

El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas¹

José Cabeza²
Julio Montero³

Recibido: 2012-04-30

Aceptado: 2012-08-23

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Cabeza, J., Montero, J. El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas. Palabra Clave 15 (3), 461-481.

Resumen

Este artículo analiza la representación visual de las víctimas de ETA⁴ en los documentales Trece entre mil (Arteta, 2005) y La pelota vasca (Medem, 2003). El primero hace énfasis en el dolor de las víctimas y el segundo subraya la manipulación ideológica de su imagen. Esta distinta caracterización asigna un rol moral y político diferente a las víctimas en el proceso de desaparición de ETA.

Palabras clave

Documental, terrorismo, España, ETA, representación visual, conflicto político.

1 Este artículo es producto del programa de creación y consolidación de grupos de investigación de la Universidad Complutense: *Historia y estructura de la comunicación y el entretenimiento* (940439).

2 Departamento de Comunicación de la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos. España. jose.cabeza@urjc.es

3 Universidad Complutense de Madrid. España. jumondi@ccinf.ucm.es

4 Las iniciales de la ETA representan al nombre *Euskadi Ta Askatasuna* que significa "País Vasco y libertad".

The ETA terrorism in the documentary film industry: Two examples of the use of narrative resources in the characterization of the victims

Abstract

This article analyses the visual characterization of the victims of ETA in the documentaries *Trece entre mil* (*Thirteen among a thousand*) (Arteta, 2005) and *La pelota vasca* (*The Basque ball*) (Medem, 2003). The first puts emphasis on the pain of the victims and the second underlines the ideological manipulation of their image. This diverse characterization assigns a different moral and political role to the victims during the process of extinction of ETA.

Keywords

Documentary, Terrorism, Spain, ETA, Visual Representation, Political Conflict.

O terrorismo do ETA no cinema documentário. Dois exemplos do uso dos recursos narrativos na representação das vítimas

Resumo

Este artigo analisa a representação visual das vítimas do ETA nos documentários *Trece entre mil* (Arteta, 2005) e *La pelota vasca* (Medem, 2003). O primeiro enfatiza a dor das vítimas e o segundo destaca a manipulação ideológica de sua imagem. Essa diferente caracterização designa um papel moral e político diferente às vítimas no processo de desaparecimento do ETA.

Palavras-chave

Documentário, terrorismo, Espanha, ETA, representação visual, conflito político.

Introducción

Abundan los estudios sobre las relaciones entre el terrorismo y los medios de comunicación que se centran en el dilema de informar –y satisfacer así el derecho a la información de los ciudadanos– o limitar la información para no convertirse en instrumentos involuntarios de la propaganda de los grupos terroristas (Wilkinson, 1997; Silke, 2003; Frosh y Pinchevski, 2009). Sin embargo, en España, esta dinámica reflexiva cambió en cierta medida con la proclamación por ETA de una tregua “indefinida y sin condiciones” el 16 de septiembre de 1999. La posterior ruptura y la repetición, con mayor amplitud y profundidad, de los “alto el fuego” de ETA han hecho que la posibilidad del final de la etapa terrorista se vea como realmente próxima y factible; más aun después del comunicado del 8 de enero de 2012, en el que ETA declaró un alto el fuego “permanente, de carácter general y verificable”.

En este contexto son decisivas las víctimas, porque las condiciones forzosamente negociadas han de atender sus reivindicaciones. Como en cualquier conflicto la idea de víctima es ambivalente en cada bando. El modo de representar a las víctimas (su representación audiovisual en este caso) constituye un punto central en los procesos de desaparición de la actividad terrorista. El tema es muy complejo.

Aquí se abordará el análisis de *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) y *Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005), dos documentales empeñados en establecer, mediante su representación audiovisual, de manera manifiesta y patente, quiénes son las víctimas y qué valor merecen en un complicado proceso político de condiciones aún difusas. En *La pelota vasca* apenas hay entrevistas a víctimas, sus apariciones únicamente suponen un 12,3% del total. De hecho uno de sus créditos lamenta indirectamente esta ausencia: “Esta película... siempre echará de menos a quienes no han querido participar”. Por el contrario, *Trece entre mil* contó con el respaldo de los colectivos de víctimas del terrorismo. Sus testimonios son el documental y responden al concepto de “víctima” de ETA que desean proyectar estas asociaciones, imbuido de un fuerte valor moral y, tácitamente, político.

La atención a las víctimas ha comenzado a tener una cierta presencia en los medios –incluidos los audiovisuales–, cuando el fin del terrorismo parecía posible. Con anterioridad la atención a este colectivo fue muy escasa. Los estudios sobre víctimas de ETA eran muy excepcionales hasta hace relativamente poco (Landa, 1995; Sánchez-Cuenca, 2001; De la Calle y Sánchez-Cuenca, 2004; Pulgar, 2004; Calleja y Sánchez-Cuenca, 2006). Las informaciones y opiniones sobre ellas en *El País* (1976-2007) y en *El Mundo* (1994-2007) demuestran que la atención que les prestaron fue reducida hasta épocas relativamente recientes: *El País* publica el 84% de las piezas periodísticas sobre víctimas a partir de 1997 (Sánchez, 2008, p. 197) y *El Mundo* acumula más del 50% de las informaciones de este tipo en los años 2005-2007 (Sánchez, 2008, p. 203). Las víctimas y sus vidas no interesaban tanto como otros aspectos. En el cine sucedía lo mismo. La invisibilidad de las víctimas es una de las características de los largometrajes sobre ETA y la violencia en el País Vasco hasta 1998. El 65% de ellos los financiaron o dirigieron entidades y autores vascos. Los conflictos de los personajes y, por tanto, la atención del espectador explotaban las circunstancias vitales del terrorista: sus motivaciones (la justificación y glorificación de su causa o los excesos represivos de la policía) y su destino (el regreso del exiliado o del que vuelve de la cárcel y se enfrenta a la intolerancia del mundo de ETA) (De Pablo, 1998, pp. 195-198).

En *Olvidados* (Inaki Arteta, 2004), los propios afectados recuerdan esta etapa de completo ostracismo: “[...] la gente es más solidaria, porque la insolidaridad en nuestra vida en aquella época fue total [6:39]” (M^a Victoria Vidaur); “[...] la gente se metió con nosotros y nos insultó [16:49]” (Rosario Zabala) o “El resto de España indudablemente no te apoyaba en nada. Más bien al contrario, también debía pensar, pues algo habrán hecho. En fin, que estos chicos de ETA no eran tan malos” [50:52] (Víctor Legorburu).

Desde el año 2000, las víctimas empiezan a aparecer como elemento dominante en los relatos y en la construcción de sentido, y mucho más en el formato documental, que representa un 50% (5/10) de los largometrajes que tratan sobre el terrorismo en el País Vasco en el periodo 2000-2006

(De Pablo, 2008, p. 208). Esto representó un fenómeno nuevo. Hay que subrayar que el cine sobre ETA se ha presentado habitualmente como fundado en hechos reales que pretende respetar. Es significativo que el 69,2% (Malalana, 2006, p. 212) de las películas de ficción lo afirme claramente. Más importante aun es que el 37,8% de la filmografía sobre ETA esté conformado por documentales. En la misma línea llama la atención que algunos directores “leyeron toda la bibliografía que pasaba por sus manos” (Malalana, 2006, p. 207) y en ella apenas aparecían las víctimas. Es decir, un cine que se presentaba como realista ignoraba a las víctimas de los atentados.

A partir del 2000, tras la primera declaración de tregua de ETA de 1999, los testimonios de las víctimas de los atentados no solo aparecen, sino que conforman la clave argumental de varias obras. La posición ante ellas –quiénes son, qué daños han sufrido, qué papel social juegan, etc.– pasa a ser fundamental en los argumentos. Así pues, la representación de las víctimas, su definición audiovisual, constituye un elemento fundamental que incluye una postura sobre cómo resolver el fin de ETA. Esta postura es política y, previamente, ideológica.

Los directores de los dos documentales, Julio Medem e Iñaki Arteta, tuvieron que defenderse de acusaciones de parcialidad, lo cual resulta especialmente grave cuando se trabaja en el formato documental, cuya pretensión –por definición– es la búsqueda y expresión adecuada para su comprensión de la realidad. En ambos casos, las críticas de uno u otro lado se centraron en dar preeminencia al punto de vista de las víctimas de los atentados o en rebajar su importancia por la manipulación política y la equidistancia con las víctimas de la represión policial.

Arteta se presenta como el que atiende la razón de las víctimas. Los denomina “los inocentes” (Arteta, 2005), lo que genera una dicotomía táctica: hay *culpables*. Medem admite la expresión y divulgación de su punto de vista, pero les niega superioridad sobre otras perspectivas que incorpora en su película (Medem, 2004). Como cualquier documental, *La pelota vasca* y *Trece entre mil* usan testimonios, imágenes y acciones para construir un sentido final sobre la función o el espacio que corresponde a las vícti-

mas en el discurso político. Ambos crean relatos distintos, tramas coherentes que seleccionan diferentes aspectos para definir cómo son las víctimas –una definición sobre muchas posibles– y, a la vez, cuestionar o respaldar su punto de vista y su grado de influencia en el proceso de finalización del terrorismo de ETA en un futuro que se percibe cada vez más próximo. Aquí se analizarán los elementos que usan los dos documentales para construir los discursos sobre quiénes son las víctimas de la violencia y, sobre todo, qué representan; lo cual determinará cual ha de ser su papel en el proceso de cierre de la actividad de ETA. Ese análisis constituirá un punto de partida fundamental para relacionarlo con una u otra postura ideológica ante el denominado proceso de paz.

Metodología

El análisis que se lleva a cabo aquí, aunque parte de medidas y de algunas consideraciones cuantitativas básicas, es cualitativo: no se atiende tanto a los minutos dedicados a cada tipo de víctimas en los dos documentales, como a la construcción de sentido que se hace del material. Ni el diferente enfoque, ni la longitud del documental, ni la diversidad de temas impide la comparación sobre la búsqueda de sentido que se hace acerca de distintos aspectos. Por ejemplo, en *La pelota vasca* hay 27 referencias explícitas a las fuerzas de seguridad del Estado (policía, guardia civil, ertzaina): el 89% son muy negativas. Los personajes que se pronuncian son de diferente procedencia ideológica y profesional, y lo hacen aludiendo a circunstancias diferentes, lo cual refuerza aún más la verdad construida en la narración sobre cómo es el “personaje” de la policía. En *Trece entre mil* hay ocho referencias directas a las fuerzas de seguridad del Estado; sólo una de ellas es negativa (1,25%).⁵ Carmen Villar, viuda de José Rodríguez de Lama, guardia civil asesinado en Urretxu, se queja de que le dijeron en la Guardia Civil que su marido estaba bien y, al poco tiempo, la radio anunció en las noticias de las 14:30 su muerte en un atentado terrorista.

Interesa sobre todo el estilo o el tono visual de documental. No es sólo una cuestión formal, también lo es de fondo, porque el uso o no de deter-

5 Un 35% de los trece asesinados que aparecen en *Trece entre mil* están directa o indirectamente relacionados con las fuerzas de seguridad del Estado: dos guardias civiles o policías, dos familiares de miembros de las fuerzas de seguridad y un chofer de un alto cargo militar.

minadas imágenes y la forma de encuadrarlas altera su significado particular y de conjunto dentro de la obra. Las decisiones sobre los planos también alteran el discurso, y en función de cómo se trabajen, enfatizan más o menos un significado concreto y desvirtúan otro. Este énfasis se puede conseguir a través de la estructura narrativa, al situar un elemento al principio, al final o en un momento emocionalmente intenso (clímax), o mediante recursos estilísticos: la forma de un tiro de cámara, el tipo de montaje, la iluminación, la duración del plano... (Plantinga, 1997, pp. 97-98). Todo ello afecta al testimonio y su credibilidad y, en definitiva, puede ayudarlo a parecer más veraz o auténtico y “ganarse el corazón de la gente” (Barrenetxea, 2008, p. 228).

La pelota vasca, la piel contra la piedra tuvo un relativo éxito en las salas cinematográficas con 377.094 espectadores: un número elevado para un documental. Tuvo una nominación a “Mejor Documental” en los Premios Goya 2004. Quizás impulsada por su buena repercusión en taquilla, y porque su autor fue un director de ficción ya consagrado en la cinematografía española, el documental de Medem ha sido objeto de un análisis y atención que ningún otro documental sobre el terrorismo de ETA había obtenido antes. Incluso llegó a generar análisis centrados exclusivamente en los comentarios, las reacciones y los artículos en prensa que hablaban sobre la obra de Medem para defenderla o criticarla (Barrenetxea, 2006, pp. 138-162 y Carmona, 2004, pp. 150-156). *Trece entre mil* tuvo una trayectoria diferente. También fue nominado a los Premios Goya 2006 como “Mejor Documental”, pero su paso por la taquilla fue intrascendente comparado con los resultados de *La pelota vasca*: 8.474 espectadores, casi 45 veces menos de asistencia de público. Aun así, *Trece entre mil* es el tercer documental más visto sobre el tema del terrorismo en el País Vasco. El segundo es *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), con 15.714 espectadores.

En *La pelota vasca* participan 81 personas y hay 419 intervenciones con una duración aproximada de 115 minutos en total. *Trece entre mil* pone en pantalla a 25 personas en 185 intervenciones y con 90 minutos de exposición narrativa. En ambos casos predomina la entrevista. Los datos para el análisis se han agrupado en una base de datos. Recoge 602 registros: un

69,6% (419) corresponde a *La pelota vasca* y un 30,3% (183), a *Trece entre mil*. La unidad de análisis ha sido cada declaración que hace un personaje: desde que comienza cada una hasta que la cierra un corte y se inicia otra declaración (o se reanuda la misma tras ese corte). Los aspectos a los que se ha atendido dentro de esta unidad de análisis son: nombre del personaje entrevistado, identificación dentro del documental (profesión/adscripción política), tipo de plano, lugar de la entrevista, palabras que pronuncia y temas sobre los que habla.

Trece entre mil trata quince temas diferentes, pero ocho de ellos están directamente relacionados con las víctimas: *explicación del atentado, perfil (descripción) del asesinado, futuro, familia, sensaciones tras el atentado, amenazados, consecuencias del atentado y gente (actitudes y reacciones de la gente ante las víctimas)*. Todas las intervenciones sobre estos temas suman un 80% del tiempo del documental. Por su parte, *La pelota vasca* tiene una mayor riqueza temática y trata 43 temas diferentes del que denomina “conflicto vasco”: *el estatuto, la autodeterminación, el GAL, la constitución, los medios de comunicación, la actitud de los políticos ante el terrorismo, el euskera, el origen del pueblo vasco, la tregua...* El espacio para las víctimas en *La pelota vasca*, dividido entre los temas: *amenazados, víctimas, consecuencias del atentado y explicación del atentado*, es bastante reducido –un 14%– y se aleja de la tradicional dicotomía terrorista/víctima (Cerdán, 2008). *Trece entre mil* es mucho más restrictivo temáticamente y se centra solo en los atentados y en las vidas de los que los sufrieron. Por ello el análisis cuantitativo tiene unas posibilidades limitadas. La profundidad y la amplitud de la representación audiovisual de las víctimas de los actos terroristas de ETA son abrumadoramente mayores en el documental de Arteta que en el de Medem.

Resultados

Lo que vemos, lo que pensamos

En *Trece entre mil* aparecen imágenes recurrentes que actúan como símbolos. Arteta recrea un contexto visual de soledad, de personajes que echan de menos a los que no están. En más de la mitad de las historias (54%;

Cuadro 1. Tiempo dedicado a las víctimas del terrorismo

Temas	Intervenciones (%)			
	<i>La pelota vasca</i>		<i>Trece entre mil</i>	
Amenazados	28	6,6%	14	6%
Víctimas*	12	2,8%	---	---
Consecuencias de un atentado	10	2,3%	29	12,5%
Explicación de un atentado	9	2,1%	43	18%
Gente (reacciones o actitudes ante las víctimas)	---	---	38	16,4%
Sensaciones tras el atentado	---	---	23	9,9%
Perfil (descripción del asesinado)	---	---	14	6%
Futuro	---	---	8	3,4%

* *Trece entre mil* trata y entrevista a las víctimas en todos sus totales, por lo cual no tiene valor incluirlo como categoría.

7/13), los personajes aparecen –cada uno una vez– a contraluz, retratados desde la distancia con planos medios o generales, sin que se les vea el rostro, mirando a espacios abiertos; inmóviles, sin hacer nada. También todos aparecen al menos una vez en su casa. Por otro lado, aunque solo está presente en tres historias (23%), el cementerio tiene mucho peso como lugar de recuerdo, de recurso contra el olvido. Tiene una influencia decisiva en la estructura narrativa: allí comienza y termina el documental. Es punto de partida de todo y también el de llegada. Al empezar, un montaje muestra nichos vacíos, nubarrones grises, un ciprés y una maceta rota. El cementerio es el lugar de la tristeza. Allí las familias van a estar con los que querían y allí peregrina la gente al final de la película para acompañarles en su recuerdo y en su dolor.

La pelota vasca procura igualar visualmente a todos los personajes. Todos aparecen en plano medio o primer plano, el clásico de cualquier entrevista, con apenas concesiones a los planos generales que siempre reflejan un entorno típico del País Vasco como un acantilado, un puerto, una playa, un bosque... Sólo cinco personajes rompen este binomio encuadre-entorno: tres familiares de ETA viajan en un autobús –y una de ellas también es grabada en su casa–, una víctima del terrorismo aparece conduciendo un coche y una víctima de torturas de la policía es entrevistada dentro de una casa, cerca de una ventana.

En *Trece entre mil* todos los personajes aparecen en sus entornos familiares; en *La pelota vasca*, solo unos pocos. En ambos casos, la invasión del plano en sus ambientes cotidianos o la introducción de pequeñas acciones transmiten cercanía y honestidad, pero el efecto es mayor en *La pelota vasca*, porque únicamente unos pocos personajes escapan a las normas de filmación que afectan a todos los demás. Ese aislamiento les destaca y les favorece: acentúa su protagonismo.

En *Trece entre mil* el recuerdo es decisivo. El 23,5% (43/183) de las intervenciones explica cómo mataron a sus familiares. Un 16,3% (30/183) de los cortes se centra en las consecuencias que aquella pérdida tuvo para ellos; cómo cambió su vida a partir de entonces. Y, finalmente, los familiares también cuentan cómo eran las personas que murieron (un 7,6% de los totales). Esta idea del recuerdo está también reforzada por recursos visuales. El álbum, la fotografía o el video conservados enfatizan el mundo de los recuerdos. En un 38% de las historias de asesinados por ETA (5/13), los personajes aparecen hojeando un álbum de fotografías y en un 46% de los casos siempre hay un video familiar que muestra imágenes de los que ya no están.

Además, la potencia emocional de los videos se acentúa porque en todos aparecen niños. Es más, estos niños son muchas veces protagonistas: un 30,7% (4/13) de las historias que se relatan trata de niños asesinados por ETA. Aparecen en escenas cotidianas (bailan, juegan, se disfrazan, gritan en celebraciones familiares, inician sus primeros pasos...), lo que refuerza su rol de personaje inocente e inermes. Por otro lado, la presencia visual de los pequeños incrementa la sensación de vida interrumpida de forma abrupta y sin sentido. Tanto álbumes como videos (83%; 10/12) manifiestan claramente que sus familiares no los olvidan, que quienes murieron siempre estarán con ellos. También actualizan el dolor por su pérdida. Son personajes irremediabilmente incompletos para siempre. Cristina Ruiz Lara, hermana de Vanessa Ruiz Lara, explica esta sensación mientras ve imágenes de su hermana: “Sea de día o de noche yo lo pongo [el video], porque es necesidad. Necesidad de verla, aunque sea en video [...]. A lo mejor hay semanas que lo pongo tres días seguidos, y a lo mejor hay semanas que no lo pongo [...]. Y no me canso tampoco. Iba a hacer otra copia, porque a lo mejor de tanto ponerlo no vaya a ser que se rompa o algo”.

En un 61% de las historias (8/13) de *Trece entre mil* aparecen imágenes desenfocadas, borrosas: un banco vacío enfrente del mar, un día de lluvia, una fotografía de una niña asesinada por ETA vestida con su traje de comunión, un lugar... Lo borroso se presenta como símbolo visual del paso del tiempo y del olvido de los que no son víctimas (Mínguez-Arranz, 2008, pp. 538-539). Incluso una contestación de un personaje, Carmen Villar, se recoge a través de un plano frontal borroso, justo cuando ella habla del olvido: “Al principio todo el mundo se ofrece para ayudarte, para hacer lo que sea por ti, y cuando ya ha pasado el tiempo y verdaderamente lo necesitas, nadie se acuerda de nada”.

Por el contrario, el concepto que domina en *La pelota vasca* es el de enfrentamiento. Lo simboliza el juego de la pelota. La imagen de pelotaris⁶ de distintas disciplinas (cesta punta, pelota mano, pala o remonte) se repite en 24 ocasiones y refuerza la idea de confrontación dialéctica, “creando la sensación de que el debate de las ideas se está disputando en el vacío de un metafórico frontón en el que los pelotaris tienen la función de empujar, casi golpear las opiniones hacia delante, para que las reciba el siguiente” (Medem, 2003, pp. 52-53). Esta idea del enfrentamiento se lleva a su máxima expresión al hablar de los partidos políticos y responsabilizarles de haber construido una realidad de dos polos, dos mundos contrapuestos e irreconciliables. El montaje visual sobre el tema es demoledor: dos carneros chocan sus cabezas, algunos hombres dan cabezazos a otros hombres, traineras compiten por ganar y dos grupos de hombres tiran de una cuerda para derrotar a los otros. Ninguno vence, pero todos ponen el alma en hacerlo. Hay dos Países Vascos diferentes que pugnan por igual para vencer al otro.

En *La pelota vasca*, también las propias víctimas son sometidas a esta dinámica de confrontación. El bloque temático en el que se habla de forma exclusiva sobre las víctimas del terrorismo⁷ se puede dividir en dos partes. Primero, Daniel Múgica, hijo de un concejal de Unión del Pueblo Navarro (UPN), asesinado por ETA en 2001, cuenta cómo llegó al lugar del atentado de su padre y se emociona cuando lo recuerda. Luego, se plantea un debate. Algunos testimonios insisten en que los nacionalistas no han apo-

6 Practicante del deporte vasco denominado “Pelota vasca”.

7 Para ver el bloque consulte el documental entre los tiempos: 01:08:23 y 01:11:30.

yado suficientemente a las víctimas, y otros creen que eso es injusto y que lo que sucede es que las víctimas son usadas políticamente. Esta última idea prevalece en el final: tres de las últimas cinco declaraciones hablan de la manipulación de las víctimas. La conversación figurada termina con Ramón Etxezarreta, un amenazado del PSOE, quien recuerda que: “exigen que seas más un argumento político que una persona con derechos y con libertades de opinión”. Justo después aparece un bloque en el que se desarrolla el tema de los amenazados.⁸ Nuevamente se aprecian dos partes. Primero, los amenazados explican cómo viven la rabia y la impotencia de tener que estar vigilados por un escolta. Todo termina con un elocuente “hay miedo” y una imagen extradiegética, que no pertenece directamente al relato, que tiene una brutal fuerza simbólica: varias personas que asesinan en un matadero a dos reses de un poderoso y certero golpe en la testuz. El animal cae derribado de forma espectacular. En la segunda parte, la última, llegan las dudas y las críticas sobre la condición de amenazado: “tampoco se puede vivir de estar amenazado” (Javier Sádaba, filósofo), “hay otros que le sacan juguello a la cosa” (Antxon Lafont, ex presidente de la Cámara de Comercio de Baiona), “más discusión, menos propaganda” (Javier Sádaba), “no es posible pedirle objetividad a quien está naturalmente sufriendo” (José Ángel Cuerda, ex-alcalde de Vitoria-Gasteiz con el Partido Nacionalista Vasco - PNV), “son casi amenazados profesionales, y hay otros que están igual de amenazados y no lo dicen tanto” (Iñaki Gabilondo, periodista) y, por último, Javier Sádaba resalta que los amenazados pueden ser utilizados porque “el poder tiene una capacidad de absorción tremenda para manipular las cosas”.

Medem usa hasta 37 breves secuencias, mediante pequeños montajes visuales con imágenes de archivo, películas o paisajes para argumentar a favor de algunos personajes y de algunas ideas. Un 32,4% de estas se dedican a las víctimas del terrorismo; pero hay otra idea igual de dominante a lo largo de la película: la nación vasca y su lucha histórica por preservar su identidad frente a continuas agresiones (24,3%).

Estas secuencias aparecen tras el planteamiento de la idea. Primero se crea el contexto conceptual dentro del cual se deben *leer* las imágenes en su

8 Consultar minutos: 01:14:18 a 01:15:16.

sentido simbólico y, después, las acciones que fijan y fortalecen la idea visualmente. Por ejemplo, el creador de *Le journal du Pays Basque* considera que el euskera está “aplastado” y Jean Luis Davant, de Euskaltzaindia (la Academia de la Lengua Vasca), cree que su existencia está amenazada. Medem presenta una secuencia que rememora el bombardeo de Guernika –aviones bombardeando una ciudad–, edificios incendiados cayendo, dos hombres trasladan en volandas a otro en medio del caos, destrucción, muertos y unos dibujos de niños: el último muestra una mano con la esvástica nazi que estrecha otra con una bandera española. Se escucha, y también se ve por un instante, a un cantante (Mikel Laboa) entonando un grito desgarrador y se termina con un corte de la película *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979): un profesor golpea con una vara las manos de dos estudiantes por hablar en euskera. Les reprocha: “Esta es una escuela española, aquí sólo se habla español. El vasco está prohibido porque vosotros sois españoles”. Los niños se rebelan. Proclaman que son vascos y siguen recibiendo varazos. El bloque se cierra con un primerísimo primer plano de uno de los niños, que se sorbe sus lágrimas y sigue gritando: “¡Vascos!”. Es la última imagen relacionada con el euskera de *La pelota vasca*.

El trabajo visual con los personajes

Todas las personas que aparecen en *Trece entre mil* son víctimas primarias (heridos o amenazados directamente por la violencia) o víctimas secundarias (parientes o amigos de los heridos) (Sánchez, 2008, p. 129). Por su parte, *La pelota vasca* tiene apenas un 12,3% de víctimas primarias (7) o secundarias (3), pero los dos documentales coinciden en algo: solo hay un herido por atentado de ETA de entre todas las víctimas primarias que aparecen. En *Trece entre mil* se entrevista a Francisco Marañón, chofer del Vice-Almirante Fausto Esgrimas. Y en el documental de Medem está Eduardo Madina, presidente de las Juventudes Socialistas de Euskadi. El valor del ejemplo y la selección de planos es muy diferente en cada caso y también la proyección que supone cada opción sobre cómo vive una víctima su condición y sus secuelas (Cabeza y Paz, 2011). En *Trece entre mil*, Francisco es un hombre impedido (“Los domingos no me levanto de la cama porque no hay nadie para acostarme”), que está solo (“No viene nadie ya. Muchos amigos han muerto”), que sufre, (“He llorado de rabia muchas ve-

ces”; “No espero nada de la vida. Que te vayas al otro mundo sin dolores, porque con los dolores que tengo yo. Yo soy un trozo de cara con ojos”) y que quiere morir (“Si hubiera podido me hubiera tirado por la ventana”; “A los caballos de carreras, cuando se les rompe una pata, los matan. Pues a nosotros igual. A ver qué hago yo ahora en esta vida: sufrir”). En *La pelota vasca*, Eduardo solo habla una vez de las consecuencias del atentado: “Por el estallido de la bomba me cortaron una pierna, la pierna izquierda y, a día de hoy, gracias a la suerte que tuve y por una prótesis, la vida puede ser igual, excepto el deporte que ya no volveré a hacer”. Eduardo es joven y optimista. Francisco es viejo y pesimista. Es más, Eduardo interviene en *La pelota vasca* en once ocasiones: dos (18,1%) sobre Herri Batasuna, cuatro (36,3%) sobre la explicación y las consecuencias de su atentado y contra los terroristas, cuatro (36,3%) sobre el sufrimiento del entorno de los terroristas y contra las torturas, y, por último, una (9%) en contra del uso político que se hace de las víctimas.

El trabajo visual que los dos directores hacen de estos personajes también es opuesto. Medem solo muestra al final del documental un plano detalle de las piernas de Eduardo mientras da unos pasos: se nota una leve cojera. Nada más. Eduardo sufrió la amputación de una pierna en el atentado de ETA. Visualmente no hay más referencias a su minusvalía. Por el contrario, Arteta hace un recorrido por los pasillos fríos de una especie de residencia hasta llegar a Francisco, que está solo en su habitación, mirando por la ventana, sentado en su silla de ruedas. Emplea planos detalle para visualizar la inoperancia de una de sus manos y la inmovilidad de sus piernas. Además, un plano de perfil subraya la deformación de su cabeza debida a una de las balas del atentado. Este es el plano dominante durante toda la entrevista. Francisco termina tumbado en la cama gracias a la ayuda de la enfermera. Apenas puede moverse. Una acción tan simple y habitual como acostarse es una odisea. Eduardo y Francisco no son solo dos personas víctimas de un atentado terrorista. Cada uno representa el arquetipo de “víctima” que retrata cada uno de los documentales.

La expresión visual de estas víctimas proyecta sentidos diferentes, y lo mismo sucede con otro personaje muy simbólico en el País Vasco: el es-

colta. En *La pelota vasca* aparecen tres referencias a los escoltas: Javier Elzo (catedrático de sociología) dice “es muy jodido vivir con escolta” y “yo tengo un escolta porque aparecí en los papeles de ETA”. La otra cita viene de Gotzone Mora (socióloga y miembro de la Ejecutiva del PSE-PSOE) y es más general: “Las señoras de la limpieza también con escolta, pero ¿en qué país vivimos?” Visualmente, Medem rompe con su estilo de filmación para reforzar la existencia de los escoltas y le da un espacio en el plano. En seis totales, Javier Elzo ocupa solo la mitad de un plano general, la otra mitad es para su escolta. Nunca podemos ver la cara de la persona que protege al amenazado porque está sentado de espaldas en una silla contigua. Es un símbolo. El escolta invade la entrevista, como invade la vida de su protegido. Elzo dice una vez: “(...) y no quiero sacarle la cara a ETA, Dios me libre, mira donde estoy, eh”. A la vez hace un gesto subrayando la presencia del escolta para señalar la necesidad de vivir con una persona que te sigue y vigila constantemente en todas las facetas de tu vida, incluso en una simple entrevista.

En *Trece entre mil* la presencia de la escolta tiene más potencia visual y narrativa. Hay acciones que muestran cómo se vive con escolta. Elías lo explica: “Si queremos pasear, pues tenemos que ir siempre protegidas. Durante la semana acudimos a las sesiones del ayuntamiento, pero siempre acompañadas. Y cuando terminamos, llamada, para que ellos suban arriba a recogerme. No podemos sacar la basura. No podemos coger la correspondencia. No podemos abrir la puerta. A ver, dónde está la libertad”. Y el espectador lo ve. El escolta está con Elías en algunos momentos cotidianos y se demuestra la invasión total que tienen en la vida de los amenazados en acciones concretas: el escolta vigila mientras Elías se ha detenido a hablar con una amiga; el escolta abre la puerta del portal para cerciorarse de que no hay nadie, o el escolta acompaña a Elías a casa cuando esta quiere dejar la compra sobre la encimera de la cocina. La última imagen del bloque temático que cuenta el asesinato de su marido es una conversación en euskera entre Elías y su cuñado, en la que el camarógrafo se mueve y busca, en la profundidad del campo, la presencia del escolta. Allí está, algo alejado, pero siempre presente.

Conclusión

“Los *travellings* son una cuestión moral”, decía Jean-Luc Godard (Rivette, 1961, pp. 54-55). La moral –las ideas en términos generales– que despliega una película está íntimamente ligada con la forma cinematográfica (encuadres, movimientos de cámara y montaje) que decide emplear su autor. En cine, ya sea ficción o documental, el elegir un plano u otro, y el decidir qué se ve, revela un punto de vista sobre el acontecimiento representado a través de ese plano. Eso significa que el director tiene la obligación y la responsabilidad de escoger la forma en la que la realidad aparece filmada, lo cual condicionará de forma decisiva la interpretación de esa realidad por parte del espectador.

El lenguaje audiovisual categoriza, define y, por lo tanto, crea la realidad que está expresando. Al hacer una aseveración verdadera en un medio escrito o audiovisual elegimos una serie de categorías de descripción, “destacando ciertas propiedades, desfocalizando otras y ocultando otras” (Lakoff y Johnson, 1986, p. 205). Por eso José Luis Guerín, director de los documentales *Innisfree* (1990) y *En construcción* (2001), considera importante el debate sobre los recursos, “sobre la relación entre lo que buscas y lo que captas y cómo lo capturas” (Guerín, 2007, p. 126). La forma de recoger la realidad es tan decisiva en la creación de sentido como la propia realidad.

La representación visual (planos, acciones, lugares) que se hace en estos dos documentales sitúa al espectador en un punto específico desde donde interpretar el conflicto vasco a través de un elemento tan sensible como la víctima. En el escenario de la gestión del final del terrorismo hay dos discursos fundamentales en pugna: uno defiende que el Estado modifique y suavice su política con los presos de ETA; otro propone no negociar y esperar la definitiva disolución de ETA por agotamiento y acoso policial. En el fondo hay un relato sobre qué representa ETA y qué significa el “conflicto vasco”. *La pelota vasca* y *Trece entre mil* exponen esos dos puntos de vista enfrentados en la construcción de sentido que se hace de la representación de las víctimas y su rol en estos procesos.

En *La pelota vasca*, más allá de la “falsa equivalencia moral” de mostrar a todas las víctimas sin matices (Mínguez-Arranz, 2008, p. 545), se re-

trata a las provocadas por ETA de forma unidimensional: solo son víctimas, hay que respetarlas, pero deben estar fuera del discurso político y no deben tener influencia en los procesos que consigan la disolución de ETA, que se identifica con la resolución del “problema vasco”. El otro discurso defiende el valor moral y, por lo tanto, el protagonismo político de las víctimas en esos mismos procesos. Los diferentes recursos narrativos solo dan forma persuasiva a esta construcción de sentido previa.

En *Trece entre mil* hay fotografías, imágenes borrosas y cementerios. Las víctimas tienen una iconografía propia que marca, define y, sobre todo, les distingue de aquellos que no son víctimas. En *La pelota vasca* todos comparten el mismo contexto visual (País Vasco), la neutralidad estética acompaña a casi todos los personajes. Todos son iguales. En el documental de Medem se habla de los escoltas e incluso coinciden en reconocer que resulta inadmisibles que los amenazados tengan que vivir junto a personas que van armadas y que se dedican a seguirlos a todos los sitios para protegerlos. Pero *Trece entre mil* elige una puesta en escena, unas acciones y unas imágenes muy diferentes. Explica, casi se sumerge, en una forma de vida limitada y determinada por la fuerza de la amenaza de ser asesinado. En *La pelota vasca* no hay tiempo para eso, y por eso el escolta y la vida que él implica tienen otra dimensión. Se puede alegar que la estructura narrativa que elige el director imposibilita ese desarrollo, pero también es cierto que Medem rompe con esa estructura para acompañar en un autobús a un familiar de un terrorista que visita a su pareja y lleva consigo a su bebé. Nuevamente un dilema estilístico, nuevamente una decisión que delimita el significado. ¿Es lo mismo hacer una entrevista a una madre en un autobús y con un bebé que a solas en un exterior neutro?

Por lo general, el mundo de los productores de documentales rechaza el análisis del lenguaje audiovisual como medio expresivo con limitaciones ciertas. Afirma que eso es propio de la ficción. El trabajo del documentalista consistiría en filmar –nada más y nada menos– la verdad. Introducir el documental en el juego expresivo de los planos conduce directamente a afirmar la intervención directa del que está haciendo el documental y ensucia el mito de que *la realidad habla por sí misma*. Así, cuanto más neutro

es el plano –falsamente neutro–, más acertada es la actitud del documentalista. Como mucho la selección del plano se puede justificar por la búsqueda de la belleza, lo cual divide artificialmente la dimensión estética de la imagen de su dimensión ética. Eso es una “posición bastarda” porque no se pueden desvincular las ideas de los procedimientos y mucho menos en un formato que busca la representación de la realidad: “(...) tal vez el documental expresa aun con mayor viveza que el cine de ficción el hecho de que la forma no es ornamento, sino vehículo” (Guerín, 2007, pp. 131-132).

En *La pelota vasca* y *Trece entre mil* el espectador queda expuesto a unos planos y acciones determinados que condicionan la representación audiovisual de las víctimas. Ambos documentales plantean una discusión epistemológica sobre cómo tenemos que mirar a las víctimas, y lo hacen mediante la construcción de un relato visual que consigue una definición que se presenta como definitiva e indiscutible. Más allá del tiempo que uno y otro dedican a las víctimas como tema, importa la mirada: qué dice el director sobre ellas y, por tanto, qué desea transmitir al espectador. Arteta subraya exclusivamente el dolor de las víctimas, su abandono durante años y la imposible vuelta a una realidad que ya nunca será igual de feliz que antes del atentado. Medem refleja también ese dolor: hace paréntesis audiovisuales para destacar las historias de las víctimas, pero también introduce una idea que hace prevalecer de forma sólida en varios finales: las víctimas son manipuladas e incluso poco fiables. Ninguno de los dos documentalistas miente, simplemente hacen énfasis en unos aspectos y eclipsan o subestiman otros para crear itinerarios semánticos que el espectador debe transitar obligatoriamente, porque el que estructura, el que decide el significado –con su montaje– es el director; nunca el que ve el resultado de la composición visual. El relato, cualquiera de los dos, explica quién es una víctima e, indirectamente, qué valor debe tener su opinión en la construcción del futuro en el País Vasco.

Referencias

- Arteta, I. (2005). Conversación con Iñaki Arteta. *El mundo*, 30-11-2005. Disponible en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/11/1804/> [Fecha de consulta: 25 de abril de 2012].

- Barrenetxea, I. (2006). La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica. *Revista de Estudios Vascos Sancho el Sabio*, 25, 138-162.
- Barrenetxea, I. (2008). El síndrome de La pelota vasca: la piel contra la piedra de Julio Medem. En: G. Capellán y J. Pérez (ed.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública (Vol. 1)* (pp. 211-229). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Cabeza, J. y Paz, M. A. (2011). Formas de condicionar la verdad con el uso del montaje en La pelota vasca. *Revista Latina de Comunicación Social*, 66, [Revista electrónica]. Disponible en: [http://www.revistalatinacs.org/11/art/922_Compluten se/01_Cabeza.html](http://www.revistalatinacs.org/11/art/922_Compluten%20se/01_Cabeza.html) [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2011].
- Calleja, J. M. y Sánchez-Cuenca, I. (2006). *La derrota de ETA. De la primera a la última víctima*. Madrid: Adhara.
- Carmona, L. M. (2004). *El terrorismo y E.T.A. en el cine*. Madrid: Cacitel.
- Cerdán, J. (2008). Volar sobre el conflicto vasco. “La pelota vasca. La piel contra la piedra/Euskal pilota. Larrua harriaren kontra” (Julio Medem, 2003). Foro hispánico. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 32, 219-230.
- De la Calle, L. y Sánchez-Cuenca, I. (2004). La selección de víctimas de ETA. *Revista Española de Ciencia Política*, 10, 53-79.
- De Pablo, S. (1998). El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y sociedad*, 11(2), 177-200.
- De Pablo, S. (2008). El problema de ETA a través del cine: historia, ficción y responsabilidad. En: G. Capellán y J. Pérez (ed.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública (Vol. 1)* (pp. 187-209). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- Frosh, P. y Pinchevski, A. (2009). Introduction: Why Media Witnessing? Why Now? En: P. Frosh y A. Pinchevski (ed.), *Media Witnessing: Testimony in the age of Mass Communication* (pp. 1-22). London: Palgrave Macmillan.
- Guerín, J. L. (2007). *José Luis Guerín: ¿documental? ¿ficción? Cine*. En: Cerdán, J. y Torreiro, C. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 113-140). Madrid: Cátedra.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Landa, J. (1995). *Euskal Herria y la libertad. Historia de ETA* [CD-ROM]. Tafalla: Txalaparta.
- Malalana, A. (2006). ETA y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine. *Revista General de Información y Documentación*, 16(2), 195-216.
- Medem, J. (2003). Un pájaro vuela en una garganta. *Gara*, 18-09-2003.
- Medem, J. (2004). S.O.S. *El Mundo*, 30-01-2004. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/01/30/cultura/1075465654.html> [Fecha de consulta: 25 de abril de 2012].
- Mínguez-Arranz, N. (2008). Terrorismo y cine documental en la España contemporánea. *Bulletin of Hispanic Studies*, 4(85), 533-549.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and representation in non-fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pulgar, M. B. (2004). *Victimas del terrorismo 1968-2004*. Madrid: Dykinson.
- Rivette, J. (1961). De la abyección. *Cahiers du Cinéma*, 120, 54-55.

- Sánchez Duarte, J. M. (2008). *La construcción mediática de las víctimas del terrorismo. El caso español*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos [tesis doctoral].
- Sánchez-Cuenca, I. (2001). *ETA contra el Estado. Las estrategias del terrorismo*. Barcelona: Tusquets.
- Silke, A. (2003). Terrorists, victims and society: psychological perspectives. *Terrorism and Political Violence*, 17 (1-2), 201-213.
- Veres, L. (2006). *La retórica del terror. Sobre el lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones La Torre.
- Wilkinson, P. (1997). The media and terrorism: a reassessment. *Terrorism and Political Violence*, 9(2), 51-64.