusaba al telefilme de ser una “hagiografía” que construía “la figura de San Mario, patrón de los terroristas arrepentidos y abogado de los demócratas sobrevenidos”. Véase también Iñaki Anasagasti, “La oveja desteñida”, *Karma*, 133 (marzo 2011).

ETA-PM. Bastantes de éstos, tras abandonar las armas e integrarse algunos en EE, se reinsertaron en la cultura vasca y en concreto en el cine, dejando su impronta personal en algunas producciones. Esa evolución heterodoxa de EE –que en quince años pasó de ser un partido independentista y marxista, ligado a ETA-PM, a fusionarse con la rama vasca del PSOE– fue unida a la de algunos de sus dirigentes que, después de haber sido condenados a muerte por Franco por su pertenencia a ETA, tuvieron que vivir escoltados por miedo a un atentado. Esta trayectoria puede verse también como un reflejo de la metamorfosis del cine sobre ETA, que en unas décadas ha cambiado tanto como algunos de sus promotores y como la sociedad vasca.