

Revista General de Información y Documentación

Vol. 16 Núm. 2, 2006



FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA DOCUMENTACIÓN

PUBLICACIONES UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID

ISSN 1132-1873

Eta y el Cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine

Antonio MALALANA UREÑA
Gonzalo FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CEU. Universidad San Pablo, Departamento de Periodismo
malalana.fhm@ceu.es

Recibido: 10 de junio de 2006

Aceptado: 27 de octubre de 2006

RESUMEN

En el año 1976, Iñaki Núñez comienza el rodaje de la primera película cuyo argumento tenía que ver con ETA. Desde entonces, entre ficción y documentales, se han realizado casi cuarenta filmes. Salvo excepciones, para ambos géneros, la utilización de fuentes de información ha sido imprescindible para escribir el guión y conveniente para recuperar la ambientación. El presente trabajo tiene como objeto identificar los recursos documentales empleados en cada uno de las películas seleccionadas, sistematizarlos, conocer la procedencia e identificar cual ha sido su utilización.

Palabras clave: ETA. Filmografía. Fuentes de información. Historia del cine. Documentación cinematográfica.

Eta and the Cinema. Sources of information for professionals from the world of cinema

ABSTRACT

In 1976, Iñaki Núñez started shooting his first film about ETA. Since then, he has made nearly forty films, both fiction and documentaries. With a few exceptions, for both kinds of film, the use of sources of information has been fundamental in order to write the script and useful in order to fix the setting. The objective is to identify the documentary resources used in each of the films selected, systemise them, find out where they come from, and identify how each of them has been used.

Keywords: ETA. Filmography. Sources of information. History of the cinema. Cinema documentation.

SUMARIO: 1. La filmografía sobre ETA y su repercusión en la cinematografía española. 2. La metodología de la investigación. 3. Las fuentes de información. 4. Las películas seleccionadas. 5. La utilización de recursos documentales. 6. Conclusiones.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos treinta años (1976-2006) se han realizado en nuestro país casi cuarenta títulos cinematográficos, cuyo argumento, de una u otra forma, tiene

como eje a la organización terrorista. En ningún momento, los realizadores se encontraron con un ambiente favorable: ETA es un tema tabú para el cine español. Esta situación está motivada por una extraordinaria contradicción: la libertad de expresión, representada por el Séptimo Arte, choca con una sociedad que sufre con el dolor causado por el terrorismo. Las víctimas, por un lado, y las posiciones políticas enfrentadas, por otro, pueden generar un clima de autocensura difícil de superar.

Imanol Uribe, director de *El proceso de Burgos* y *La fuga de Segovia*, es quien mejor ha expresado esta compleja panorámica, asumiendo que «desde que empiezas a rodar una película hasta que la terminas, los acontecimientos pueden haber variado completamente y, de repente, algo que no tenías previsto puede acabar complicando el tema» (Verdú, 2005). Ángel Amigo, productor de *La fuga de Segovia*, añade otras circunstancias, por ejemplo entiende que el público no quiera percibir en el cine «la parte humana del terrorista». Y que tampoco esté preparado para ver las imágenes de sufrimiento y muerte de las víctimas (Carmona, 2004: 30).

Junto a las causas sociológicas, podemos sumar algunas otras; imprevistos que aumentan las dificultades para llevar adelante los proyectos e incluso pueden frustrarlos antes de comenzar.

En la segunda mitad de los años 70, tan conflictivo aparecía el tema de la guerra sucia, que los productores aconsejaban cambiar la trama política por el de las drogas (Khan, 2000: 94). Existe cierto temor fundado a invertir en un guión cuando no sabes cual va a ser la respuesta del público y la repercusión en la taquilla (Tabla 1). Desgraciadamente, hoy en día, este miedo aún persiste. El último título estrenado, *Trece entre mil*, tuvo serias dificultades, a pocos días del estreno, para mantenerse en cartelera por falta de espectadores (Carrión Arregui, 2005. Galán, 2005. Savater, 2005); aunque Iñaki Arteta se sienta satisfecho por que su documental, a pesar de tratarse de un género no comercial y minoritario, ha conseguido mantenerse varias semanas en la cartelera (Tabla 1).

Los primeros años de la Transición política fueron los más complicados. Lo hemos advertido en el párrafo anterior. Sin embargo, el peor contratiempo fue la censura. Dos directores se vieron seriamente perjudicados. Iñaki Núñez, director de *Estado de excepción*, y parte de su equipo fueron detenidos y encarcelados, el rodaje parado y la productora, Araba Films, precintada. La accidentada producción se prolongaría tras el estreno del corto. El fiscal del Juzgado número 17 de Madrid solicitó el procesamiento del realizador y de los actores de la película y el secuestro de todas las copias. La petición se justificaba por la supuesta existencia de dos delitos: el de injurias al Cuerpo General de Policía y el de apología del terrorismo. El primero se relacionaba con una secuencia de torturas y el segundo con el escrito, inspirado en un poema de Bertold Brech, que el «revolucionario» vasco entregaba a su madre antes de cumplirse la sentencia (Director, 1978. Carbó, 1978. Secuestrada, 1978).

El otro, Imanol Uribe, con *El proceso de Burgos*, comprobaría en su propia persona el complicado arranque de la democrática española. Entre otras circunstancias, se intentaría impedir la presentación oficial del documental en el Festival de San Sebastián y su posterior distribución en las salas comerciales. El hecho de la denegación de la subvención económica, argumentando el excesivo uso de material pro-

cedente de archivo, permitió crear un filtro económico que se aplicará a películas incómodas al gobierno de la UCD (Rodríguez; Gómez, 1997: 187).

Título	estreno	espectadores	recaudación
<i>Estado de excepción</i> (documental)	1977		
<i>Comando Txikia (muerte de un presidente)</i>	1977	416.485	217.732
<i>Toque de queda</i>	1978	46.814	42.593
<i>Operación Ogro</i>	1979	547.500	486.594
<i>El proceso de Burgos</i> (documental)	1979	203.548	182.050
<i>La fuga de Segovia</i>	1981	658.634	718.576
<i>El caso Almería</i>	1983	968.793	1.233.920
<i>El Pico</i>	1983	996.032	1.334.173
<i>Euskadi hors d'État</i> (documental)	1983		
<i>La muerte de Mikel</i>	1983	1.169.384	1.702.339
<i>Los reporteros</i>	1983	90.085	133.446
<i>Goma-2</i>	1984	296.082	386.547
<i>Golfo de Vizcaya</i>	1985	39.313	65.197
<i>Ehun Metro</i>	1986		
<i>El amor de ahora</i>	1987	3.516	6.380
<i>La rusa</i>	1987	161.182	306.185
<i>Ander eta Yul</i>	1988	12.916	28.769
<i>Proceso a ETA</i>	1988	410	1.232
<i>Días de humo</i>	1989	51.663	103.536
<i>La blanca paloma</i>	1989	110.923	225.297
<i>Amor en off</i>	1991	26.961	60.705
<i>Como levantar mil kilos</i>	1991	1.533	4.977
<i>Sombras de una batalla</i>	1993	139.367	360.281
<i>Días contados</i>	1994	687.845	1.948.120
<i>A ciegas</i>	1997	73.478	240.802
<i>Yoyes</i>	2000	202.347	798.497
<i>El viaje de Arián</i>	2000	70.370	291.315
<i>Terreur d'Etat au Pays Basque</i> (documental)	2000		
<i>La voz de su amo</i>	2001	69.187	306.738
<i>Asesinato en febrero</i> (documental)	2001	15.663	67.459
<i>Sin libertad</i> (documental)	2001		
<i>La playa de los galgos</i>	2002	66.250	312.352
<i>La pelota vasca. La piel contra la piedra</i> (documental)	2003	377.094	1.793.928
<i>Lobo</i>	2004	1.566.908	7.738.796
<i>Perseguidos</i> (documental)	2004	2.655	12.262
<i>Hay motivo (La pelota vasca; Kontrastasan. Versos de Gabriel Celaya; Epilogo)</i> (Cortos documentales)	2004	828	4.445
<i>Trece entre mil</i> (documental)	2005	8.342	38.899

Tabla 1. Número de espectadores y recaudación de las películas. Fuente Ministerio de Cultura

Por lo tanto, no sorprendería que algunos actores de renombre, salvo excepciones, rechazaran caracterizar papeles de terrorista. Mario Camus, al poner en marcha el proyecto de *Sombras en una batalla*, quería como actores a Ana Belén y Alfredo Landa, los dos se negaron a participar en la película, ella por tener otros compromisos previos y él no quiso intervenir en una cinta política (Sánchez Noriega, 1998: 292). Enrique Urbizo pretendió trasladar a la gran pantalla la novela de Bernardo Atxaga, *El hombre solo*, texto que contaba la historia de un terrorista, que tras cumplir su condena, volvía a Bilbao. Ninguna estrella quiso participar en la producción (Khan, 2000: 94).

Transcurridos estos primeros años, las dificultades ha seguido siendo una tónica general, aunque ahora la argumentación hay cambiado sensiblemente. El ejemplo más ilustrativo del choque de sentimientos fue el estreno de la película documental, del realizador Julio Meden, *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra*, convertida en un fenómeno de debate socio-político (Monterde, 2003). Para bien o para mal, como afirma Iñaki Arteta el cine es un espejo de la sociedad (Lobo, 2005).

En resumen, todos aquellos, ya sea desde postulados abertzales o no, desde Antxón Ezeiza hasta Imanol Uribe, comparten la misma sensación, la dificultad para hacer cine cuya temática se centre en ETA (Roldán Larreta, 2001: 182-186). En todo esto subyace la autocensura, y no tanto la supuesta falta de libertad de expresión, sino el miedo, sobre todo de los productores y distribuidores. Y en este punto siempre recurrimos al caso irlandés, en donde no parece que existan límites en el desarrollo del cine político. O el caso estadounidense, que a pesar de constituir uno de los episodios más dolorosos de su corta historia, ha presentado la Guerra de Vietnam desde decenas de apariencias.

Sin embargo, determinados acontecimientos pueden cambiar la sensibilidad de la sociedad. Tras los atentados del 11-S, la percepción sobre el terrorismo, en concreto hacia las víctimas y la utilización de su imagen ha cambiado en Estados Unidos. A lo largo de casi seis años, la industria cinematográfica de aquel país no se ha atrevido a tratar el tema. El reciente juicio, ya finalizado, contra el único acusado fuera de Europa, Zararias Moussaoui, ha coincidido con la presentación del film *United 93*, dirigido por Paul Greengrass, que abrió en Nueva York el festival de cine de Tribeca, creado a raíz de los atentados. En este largometraje se cuenta, en tiempo real, lo sucedido en el Vuelo 93 de United Airlines, avión que se estrellaría en Pensilvania (Monge, 2006). La fuerza que tiene el cine sobre el espectador ha abierto varias polémicas: si es conveniente o no de la realización de películas sobre estos atentados y si ese país está preparado para sumergirse, otra vez, en la realidad de aquella tragedia.

1. LA FILMOGRAFÍA SOBRE ETA Y SU REPERCUSIÓN EN LA CINE-MATOLOGRAFÍA ESPAÑOLA

La finalidad de este estudio se centra en observar si existen procesos documentales en la producción de películas. Queremos comprobar, entre otras cuestiones,

si se han utilizado fuentes de información fiables, que documentos de archivo fueron consultados, de que manera, y que datos recogidos por este medio han sido incorporados a los guiones. En otro orden de cosas, igualmente queremos verificar que imágenes, tanto fijas, como audiovisuales, grabaciones sonoras u otros tipos de documentos, como recortes de prensa, fueron incluidos en los montajes de los filmes.

El primer paso que debemos dar, sin embargo, es comprender que repercusión ha tenido en la cinematografía española la relación entre ETA y el cine.

La Transición política iniciada tras la muerte de Franco permite la producción de películas que antes no hubiera sido posible con la existencia de la censura cinematográfica. Una serie de realizadores quisieron recuperar algunos episodios de los últimos años del Régimen: bien espectaculares sucesos como en *Comando Txikia* y *Operación ogro*; o bien se pretendía dar a conocer a la opinión pública acontecimientos, que fueron minimizados o silenciados, como en *Estado de excepción*, *Toque de queda*, *El proceso de Burgos* y *La fuga de Segovia*. Como consecuencia, *El proceso*, ha sido calificado como la realización de una crónica de urgencia (Rodríguez; Gómez, 1997: 194). Y, tanto *Toque de queda*, como *Operación ogro* y *La fuga de Segovia*, pueden ser catalogadas como «cine del reconocimiento», pues buscan la empatía del público (Monterde, 1978: 9. Heredero, 1989: 21).

Carlos F. Heredero, para las películas de ficción estrenadas antes de 1989, ha establecido una clasificación en tres bloques. En el primero incluye los títulos que desarrollan una trama convencional, de aventuras, que no comporta ninguna reflexión sobre la organización, como ejemplos tendríamos *Goma 2* o *Terroristas*. El segundo bloque se centra en el melodrama tradicional, abordando el tema de forma periférica y desde posiciones ideológicas difusas, más cercanas a lo conservador que a los progresistas, como *Los reporteros*, *Cien metros* y *La rusa*. En el tercero, el de mayor rigor ideológico y de más consistencia cinematográfica, moviéndose dentro del abertzalismo democrático de izquierdas representado en Euskadiko Ezkerra, como *La muerte de Mikel*, *El amor de ahora* y *Ander eta Yul*. Sin embargo, todas las películas «escamotean el análisis dialéctico y político de los datos que utilizan como referencia» (Heredero, 1989: 25).

Los directores españoles que en más ocasiones se han sumergido en este tema de una manera sistemática han sido Imanol Uribe, Mario Camus, Eterio Ortega e Iñaki Artera. Pero es el primero de ellos el mejor representante, consolidando su perfil como cineasta con su trilogía vasca. A *El proceso de Burgos*, le seguiría casi de una manera secuenciada *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel* (1984). Esta inercia no concluiría aquí, pues nos ha regalado otros trabajos, como la sobresaliente *Días contados* (1994) y *Plenilunio* (2000). Mario Camus, ha realizado tres títulos muy interesantes, *La rusa* (1987), *Sombras en la batalla* (1993), para algunos uno de los filmes más representativos sobre ETA (Pablo Contreras, 1998: 194), y *La playa de los galgos* (2002).

Días contados significa un antes y un después en la filmografía sobre ETA, pues allanaría el camino a otros títulos (Altares, 2000), como: *Vientos de Mal*, de Daniel Múgica (1999), *Yoyes*, de Helena Taberna (2000), *El viaje de Arían*, de Eduardo

Rodríguez Bosch (2000), y *La voz de su Amo*, de Emilio Martínez Lázaro (2001). Al día de hoy la última película estrenada ha sido *Lobo*, de Miguel Courtois (2004).

Hasta ahora nuestros comentarios se han centrado, casi en exclusiva, en las películas de ficción. Sin embargo, la gran apuesta de los realizadores ha sido el documental. La primera de las películas de este género, de hecho es el primer trabajo presentado al público sobre ETA, fue *Estado de excepción*; aunque el más representativo sigue siendo *El proceso de Burgos*. Cierra la Transición una tercera película, la del estadounidense de origen irlandés, Arthur McCaig, *Euskadi hors d'État* (1983), film que fue realizado desde una perspectiva nacionalista.

Con el nuevo siglo, directores y productores han entendido que el género documental es el medio más adecuado para dar voz a las víctimas y para exponer ante el espectador todas las aristas del terrorismo de ETA. Curiosamente estas producciones surgen desde el interior de Euskadi; desde el alma de los vascos. Arthur McCaig, con *Terreur d'Etat au Pays Basque* (2000), es quien abre esta segunda fase.

Elias Querejeta, desde el mismo momento de conocer el asesinato de Fernando Buesa, político socialista, y su escolta, el ertzaina Jorge Díaz Elorza, decidió escribir el guión de *Asesinato en febrero*, producido por el mismo y dirigido por Eterio Ortega Santillana (2001). A partir de aquí, han sido estrenados seis documentales, otro más del tanden Querejeta-Otega, *Perseguidos* (2004); la trilogía de Joseba Iñaki Arteta Orbea, *Voces sin libertad* (2001), *Los olvidados* y *Trece entre mil* (2005); *La pelota vasca. La piel contra la piedra*, de Julio Medem (2003) y el colectivo *¡Hay motivo!* (2004). Todos, por alguna circunstancia, han sido polémicos, pero *La pelota vasca* encarna lo difícil que resulta en España hacer cine, no sólo sobre el terrorismo, sino sobre la situación en el País Vasco.

2. LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El paso previo fue la selección de aquellas películas cuyo guión estuviese basado en hechos verídicos, o bien en personajes reales, y son: *Comando Txikia*, *Toque de queda*, *Operación ogro*, *La fuga de Segovia*, *El caso Almería*, *Yoyes*, *El viaje de Arián* y *Lobo*. Con respecto a los documentales, en un principio, no cabía ninguna duda, entran todos los títulos: *Estado de excepción*, *El proceso de Burgos*, *Euskadi hors d'État*, *Terreur d'Etat au Pays Basque*, *Asesinato en febrero*, *Sin libertad*, *La pelota vasca. La piel contra la piedra*, *Perseguidos*, *¡Hay motivo!* y *Trece entre mil*.

Con el fin conocer todos los datos disponibles sobre todos estos títulos consultamos distintas fuentes de información. En una primera fase nos centramos en la búsqueda de un patrón metodológico que nos sirviera de modelo. Inmediatamente constatamos el vacío existente sobre este tema. Hasta la fecha no existen trabajos publicados que analicen la utilización de estos recursos por parte de realizadores, guionistas, directores artísticos, etc. Pese a este contratiempo, al menos disponíamos de varios artículos de Santiago de Pablo Contreras (Pablo Contreras, 1998,

1999 y 2002) y de un catálogo de películas, *El terrorismo y ETA en el cine*, confeccionado por Luis Miguel Carmona (Carmona, 2004). A partir de aquí, decidimos diseñar una metodología propia.

Un porcentaje de la labor investigadora se ha dirigido a localizar la bibliografía sobre los directores y las películas seleccionadas. Por la producción detectada, hemos observado una inexplicable contradicción entre el escaso interés que despierta este tema, frente a la fascinación que despierta el cine vasco entre los estudiosos del Séptimo Arte..

Ante la falta de trabajos, más o menos científicos, nos fijamos en las noticias de los rodajes y de los estrenos recogidas en la prensa. Este medio de comunicación ha sido una fuente de información imprescindible, no solo por la crítica cinematográfica, sino por la publicación de algunas entrevistas realizadas a directores y actores.

Tras la consulta de todo aquello que llegó a nuestras manos, la siguiente fase de nuestra investigación, imprescindible, se centró en el visionado de las películas seleccionadas. Con esta labor pretendíamos cubrir varios objetivos, como: conocer los argumentos, corroborar la autenticidad de los hechos descritos; diferenciar las imágenes específicamente rodadas para el film de aquellas procedentes de archivo; identificar a los profesionales que han realizado las tareas documentales y extraer de los títulos de crédito las referencias a la procedencia de los documentos utilizados.

Una vez conseguido el conocimiento adecuado de los filmes, acudimos a la principal fuente de información. A lo largo de los últimos meses hemos conseguido contactar con alguno de los realizadores. Sus explicaciones nos han permitido descubrir toda una serie de detalles relacionados con la producción cinematográfica.

3. LAS FUENTES DE INFORMACIÓN

El cine ha ocupado y ocupa un amplio espacio en los medios de comunicación impresos. Este interés ha ido creciendo desde 1976 hasta nuestros días. La relación entre ETA y el cine ha merecido una atención aún mayor, aunque la palma se la lleva, sin ningún género de dudas, *La pelota vasca*.

Conocer la incidencia real en la prensa no ha sido una tarea fácil. La Filmoteca Española se ha convertido en una institución de gran ayuda, ya que cuenta con un fondo específico. Con respecto a nuestro tema, es preciso advertir de dos incidencias, la desigual información entre las películas y que algunos de los documentos recortados no incluyen los datos de referencia. Actualmente, se está aplicando la digitalización, por lo que el servicio ha mejorado considerablemente. Como complemento a la búsqueda, hicimos un trabajo extra de vaciado del diario *El País*, pues es el único medio de comunicación de ámbito nacional que cubre todo el periodo cronológico, 1976-2006. También hemos incluido otro diario nacional, *El Mundo*, por ser uno de los medios más beligerantes.

Al margen de los diarios, igualmente hemos acudido a otro tipo de publicación periódica, las revistas especializadas en cine. Los títulos revisados han sido *Contra-*

campo, que tuvo cierta importancia durante la Transición y *Dirigido por... Revista de cine*.

De entre los géneros, la entrevista al director de la película ha sido muy clarificadora, sobre todo las publicadas en las revistas especializadas en cine, ya que el realizador explicaba algunos de los pormenores de la producción; entre los detalles descritos descubrimos ciertos datos asociados a las labores de documentación. Los ejemplos más destacados son las concedidas por Gillo Pontecorvo (Gómez Olea, 1980) y a Imanol Uribe (Torreiro, 1979. Santamaría; Pérez Perucha, 1980).

Otro tipo de entrevista, más bien un largo coloquio, es la realizada por especialistas en cine o por algún colaborador cercano al cineasta. Desde nuestro punto de vista, este tipo de encuentro, sin entrar ahora a valorar otras connotaciones, han mejorado considerablemente nuestro conocimiento sobre los filmes. Hablamos de los libros dedicados a Imanol Uribe, como el editado por Jesús Ángulo, Carlos F Heredero y José Luis Rebordinos (1994), el de Begoña Gutiérrez y José Manuel Porquet (1994) y el más reciente Javier Aguirresarobe (2004); y el de Julio Medem, en donde nuevamente participan Jesús Angulo y José Luis Rebordinos (2005).

Del mismo modo, podríamos completar el listado bibliográfico con otro tipo de monografías. Nos referimos a los trabajos dedicados a la revisión de la filmografía de los directores, como la de Eloy de la Iglesia (Losilla, 1996. Aguilar; Llinás, 1996) o la de Mario Camus (Sánchez Noriega, 1998).

El resto de la bibliografía consultada tiene una directa relación con los estudios sobre el cine en general. Los títulos pueden agruparse en tres grandes bloques:

- Para conocer el cine realizado durante la Transición hemos consultado los trabajos de José Enrique Monterde (1978), Josep María Caparros Lera (1996), Carlos F. Heredero (1989), Esteva Riambau (1997 y 2001), Antonio Rodríguez y Concha Gómez (1997), Natalia Ardanaz (1998), Manuel Trenzado Romero (1999), Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubios (2004), Asier Aranzubia Cob (2005) y Alejandro Montiel Mues (2005).
- Salvo excepciones, casi todas las películas elegidas han sido dirigidas por realizadores de origen vasco. Como consecuencia, es imprescindible consultar toda una serie de trabajos que han tenido como objeto el cine de Euskadi. Así, hemos seleccionado los estudios de Alberto López Echevarría (1984), Santos Zunzunegui (1994), Carlos Roldán Larreta (1999a y 1999b), Begoña Siles Ojeda (2001), Juan Miguel Gutiérrez, (2002) y Susana Torrado Morales (2004).
- El último tema, ETA, aunque ya ha podido ser tratado parcial o residualmente en los dos bloques anteriores, aún no ha conseguido crear un espacio propio en la bibliografía. Los estudios monográficos dedicados al análisis de la relación entre ETA y el cine son más bien testimoniales. Los trabajos consultados son los de Manuel Vidal Estévez (1994), Santiago de Pablo Contreras (1998, 1999 y 2001), Javier Ugarte Tellería (2000), Carlos Roldán Larreta (2001), Igor Barrenetxea Marañón (2003) y Luis Miguel Carmona (2004). Aunque la lista de investigadores parece razonable, tanto Manuel Vidal, como Javier Ugarte e Igor Berrenetxea se han centrado más en la figura de Imanol Uribe.

Una vez recopilados todos los datos procedentes de las fuentes de información bibliográfica y hemerográfica, pasamos a la siguiente fase: el visionado de los filmes. Hoy en día, el mercado del DVD parece abarcar todas las películas, pero esto no es cierto, al igual que ocurre en la gran pantalla, al cine español le cuesta alcanzar una cuota aceptable de este mercado. Con respecto a nuestro tema, pocos largometrajes cuentan con una edición, son *La fuga de Segovia*, *Asesinato en febrero*, *La pelota vasca*, *Lobo*, *Voces sin libertad*, *Perseguidos*, *¡Hay motivo!* y *Trece entre mil*. Salvo el primero de los títulos, todos los demás son producciones recientes y están coincidiendo con el extraordinario desarrollo que está alcanzado este formato. En VHS, ya en extinción, tenemos copias descatalogadas de *Operación ogro*, *Euskadi hors d'Etat*, *Yoyes* y *El viaje de Arian*. Para el resto hemos tenido que acudir y abusar de los fondos fílmicos, tanto de la Filmoteca Española, como de la Filmoteca Vasca. La institución vasca, gracias a la amabilidad de Peio Aldazabal, también nos ha remitido algunos de los VHS descatalogados. Igualmente, aunque de una manera extremadamente lenta, Internet comienza a ser un canal alternativo, para conseguir una difusión universal de las películas. Julio Medem así lo entendió y, en su día, quiso que el documental *La pelota vasca* también estuviese disponible en la web oficial de la película. Sin embargo, la experiencia del colectivo *¡Hay motivo!* <<http://haymotivo.com>> es la que mejor representa las posibilidades de este medio; sobre todo cuando no existen la alternativa de la distribución en las salas cinematográficas y la programación televisiva.

La última fase, tras conocer a fondo todo lo relacionado con la filmografía sobre ETA, ha sido contactar con los realizadores, guionistas y productores de cada una de las películas. La tarea ha sido ardua y muy compleja, con ciertas frustraciones, alguna debida a la imposibilidad de contactar con los responsables. Todos los que han respondido a nuestro requerimiento han sacado tiempo de sus actuales actividades, y por ello les estamos agradecidos. Las conversaciones más sobresalientes, tanto por los datos aportados, como por la cordialidad en la entrevista, han sido las de Imanol Uribe, Eterio Ortega, Iñaki Arteta y Koldo Zuazua, productor de *La pelota vasca*.

Finalmente, tuvimos una ingrata experiencia, el intento de contacto con uno de los responsables de «*Lobo*» que, por circunstancias que escapan a la lógica del ser humano y por supuesto, a la nuestra, terminaría en una situación grotesca y ciertamente desagradable.

4. LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS

Iñaki Núñez, en 1976 aborda el rodaje del documental, *Estado de excepción*, en donde cuenta la vida de una familia campesina vasca. La historia se inicia en la Euskadi de 1934, cuando nace su único hijo. Durante la Guerra Civil el padre, como gudari, va al frente, muriendo en el bombardeo de Guernika. Ya finalizada la contienda, vemos al niño asistiendo a la escuela, y su actitud es la de rechazar la formación franquista que recibe. Años más tarde, el joven elige la lucha armada con-

tra el régimen, lo que conllevará, primero su detención, después la tortura y al final su fusilamiento.

La realización del documental no fue sencilla, Núñez estaba rompiendo varios tabúes: explorar al límite la libertad de expresión, llevar a ETA al cine, la crítica a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado y la denuncia de la tortura. Además, el director utilizó exclusivamente la fotografía para narrar esta historia: cuando aparecen los personajes de ficción se utiliza como recurso fílmico la foto fija» y cuando nos traslada a las distintas épocas se incorporan una serie de fotografías históricas, fundamentalmente de la Guerra Civil y de la postguerra.

En estos primeros años de democracia se recurre a hitos históricos del tardo franquismo. Los directores José Luis Madrid, con *Comando Txikia*, y Gillo Pontecorvo, con *Operación ogro*, coincidirían, con muy distinta suerte, en la presentación de los hechos que giraron entorno a la preparación de la operación terrorista que costaría la vida del presidente del gobierno, el almirante Carrero Blanco.

En *Toque de queda*, Iñaki Núñez, describe, en tono de ficción, una serie de sucesos ocurridos en el País Vasco en el verano del 75 y sus secuelas, entre los que hay que destacar los fusilamientos del 27 de septiembre, los últimos de Régimen de Franco; en donde murieron ejecutados dos miembros de ETA, Juan Paredes Manot «Txiqui» y Ángel Otaegui Echevarría, y tres del FRAP, José Luis Sánchez Bravo, José Humberto Francisco Baena Alonso y Ramón García Sanz.

No cabe ninguna duda, de que será Imanol Uribe el director que consiga cambiar la imagen de la filmografía sobre ETA. En una primera fase elegirá como argumento sucesos reales, pequeños o grandes hitos históricos según la perspectiva desde la que se contemplan. En el documental *El proceso de Burgos* el director presenta, mediante el montaje secuencial de una serie de entrevistas personales realizadas a los procesados, todos los hechos que desembocarían en el propio juicio, desde la militancia en la organización, el asesinato del subinspector Melitón Manzanas, la captura de los activistas, el proceso y las sentencias. Asimismo, un «relator» irá introduciendo toda una serie de comentarios, principalmente aquellos que se relacionan con la repercusión que tendría el juicio dentro y fuera de nuestras fronteras. Precisamente, por estar descrito en un tono documental y por que son los propios protagonistas los encargados de narrar los hechos, este largometraje se ha convertido en un documento histórico de valor excepcional.

Para su siguiente proyecto, ahora de ficción o de reconstrucción dramatizada (Zunzunegui, 1994: 54), se fijaría en un pequeño acontecimiento, la fuga de un grupo de presos, casi todos miembros de ETA, de la cárcel de una ciudad castellana. En aquel momento, *La fuga de Segovia* fue catalogada por los críticos como una excelente película de género.

Esta primar fase de la filmografía de ETA se cierra con dos títulos divergentes. No solo por el origen de los realizadores, por los géneros o por los temas tratados, sino por el prisma utilizado para describir los hechos.

Pedro Costa Mustè se fijaría en un desgraciado incidente, por las consecuencias acarreadas, que reflejaba la tensión del momento: un episodio de la guerra sucia. *El caso Almería* narra, en tono de ficción, el asesinato de tres jóvenes, en 1981, que

fueron confundidos por la Guardia Civil, con el comando que acababa de atentar contra el general Valenzuela en Madrid. El realizador, no se centra tanto en la tortura, ni en el asesinato, sino en la investigación de los hechos, en el juicio a los miembros de la Benemérita y en la difícil posición del abogado de las familias de las familias de los fallecidos.

Arthur McCaig realizó el complejo documental *Euskadi hors d'État* sobre la situación País Vasco. El filme, con un amplio recorrido cronológico, que se inicia en la Guerra Civil y se cierra con la llegada al poder del gobierno socialista, muestra el conflicto desde una perspectiva cercana a las tesis nacionalistas (Roldán Larreta, 1999a: 205); en donde la violencia surge como consecuencia del enfrentamiento entre España y Euskadi (Pablo Contreras, 2002: 100). A pesar del cosmos construido a la irlandesa, trazado desde un punto de vista monolítico, la película tiene como interesante reclamo sociológico, el intento por presentar al espectador la particular visión de un norteamericano de origen irlandés.

En el año 2000, dentro de la segunda fase que nos ocupa, aparecen tres nuevos títulos, dos de ficción y un documental. Este último vuelve a estar realizado por McCaig, aunque codirigido por Sylvie Garat. Podría decirse que *Terreur d'Etat au Pays Basque* es la continuación de su anterior proyecto y se centra en lo que representa el GAL, tomando como uno de los ejemplos más significativos el caso «Lasa y Zabala» (Carmona, 2004: 146).

Las dos películas de ficción, *Yoyes* y *El viaje de Arián* nos muestran los itinerarios de ida y vuelta de dos mujeres incorporadas a la militancia de ETA. El primer largometraje, dirigido por la navarra Helena Taberna, narra desde el punto de vista humano la historia real de María Dolores González Katarain, «Yoyes», militante que ocupó cargos de gran relevancia en la organización. Tras abandonar la lucha armada para recuperar su vida, fue asesinada por la banda terrorista. El segundo título, realizado por el catalán Eduardo Bosch, es una historia de ficción que describe la iniciación de una adolescente en la militancia, Arián González, que arrastra fuertes contradicciones personales. Si bien, la trama no tiene vocación de realidad, uno de los personajes está inspirado en Idoia López Riaño, «La Tigresa», una de las activistas de la banda con mayor historial delictivo.

El trienio 2001-2003 fue extraordinariamente fructífero para los documentales. Elías Querejeta junto al director Eterio Ortega produce *Asesinato en febrero* (2001). El largometraje da a conocer, desde una perspectiva extraordinariamente íntima, el dolor de familiares y amigos del político socialista, Fernando Buesa, y su escolta, el ertzaina Jorge Díaz Elorza. En paralelo a la descripción pausada de los aspectos humanos de las dos víctimas, un experto en la lucha antiterrorista irá desgranando el modo de operar de los terroristas. Ambas historias tendrán como desenlace el atentado.

Iñaki Arteta dirige otro documental dedicado por completo a las víctimas. En *Sin libertad* (2001) este director quiere recoger el sentir de los afectados por los atentados, de los familiares de los asesinados y de los perseguidos: políticos, profesores, artistas, etc. El hilo conductor de las entrevistas se centra en la visión personal que cada uno de ellos tiene de la situación del País Vasco.

En 2003, Julio Medem, realizador con una magnífica trayectoria cinematográfica anterior, con títulos como *Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra*, *Los amantes del Círculo Polar* y *Lucía y el sexo*, presentará su particular visión de la realidad del País Vasco en el largometraje documental *La pelota vasca. La piel contra la piel*. Los prolegómenos y su presentación en San Sebastián se vieron envueltos en una extraordinaria polémica política. La situación, que se prolongó más allá de su estreno, desvió la atención sobre lo que verdaderamente representa, la apuesta por una cosmovisión arropada por el derecho a la libertad de expresión.

En 2004, se estrenan tres títulos, una película de ficción y dos documentales muy diferentes. *Lobo*, dirigido por Miguel Courtois, recrea la historia de Mikel Lejarza Eguía, «Lobo» En la película, Txema Loygorri, un topo del SECED, antiguo servicio secreto, infiltrado en ETA durante los años 1972 y 1975. Las acciones más reseñables fueron la caída de decenas de activistas, incluyendo la cúpula, o hacer fracasar la primera de las fugas preparadas por los presos etarras para evadirse de la prisión de Segovia. *Lobo* está completamente ambientada en el seno de la organización terrorista desde la óptica del thriller de acción, alejándose de la política para desarrollar una película de género, que no gustará ni a los abertzales, ni a los franquistas (Hermosos, 2003). No obstante la crítica cinematográfica no vería con buenos ojos algunos de los recursos utilizados, pues resta credibilidad a lo descrito, como cámaras lentas, o determinadas escenas, entre otras la de un grupo de etarras haciendo footing por la playa (Ocaña, 2004).

Con respecto a los documentales, Eterio Ortega y Elias Querejeta, con *Perseguidos*, nos trasladan al interior cotidiano de dos concejales, Patxi Eloza por Zarautz y José Luis Vela por Andoain, amenazados y continuamente protegidos por sus escoltas. En esta ocasión se quiere mostrar como esta circunstancia ha cambiado la vida, no sólo a estas personas, sino también de las familias y de los escoltas.

El otro largometraje fue ideado, en parte como reacción por lo ocurrido a Julio Medem, por un grupo de cineastas y profesionales de la cultura ante la cita electoral del 14 marzo de 2004. El filme colectivo documental *¡Hay motivo!*, compuesto por 32 pequeñas piezas de poco más de tres minutos de duración cada una de ellas, tiene por objeto denunciar ciertos aspectos de la realidad política y social española, que en palabras de los organizadores, se vio especialmente deteriorada durante la Legislatura de 2000 a 2004, presidida por José María Aznar. De todos ellos, nos quedamos con *La pelota vasca*, de Julio Médem, y *Kontrastasan. Versos de Gabriel Celaya*, de Mireia Lluch. Tras los atentados del 11-M se incorporó el *Epílogo*, de Diego Galán, que también tiene que ver con nuestro tema. Los tres, presenta distintas posiciones ante el terrorismo.

El último título seleccionado, también dedicado a las víctimas, pertenece al género documental y ha sido estrenado en 2005. *Trece entre mil*, de Iñaki Arteta, es el desarrollo del proyecto titulado *Olvidados*. En él se recogen los testimonios de supervivientes de atentados y de familiares de los que sufrieron la violencia terrorista entre los años 1974 al 1997. Mayoritariamente, se trata de atentados pocos conocidos, aunque también se incluyen otras acciones de gran repercusión social, como los de la calle Correo (Madrid), Hipercor (Barcelona) o la casa cuartel de Vic.

5. LA UTILIZACIÓN DE RECURSOS DOCUMENTALES

En la filmografía sobre ETA los recursos documentales han sido utilizados con una doble finalidad. En primer lugar como fuente de información e inspiración. Y, después, como soporte visual o sonoro, siendo incorporados en el montaje de las películas, tanto para mejorar la comprensión de los acontecimientos, como para ambientar correctamente la presentación de los hechos descritos.

La laboriosa tarea de localización de los recursos documentales no fue encomendada a los profesionales de la documentación, sino que han sido los propios realizadores, los guionistas u otros miembros de los equipos de las productoras quienes las han llevado a cabo.

Los directores y sus equipos, en su momento, buscaron toda la información disponible para conocer cada una de las historias particulares, paso previo, salvo excepciones, a los guiones. Así, podemos establecer varios niveles de documentación. En primer lugar aparecen las fuentes de información escritas, como la bibliografía, la literatura gris y la prensa. En segundo lugar, tendremos las fuentes orales, que para el caso que estamos estudiando han sido, no sólo valiosas, sino imprescindibles.

Todos los filmes de ficción, en mayor o menor medida, están basados en hechos reales. En su momento, la mayoría tuvieron su reflejo en la edición de varios libros, como: *Operación ogro: cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, de Julen Aguirre (1978); *Burgos, juicio a un pueblo* (1978); *El proceso de Euskadi en Burgos. El sumarísimo 31/69*, de Kepa Salaberri (1971); *Operación poncho, las fugas de Segovia*, de Ángel Amigo (1978); y *Yoyes, desde su venta*, diario de M^a Dolores González Katarín (1987).

Algunos de los directores, además han confirmado que han llegado a leer toda la bibliografía que ha pasado por sus manos. ETA, al contrario de lo que ocurre en el cine, no se entiende como un tema tabú para los historiados, ensayistas, periodistas y políticos. Los libros escritos en los últimos treinta años conforman una amplia lista; a la que podríamos añadir los numerosos reportajes y documentales realizados para las televisiones públicas, española y vasca.

La literatura gris ha sido imprescindible para el rodaje de *El caso Almería*, que tiene su inspiración en el texto del proceso judicial; *Terreur d'Etat au Pays Basque*, al parecer tiene como principal fuente un dossier secreto de las fuerzas de seguridad; y Eduardo Bosch para escribir el guión de *El viaje de Arián* tuvo en sus manos el dossier sobre el comando Nafarroa (Carmona, 2004:135).

Con respecto a *Lobo*, ante la negativa del guionista a hablar con nosotros, no conocemos la relevancia que ha podido tener el libro de Manuel Cerdán y Antonio Rubio, *Lobo: un topo en las entrañas de ETA* (Cerdán Alenda; Rubio, 2003).

El siguiente bloque es el representado por los medios de comunicación escritos, la prensa, en muchas de las ocasiones, aporta los únicos datos disponibles sobre algunos de los hechos. Iñaki Arteta, para sacar del olvido a las víctimas de los atentando de los años 70 y 80, ante la falta de otros recursos, se ha visto obligado a recurrir a los periódicos de la época. Sin embargo, al ser la prensa la única fuente de

información su fiabilidad podría quedar en entredicho, sobre todo para determinados sucesos: como el atentado de Carrero Blanco, el Proceso de Burgos, los fusilamientos del 27 de septiembre de 1975, etc. En aquellos años, cualquier noticia que apareciese en los rotativos españoles estaba sujeta a la censura y la información publicada siempre aportará una única versión, la del Régimen.

En otro orden de cosas, la prensa también puede servir como fuente de inspiración. Por ejemplo, en el documental *Perseguidos*, su director, Eterio Ortega, de entre varias personas, elegiría a Patxi Elola por una entrevista que el concejal de la localidad guipuzcoana de Zarautz había concedido a un periódico.

Centrémonos ahora en los documentales, todos ellos tiene algunos rasgos comunes, utilizan la entrevista como método expresión y, salvo en *El proceso de Burgos* y la mayoría de los participantes en *La pelota vasca*, los entrevistados son víctimas del terrorismo.

Los «actores» de los documentales pertenecen a cuatro perfiles: activistas de ETA amnistiados, todos aparecen en el documental de Uribe; la personal selección de Arthur McCaig; las personalidades de casi todos los estamentos —políticos de casi todos los partidos, antiguos militantes de ETA, representantes sociales, profesionales de la cultural, profesores de universidad, víctimas, etc.—que participan del conflicto vasco, «llamados» al diálogo por Medem; y las víctimas del terrorismo sacadas del anonimato por Eterio Ortega, Elías Querejeta e Iñaki Arteta.

La preparación de una entrevista es el mejor ejemplo de la necesidad y utilización de la documentación. Según Armand Balsebre, al planificar una entrevista es necesario cumplir seis fases: «definición del objeto de la entrevista, documentación sobre el entrevistado y los temas a tratar, definición del cuestionario previo, definición de una determinada estrategia narrativa y comunicativa, la entrevista previa y definición del rol dramático del entrevistador» (Balsebre, 1998: 71). El proceso de documentación, además, consigue cubrir otros fines, como la definición de los objetivos de la entrevista y otorgar autoridad del entrevistador sobre el entrevistado y la audiencia. Asimismo considera que el fracaso de numerosas entrevistas tiene que ver con la inexistencia de documentación (Balsebre, 1998: 74).

Como complemento televisivo Manuel Mateu, aconseja revisar imágenes del personaje que va a ser entrevistado, sobre todo de otras entrevistas para comprobar como actúa en un plató. En la revisión de los documentos audiovisuales, se plantea que el regidor también participe de la fase de documentación con el fin de preparar la estrategia de la entrevista. Por otro lado, añade, que sí bien existe un equipo de redactores y documentalistas que podría preparar el guión, el entrevistador estaría en la obligación de conocer las fuentes de primera mano (Mateu, 1998: 176-178).

La verdadera tarea llega cuando se definen los perfiles de los entrevistados, es en este punto cuando los miembros del equipo que asumen las funciones del documentalista, a veces el propio realizador, escudriña los periódicos de la época con la esperanza de conseguir los detalles que faltan para conocer las historias personales; pero sobre todo para estar al tanto, en el caso de las víctimas, de cómo, cuando y por qué de los atentado. Buenos ejemplos de revisión de la prensa los podemos encontrar en los equipos de Julio Medem y de Iñaki Arteta.

El resultado es la materialización de documentos de trabajo. Sin embargo, cuando el objeto de la búsqueda tiene que ver con alguno de los atentados de los años 70 o principios de los 80, los datos obtenidos son insuficientes. No obstante, ante la falta de otro tipo de documentos, y aunque se trate de una pequeña referencia, serán aprovechados como soporte de imágenes para las películas.

A las fuentes escritas se añaden las orales, conseguidas a través de las entrevistas realizadas a los propios protagonistas reales, a sus círculos familiares y de amistades, a miembros del mundo de HB e incluso a activistas de la organización terrorista. Por la complejidad del tema, este tipo de recurso ha ocupado un importante espacio, siendo imprescindibles, complementarias y, a veces, el primer paso, para poder llevar a buen puerto la realización de los filmes.

A partir de aquí, dependiendo de cada una de los títulos se fueron siguiendo distintos caminos para la recopilación de información. Tenemos tres niveles: guionistas, directores artísticos y actores. Empezaremos por estos últimos, Ana Torrent (Yoyes), Ingrid Rubio (Arián), Eduardo Noriega (Lobo) y José Coronado (Ricardo, en *Lobo*) consultaron una amplia bibliografía, que incluía, además de los libros citados anteriormente, todo lo que se hubiese escrito sobre cada uno de los temas, buscaron en las hemerotecas, vieron documentales y visitaron las zonas del País Vasco en donde se desarrollaron los hechos. Algunos de los fugados de Segovia, como Mario Pardo, viajaron a Bilbao para charlar con los personajes reales. Elvira Mínguez, la actriz que encarna el personaje de la etarra arrepentida del comando en *Días contados*, y Carmelo Gómez querían tener referencias sobre los verdaderos etarras. Imanol Uribe organizó para ellos una cena en Baracaldo con antiguos etarras amnistiados. Carmelo quedaría fascinado, pues encontró una historia similar a la suya, había conocido a un terrorista que mantuvo una intensa relación con una prostituta en Logroño (Aguirresarobe, 2004: 152). Entre los guionistas, Antonio Onetti se basó, según sus palabras, en una serie de conversaciones con Miguel Lejarja Eguia «Lobo» (Hermoso, 2004). Helena Taberna, directora de *Yoyes*, y Eduardo Bosch, realizador de *El viaje de Arián*, conversaron con todo tipo de personas, familiares, amigos e individuos de los entornos de HB y ETA.

Finalmente, con el fin de conseguir un mayor realismo en la narración cinematográfica se persigue la correcta ambientación, intención que en casi todos los casos se ha conseguido, aunque también existieron errores de bulto, como en *Comando Txikia*, en donde aparecen revistas en un kiosco editadas con posterioridad a la muerte de Carrero Blanco.

La lógica nos lleva a pensar que el recurso idóneo para el cine es el documento audiovisual. Con todo, a veces no existen imágenes para cubrir todas las necesidades del guión. Por lo que, el realizador se ve obligado a emplear como alternativa otro tipo de documentos, principalmente la foto fija, y como ya indicamos anteriormente, o el recorte de prensa.

Empecemos por este último tipo de documento. Cabe destacar, la utilización de toda una serie de recortes de prensa con noticias referidas a «Lobo» como fondo a los títulos de crédito o los relativos al proceso de Burgos que sirvieron para el cartel cinematográfico.

Portadas y páginas interiores irán apareciendo, de manera esporádica, con bastante frecuencia. Pedro Costa, para demostrar el ambiente de tensión que vivió, no sólo el abogado del caso Almería, sino todo el país a finales de los 70 y principios de los 80, emplea algunos recortes, entre otros de *Diario 16*, en donde aparece la noticia del asesinato de Yolanda González, militante de izquierdas, a manos de miembros de la ultraderecha. Imanol Uribe, gracias en parte a los numerosos recortes, permite al espectador entender el orden secuencial de lo ocurrido a través de *El proceso de Burgos*; además, de palpar el ambiente que se vivió durante esos años en España.

Destacamos, igualmente, la conveniente utilización de la prensa por parte de Iñaki Arteta. Tanto en *Voces sin libertad*, como en *Trece entre mil*, persigue sacar a las víctimas del olvido. En la mayoría de los casos seleccionados, sobre todo de los años 70 y 80, con lo único que cuenta es un pequeño recorte, documento que aparecerá en la pantalla como medio para que el espectador conozca los hechos.

La procedencia de todos estos recortes se centralizan en la Hemeroteca Municipal de Madrid; aunque no debemos desdeñar las hemerotecas de los medios de comunicación escritos, sobre todo en el País Vasco.

La fotografía, es otro gran recurso, ante la falta de imágenes en movimiento, como ya indicamos más arriba es la lógica alternativa. El uso de este tipo de documentos se hace más frecuente cuando las películas tratan temas relacionados con la Guerra Civil, con la postguerra y con la Transición. De entre todos los ejemplos, destacamos el de Iñaki Núñez, pues recurrirá en exclusiva a la fotografía para todo el metraje de *Estado de excepción*, en donde se mezclan la foto fija con la procedente de archivo. Igualmente, es necesario recuperar los polémicos últimos minutos del documental de Imanol Uribe, quien utiliza este tipo de soporte para rememorar las movilizaciones en el País Vasco.

El origen de todas estas instantáneas se reparte entre las agencias, los periódicos y los archivos particulares. Así tendríamos, desde las procedentes de la Agencia EFE hasta los álbumes de familia.

A pesar de todo, lo usual es la introducción de imágenes audiovisuales. Su efecto sobre el espectador es mucho más eficaz, no solo por que se consiga un mayor realismo en determinadas escenas; sino que actúa como una máquina del tiempo que le traslada a los momentos históricos relevantes de los últimos cuarenta años. En suma volveremos a ver como Henry Kissinger visita Madrid, como Carrero Blanco es nombrado presidente del gobierno o muere en el atentado, la enfermedad de Franco y el anuncio de su muerte por el presidente del gobierno Arias Navarro. Esta última, junto las del atentado del almirante Carrero, son las más demandadas.

En este punto es necesario resaltar el efecto conseguido por *Operación ogro*, puntualmente con la secuencia del atentado; todo reportaje, documental o película realizada con posterioridad a esta cinta, utiliza estas imágenes cada vez que se rememora el atentado de Carrero Blanco, habiéndose convertido en un documento de referencia cada vez que se estudia el tardo-franquismo y los primeros años de la Transición Democrática.

En otro orden de cosas, al tener como tema central a una organización terrorista como ETA, el bloque de imágenes audiovisuales se centra en la actividad de la banda armada, desde los atentados, los secuestros, junto a la kale borroka, a las actuaciones de los distintos cuerpos policiales y las movilizaciones de repulsa y solidaridad.

A partir de aquí vamos a desgranar las aportaciones particulares de tres directores: Julio Medem, Iñaki Arteta y Eterio Ortega. Cada uno de ellos, ha manejado los recursos audiovisuales, con procedencias muy distintas, para alcanzar objetivos radicalmente diferenciados.

Julio Medem, en *La pelota vasca*, maneja con maestría toda una serie de secuencias recuperadas de numerosos documentales y películas. Entre los títulos más significativos está el documental de referencia en Euskadi, *Ama lur* -Tierra madre- de Nestor Basterretxea y F. Larruquert, el polémico *Around the World with Orson Welles*, de Orson Welles, y las películas, *Operación ogro*, de Gillo Pontecorvo, *Yoyes*, de Helena Taberna, *Vascas*, del propio Medem, y *Días contados*, de Imanol Uribe. Precisamente la alternancia entre las entrevistas y estas imágenes permiten al director presentar su cosmovisión sobre el País Vasco.

Iñaki Arteta, en su último documental, *Trece entre mil*, recurre nuevamente a los recuerdos personales. Mientras que en *Voces sin libertad* utiliza los álbumes fotográficos de las familias, lo que permitía al espectador identificar a las víctimas; ahora, gracias a las películas de super 8 y a los vídeos caseros, consigue aumentar el efecto de empatía. El bloque central se corresponde con personas fallecidas en el atentado de Hipercor, en concreto de las hijas y de la mujer de Álvaro Cabrerizo, junto a otra familia la de Vicente Manzanares. También, se recogen imágenes del niño Fabio Moreno, junto a su hermano mellizo y el resto de la familia, y de Andrés Samperio Sañudo, jugando en un parque infantil junto con su mujer y sus hijos. Con todo, las imágenes más impactantes son las de la niña de 11 años, Vanessa Ruiz Lara, algunas de de las cuales fueron grabadas tres días antes del atentado de Vic. Es la primera ocasión en la que se utilizan imágenes de esta procedencia en un documental dedicado a las víctimas del terrorismo. De alguna manera, las familias han colaborado en la realización de la película.

Eterio Ortega, tanto en *Asesinato en febrero*, como en *Perseguidos*, no pretende realizar sendos largometrajes repletos de imágenes de archivo. El director quiere el espectador fije su atención en los sentimientos que emanan de las personas entrevistadas. La aparición de recursos documentales es casi testimonial, pero con una fuerza sobrecogedora, pues en el primer caso son las imágenes del atentado que cercenó las vidas de Fernando Buesa y Jorge Díaz Elorza; y en el segundo, aparecerán algunas escenas del atentado que costó la vida a José Luis López de la Calle.

Los documentos audiovisuales han sido localizados en varios países. En España el principal origen está en los noticiarios de NO-DO, imprescindibles para conocer el Franquismo, y en los servicios informativos de TVE y de EITB. En los últimos años, se han incorporado los archivos de algunas productoras que operan en el País Vasco y del canal de noticias CNN+.

Particularmente, dos directores, por las temáticas desarrolladas y ante la falta de documentos en nuestro país, se vieron obligados a buscar en otros lugares. Para *El proceso de Burgos*, Imanol Uribe consiguió las únicas imágenes filmadas, desde el exterior de la sede del juicio, en formato 16 reversible; a través de ellas se puede observar el despliegue de las fuerzas de seguridad, la entrada y salida del público asistente a las sesiones diarias o de los propios procesados camino de la prisión. Todas estas filmaciones fueron localizadas en Londres y pertenecían a la Agencia Visnews. La adquisición de todos estos materiales supuso uno de los mayores gastos de la producción (Gutiérrez San Miguel; Porquet Gombáu, 1994: 22). En *Euskadi hors d'État*, Arthur McCaig emplea los archivos del canal público francés Antenne 2 (hoy France 2) y el de la Radio Televisión Belge de la Communauté Française (RTBF).

Para la cerrar este capítulo, es necesario resaltar la escasa atención prestada a los documentos sonoros. Su presencia, casi testimonial, se focaliza en el proceso de Burgos. Se trata de una grabación original del proceso, en donde Mario Onaindía confiesa que se considera un prisionero de guerra y que han utilizado el juicio como medio para divulgar la opresión que sufre el pueblo vasco. A partir de aquí se organiza un extraordinario barullo que termina cuando los procesados entonan el Eusko Gudariak. La grabación se hizo de manera clandestina por uno de los asistentes al proceso.

Como hemos visto hasta ahora, el proceso de localización, análisis y selección de recursos documentales, tanto en cada una de las películas, como en el conjunto, ha sido extraordinariamente laboriosa y complicada. Por ejemplo, Julio Medem dispuso antes del montaje final, entre lo rodado y lo procedente de archivo de 150 horas de material; y Arthur McCaig, para su primer documental, tuvo dedicar seis meses para conseguir montar el producto final.

Todo este trabajo, materializado en cada una de las películas y documentales, es la plasmación de un fenómeno que viene interfiriendo en desde hace casi cuarenta años en la marcha de nuestra democracia. Cada uno de los directores, junto a sus proyectos, ha querido recuperar la historia, sacar a las víctimas del anonimato, aportar su visión del asunto e incluso proponer caminos hacia la paz. Es muy probable, que en un futuro no muy lejano, cada uno de estos títulos, algunos ya lo son, formen parte de nuestra memoria histórica y cultural, sin más tabúes, que aquellos que puedan imponer los recuerdos personales.

6. CONCLUSIONES

En los últimos treinta años se ha realizado cerca de cuarenta películas cuyo argumento ha tenido que ver con ETA, pero solo diez y ocho cuentan hechos reales, ocho serían de ficción y el resto documentales. Desde inicio de la realización de la primera de ellas, *Estado de excepción* hasta *Trece entre mil*, muchas cosas han cambiado, desde el modelo de Estado —pasando por una dura Transición—, hasta la sociedad actual. En parte, un pedazo de esas transformaciones tiene que ver con la propia existencia de la organización terrorista.

La ciudadanía española, pero especialmente la vasca, a través de sus cineastas se ha sentido en la obligación de analizar, de comprender, de encontrar los resquicios, de homenajear a las víctimas, etc., para que la propia sociedad fuese capaz de encontrar una salida al conflicto.

De entre todos los directores, Imanol Uribe, con cuatro magníficos títulos que han ido creciendo desde el documental hasta la ficción, ha plasmado como nadie el mundo de ETA. Igualmente, debemos reconocer el valor de Iñaki Núñez, el primer realizador que se atrevió a dirigir una película sobre ETA, osadía que le costará la cárcel a él y a todo su equipo. A este reconocimiento, habría que incorporar a Eterio Ortega e Iñaki Artera por crear cuatro documentales cargados de sentimientos hacia las víctimas. No obstante, de entre todos, es necesario alabar el coraje de Julio Medem en su intento por unir a todos los intervinientes en una sola cinta.

A pesar de todo no son muchas películas para la relevancia del tema, lo que viene a confirmar, y así lo predicen los afectados, que se trata de un tabú y supone un quebradero de cabeza para aquellos que se atreven a poner en marcha un proyecto. Sin embargo, en los últimos años, y a pesar de mantenerse estas impresiones, el ritmo de títulos ha crecido considerablemente. Al periodo 2000-2005 le corresponden un tercio de toda la filmografía. Este cambio de tendencia está motivado por el resurgimiento, no solo a nivel mundial, sino también en nuestro país, del género documental, pues de esos once trabajos, siete los son.

Todos los títulos seleccionados, en mayor o menor medida han recurrido a las fuentes de información para cubrir determinadas necesidades. En primer lugar, para conocer en profundidad los temas, para preparar las entrevistas y para conseguir la ambientación adecuada; pero sobre todo, para que el espectador conozca convenientemente los datos y los hechos, o para que conozca y se identifique con las víctimas.

En conjunto, las fuentes de información tienen una procedencia muy heterogénea. Todos los formatos han sido extraordinariamente útiles; aunque, por lo poco habitual en otras disciplinas, las fuentes orales han tenido un gran peso. No obstante, los recursos documentales se centran en las imágenes en movimiento, en la prensa y la fotografía. Con respecto a los audiovisuales, son de gran importancia los archivos históricos, como los de NO-DO y TVE, pero también los más recientes de otras televisiones como la autonómica EITB.

Para cerrar las conclusiones, insistiremos en una característica incuestionable, tanto los documentales y como las películas basadas en hechos o personajes reales se han convertido en una nueva fuente de información. La secuencia del atentado de Carrero Blanco de *Operación ogro* es el mejor ejemplo.

FUENTES DE INFORMACIÓN

AGUILAR, Carlos y LLINÁS, Francisco: «Visceralidad y autoría. Entrevistas con Eloy de la Iglesia». *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vascas, Festival Internacional de San Sebastián, 1996, pp. 97-173.

- AGUIRRE, Julen: *Operación ogro: cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*. San Sebastián: Ed. Hordago, 1978.
- AGUIRRÉSAROBÉ, Javier: *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid: SGAE, Fundación Autor, 2004.
- AMIGO, Ángel: *Operación poncho. Las fugas de Segovia*. Zamudio-Bilbao: Ed. Hordago, 1978.
- AMO, Álvaro del *et al.*: *¡Hay motivo!* [DVD]. Madrid: Caméo Media, S.L, 2004.
- ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F. y REBORDITOS, José Luis (eds.): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. San Sebastián: Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, 1994.
- ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis: «Entrevista con Imanol Uribe. El director frente a su trabajo». En Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos (eds.): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. San Sebastián: Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, 1994, pp. 95-146.
- ANGULO, Jesús y REBORDINOS, José Luis: *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*. San Sebastián: Filmoteca Vasca: Festival de Cine de Huesca, 2005.
- ARANZUBIA COB, Asier: «Contracampo y el cine español». En *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983). IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Cuadernos de la Academia*, 2005, 13-14, pp. 235-256.
- ARDANAZ, Natalia: «La Transición política española en el cine (1973-1982)». *Comunicación y sociedad*, 1998, XI, 2, pp. 153-175.
- BALSEBRE, Armand: «La entrevista en radio». En A. Balsebre, M. Mateu y D. Vidal (eds.): *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 13-147.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor: «La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine». *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 2003, 6, pp. 77-101.
- BURGOS, JUICIO A UN PUEBLO. Donosita: Hordago, 1978.
- CAPARRÓS LERA, Josep María: «El cine español de la Transición». En *Seminario Histórico sobre la Transición Española*. Vitoria-Gasteiz: Instituto Universitario de Historia Social Valentín Foronda, 1996, pp. 25-34.
- CARMONA, Luis Miguel: *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid: Ed. Capitel, 2004
- CARRIÓN ARREGUI, Vicente: «Las víctimas, en el cine también solas». *El Correo Digital*, 24 de noviembre de 2005. Disponible en http://servicios.elcorreodigital.com/alava/pg051124/prensa/noticias/Articulos_OPI_A_LA/200511/24/ALA-OAA-384.htm [Consulta: 28-11-2005].
- CERDÁN ALENDA, Manuel y RUBIO, Antonio: *Lobo: un topo en las entrañas de ETA*. Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- GALÁN, Diego: «El cine a la bartola». *El País*, 18 de noviembre de 2005
- GÓMEZ OLEA, Antonio: «Gillo Pontecorvo. Entrevista». *Dirigido por... Revista de cine*, 1980, 74, pp. 48-53.
- GONZÁLEZ KATARAIN, María Dolores: Garmendia Lasa, Elixabete *et al.*: *Yoyes, desde su ventana*. [Garrai, Pamplona]: E. Garmendia, 1987.
- GUTIÉRREZ, Juan Miguel: «Cine documental vasco. Conservando la memoria colectiva». *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 2001, 5, pp. 89-115.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña: Porquet Gombáu, José Manuel: *Imanol Uribe*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1994.
- HERMOSO, Borja: ««Este filme no gustará ni a los franquistas ni a los abertzales». Miguel Courtois rueda 'Lobo', historia del agente infiltrado en ETA, con Noriega de protagonista». *El Mundo*, 9 de octubre de 2003.

- HEREDERO, Carlos F.: «El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la Transición y de la Democracia. Historia de un desencuentro». En *Escritos sobre el cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalita Valenciana, 1989, pp. 17-31.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición Española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.
- HERMOSO, Borja: «La bestia negra de ETA. 'El lobo'. El director Miguel Courtois y los productores Melchor Miralles y Julio Fernández llevan a la pantalla la vida de Mikel Lejarza, el agente secreto que propició la caída de 150 terroristas en los años 70». *El Mundo*, 3 de noviembre de 2004.
- IZQUIERDO, Romualdo: «ETA en el Cine. El secreto persigue a Yoyes». *El Mundo*, 24 de abril de 1999.
- KHAN, Omar: «El cine español, reacio a mirar al pasado reciente, se abre hacia temas como el terrorismo y la guerra sucia. Cinemanía hurga en expedientes secretos y desvela lo que hay detrás de Sé quién eres, Yoyes y otros proyectos». *Cinemanía*, 2000, 55, pp. 92-95.
- «El lobo y la serpiente. «El lobo» rinde homenaje a un espía franquista que se infiltró en ETA y propició la detención de más de un centenar de sus militantes». *Deia*, 5 de noviembre de 2004
- LÓPEZ ECHEVARRÍA, Alberto: *Cine vasco de ayer y hoy. Época sonora*. Bilbao: Mensajero, D.L., 1984.
- LOSILLA, Carlos: «Del documento histórico a la historia indocumentada: realismo, género y mito». En Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos (eds.): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. San Sebastián. Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, 1994, pp. 69-82.
- LOSILLA, Carlos: «En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués». *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vascas: Festival Internacional de San Sebastián, 1996, pp. 45-77.
- MATEU, Manuel: «La entrevista en televisión». En A. Balsebre, M. Mateu y D. Vidal (eds.): *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 149-243.
- MEDEM, Julio: *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Madrid: Aguilar, 2003.
- MONGE, Yolanda: «¿Está EE UU preparado para ver películas sobre el 11-S?». *El País*, 23 de abril de 2006.
- MONTES GIJÓN, Eva: «Con Julio Medem han hecho una caza de brujas». *El Comercio*, 25 de septiembre de 2003.
- MONTIEL MUES, Alejandro: «Días inolvidables. La recepción del cine español de la Transición en los editoriales de Contracampo (1979-1987)». En *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine., *Cuadernos de la Academia*, 2005, 13-14, pp. 257-273.
- MONTERDE, José Enrique: «Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978». *Dirigido por... Revista de Cine*, 1978, 58, pp. 8-14.
- MONTERDE, José Enrique: «La pelota vasca, la piel contra la piedra. La madre tierra». *Dirigido por... Revista de Cine*, 2003, 327, p. 21.
- SALABERRI, Kepa: *El proceso de Euskadi en Burgos. El sumarísimo 31/69*. [París]: Ruedo Ibérico, 1971.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1998.
- OCAÑA, Javier: «ETA en acción». *El País*, 5 de noviembre de 2004.
- PABLO CONTRERAS, Santiago de: «El terrorismo a través del cine: un análisis entre cine, historia y sociedad en el País Vasco». *Comunicación y Sociedad*, 1998, XI, 2, pp. 177-200.

- PABLO CONTRERAS, Santiago de: «Definición nacional e identidad nacionalista a través del cine: dos coproducciones vascas de los años ochenta». *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, 1999, 10, pp. 97-106.
- PABLO CONTRERAS, Santiago de: «ETA vista por el Cine». *LaClave.com*, 11 de febrero de 2002. Disponible en <http://www.laclave.net/ver_dossier.php3?id=3> [Consulta: 5-12-2005].
- RIAMBAU, Esteve: «El cine español durante la Transición (1973-78): una asignatura pendiente». En Román Gubert (coord.): *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia*, 1997, 1, pp. 173-184.
- RIAMBAU, Esteve: «Vivir el presente, recuperar el pasado: el cine documental durante la Transición (1973-1978)». En Joseph M. Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (comps.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el cine documental en España*. Madrid: Festival de Cine Español de Málaga: Ocho y Medio, 2001, pp. 125-138.
- RODRÍGUEZ, Antonio y GÓMEZ, Concha: «El cine de la democracia (1978-1995)». En Román Gubert (coord.): *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia*, 1997, 1, pp. 185-224.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos: «El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)». *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 1999, 3, pp. 3-406.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos: «El cine de Euskadi en los noventa». *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, 1999, 10, pp. 79-95.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos: «Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi». *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 2001, 5, pp. 181-205.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1998.
- SANTAMARÍA, José Vicente G. y PÉREZ PERUCHA, Julio: «Entrevista con Imanol Uribe». *Contracampo*, 1980, II, 9, pp. 14-20.
- SAVATER, Fernando: «Sin prisas». *El País*, 1 de octubre de 2005.
- SILES OJEDA, Begoña: «Ander eta Yul. Una anomalía en la producción cinematográfica vasca». *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 2001, 5, pp. 65-77.
- TORRADO MORALES, Susana: «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía». *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, 2004, 21, pp. 183-210.
- TORREIRO, Mirito: «Entrevista con Imanol Uribe». *Dirigido por... Revista de cine*, 1979, 69, pp. 52-55.
- TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- UGARTE TELLERÍA, Javier: «Los orígenes documentales de Inmanol Uribe: El proceso de Burgos». En Santiago Pablo Contreras (ed.): *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000, pp. 109-122.
- VERDÚ, Daniel: «El cine atrapa la furia ciega del terrorismo». *El País*, 19 de agosto de 2005.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: «La trilogía vasca del cine español». En Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos (eds.): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. San Sebastián: Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, pp. 1994, 31-44.
- ZUNZUNEGUI, Santos: «El largo viaje hacia la ficción». En Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos (eds.): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. San Sebastián: Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, 1994, pp. 53-68.