

Herri Batasunaren irudikapena 1980ko hamarkadako Euskal Herriko zineman

Gorka Etxebarria Dueñas eta Josu Martinez Martinez
UPV/EHUko ikerlariak

Biolentzia politikoaren gaia usu tratatu da Euskal Herriko zineman. Egia izanik ere film gehienek ez dutela lortu beste herrialde batzuetan haien parekoek edukitako arrakasta eta errekonozimendua (Irlanda, adibidez), azken urteetan egindako zenbaketen arabera, Franco hil zenez geroztik, berrogeita hamar film luzetik gora ekoitzi dira euskal gatazkaz. Istorio gehienetan, etakideak, polizia edota haien biktimak agertu dira protagonista gisa. Politikari lokala aldiz, bigarren plano batean azaldu da zenbait kasutan, tramaren sostengu gisa funtzionatuz. Artikulu honetan, 1980ko hamarkadan Hego Euskal Herrian ekoiztako bost film luzeek Herri Batasuneko kidegoa nola karakterizatu zuten aztertuko dugu. Gure hipotesia zera da: filmek marrazten duten ezker abertzalearen erromantizismotik intolerantziarako bidean, HB elementu negatibo bezala estereotipatu duela zinemak; batzuetan, ETA bera baino gehiago.

GAKO-HITZAK: Zinemaren historia · 1980ko hamarkada · Estereotipazioa · Herri Batasuna.

The representation of Herri Batasuna in 1980s Basque cinema. Patterns for a stereotype.

Basque Cinema has often dealt with political violence. Despite being true that most of the films have not achieved as much recognition and success as films from other countries (e. g. Ireland) recent figures show us that since Franco's death, more than fifty films relating to the Basque conflict have been made. Most stories have ETA members, police officers or ETA victims as their protagonists. Local politicians however are usually supporting characters just there to move the plot forward. In this paper, we will analyse how Herri Batasuna (People's Unity) members are characterised in five films produced in the Basque Country during the 1980s. Our hypothesis is that during the social shift from romanticism to intolerance, when dealing with the 'patriotic left', Herri Batasuna has been portrayed as a negative element in these films, even more negative than ETA itself.

KEY WORDS: Zinema's history · 1980s · Stereotyping · Herri Batasuna.

Jasotze data: 2016-11-13 *Onartze data:* 2017-01-09

Sarrera¹

Gizarteko interes-gatazkak eta tentsio ideologiko, sozial eta politikoak agertzen dituen neurrian, sorburu duen errealitate sozialaren fruitu dugu zinema. Zentzu horretan, ibilbide luzea egina dute zinema eta gizartea elkarrekin lotzen dituzten ikerketek, Sigfrid Kracauerrek 1930eko hamarkadako aleman filmek nazismoaren garaipenarekin ukan harremanaz buruturiko lanetik hasita (1947), gaur arteko hamarkadetan, dozenaka historialari eta soziologok, zinema historiarekin eta gizartearekin harremanean aztertuz egindako ikerketetaraino (Morin, 1956; Ferro, 1974, 1980; Sorlin, 1977, 1996; Ronsenstone, 1997, 2014). Ikuspegi eta disziplina ezberdinetatik, iruditeria kolektiboen artikulatzaile, gizartearen ispilu, agente, edo tendentzia sozial, kontraesan, gatazka eta aspirazioen jokaleku gisa aztertuak izan dira filmak. Azken urteotan, gainera, azpimarratu egin da zinemaren garrantzia gizarteari buruzko diskurtso eraikitzaile gisan (Iadevito, 2014: 213-214).

Dudarik gabe, mundu propio bat sortzen du zinemak, memoria berrordenatzen du eta soziala eta politikoa interpretatzeko giltzak ematen ditu. Hala, Christian Poirier-ek proposatutako metaforari jarraituz, gizartearen oihartzun dela esan genezake: errealitatearen errepresentazioa, baitezpadako isla, baina distantziatik egina: ez ispilu, eta ez loturarik gabeko abstrakzio (2004: 03).

Jaio zenetik, bere inguruneari lotuta agertu da, beraz, zinema, eta zentzu horretan, biolentzia politikoaren gaiari ere ez dio izkina egin. XX. mendeko azken hamarkadetan zein XXI.aren hasiera honetan, ehunka film ondu dira herrialde ezberdinetan, terrorismoa edo biolentzia iraultzailea (nola gerta) aitzakia, abiapuntu, edota sakoneko gai hartuta (Hueso, 1998:138). Horien artean aurki genitzake IRA eta Irlandako gatazkari buruzko dozenaka lan, hala nola Algeriako gerlari buruzkoak, Uruguaiako tupamaroak protagonista dituztenak, eta Alemaniako RAF edo Italiako Brigada Gorriari buruzko pelikulak.

Haien aldean, gizartean orokortutako iritziaren eta zenbait autoreren arabera (Carmona, 2004; Zurro, 2015), Euskal Herriko gatazka gutxi agertu da pantailan. Datuek besterik diote, ordea. Franco hil zenetik, De Pabloren arabera (2012), espainiar Estatuan berrogeita hamar film luze inguru ekoitzi dira, kasik ehun, labur eta *TV Movie*ak zenbatuta. Gure ustez, beraz, gaia gutxi tratatu delako uste okerra, obra gogoangarrien eskasiak eragin duke, obren eskasiak baino gehiago.

Zinema gizartearen oihartzun den neurrian, euskal gatazkaren eboluzioarekiko paraleloak izan dira hari buruzko filmagintzak eraikitako diskurtsoak. Hala, euskal gizartean biolentzia iraultzaileak izandako babesaren gainbeheraren eskutik, zinemak ere bidea egin du, ETAko militanteak herriaren seme-alaba erromantiko eta altruista gisa agertzetik (*Estado de Excepción* (Inaki Nuñez, 1978), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979)), terrorista fanatiko, intolerante eta irrazional gisa karakterizatzeraino (*El viaje de Arian*, (Eduard Bosch, 2000), *Todos estamos invitados* (Manuel Gutierrez Aragon, 2008)).

1. Gorka Etxebarria, 2015eko Eusko Jaurlaritzaren PREDOC laguntzaren onuraduna da. Josu Martinez, NOR ikerketa taldeko kidea eta 2016ko EHUren POSTDOC laguntzaren onuraduna da.

Euskal auzi politiko/armatuari buruzko filmografia errepasatuta, garbi ikus daiteke mugimendu hertsiki politikoak bigarren mailako agente bezala ageri ohi direla gehienetan, indar polizialen, parapolizialen eta etakideen arteko borrokan. Rol protagonistarik ez dute, baina haien presentzia (esplizitu zein implizitua) oso nabaria da film askotan, joko dramatikoak sostengatzeko ezinbesteko aktore gisa. Ondoko orrialdeetan, preseski, Herri Batasunaren (HB) irudia aztertuko dugu. Gure hipotesia da, ETAre irudian gertatu den erromantizismotik intolerantziarako bide horretan, HBko kidegoa *elementu negatibo* bezala estereotipatua izan dela 1980ko hamarkadako Euskal Herriko zineman; batzuetan, ETA bera baino gehiago. Horregatik iruditzen zaigu aztergai garrantzitsua dela Herri Batasunaren errepresentazio zinematografikoa.

Artikulu honetan, 1980ko hamarkadan Euskal Herrian ekoitzi ziren eta 1980ko hamarkada bera eszenatoki duten fikziozko film luzeak aztertuko ditugu. Batetik, fikziozko obrek, gidoiaren, pertsonaien trataeraren eta funtsezko sekuentzien bidez, estereotipaziorako agente esanguratsu bezala funtzionatzen dutelako (Poirier, 2004). Bestetik, dokumentalek eta luzera gutxiagoko obrek baino hedapen zabalagoa dutelako, eta, beraz, eragiteko potentzialitate handiagoa². Hala, honakoak izango dira gure aztergaiak: *Erreporteroak* (Iñaki Aizpuru, 1983), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), *Ander eta Yul* (Ana Diez, 1988) eta *Ke arteko egunak* (Antton Ezeiza, 1989).

Azterketa historikoa izango da gure analisiaren muina. Zentzu horretan, bi alor azpimarratuko ditugu bereziki: obrak ekoitzi ziren testuinguru sozial eta historikoa, eta filmetako pertsonaien arteko harreman dialektikoak, azken horien bidez azaleratzen baita, sarri askotan, filmek errepresentatzen duten estereotipazio-maila. Hala, protagonisten arteko elkarrizketak aztergai gisa baliatu, eta horiek gizartean orokortutako subjektuak eta identitateak nola modu aktiboan errepresentatzen dituzten adieraziko dugu eta, gisa horretan, HBko kideen inguruan pantailan eraikitako irudikapena ardatz hartuz, estereotipoa eraikitze patrioiak identifikatu eta berorren birproduktzioa ikertuko dugu.

Lehen eta bigarren mailako iturrien azterketan oinarritu da gure ikerketa. Lehengoan artean, bistan denez, filmak eurak izan dira ikergai printzipala. Corpusa osatzen duten lanak hainbat aldiz ikusi eta aztertu ditugu, beren barne-diskurtsoak atereaz. Bost kasutik hirutan, Euskadiko Filmategian egin ditugu ikuskaldiak; filmak ez baitaude beste inon eskuragai. Bigarren mailako iturriei dagokienez, historia garaikideari eta, bereziki, euskal zinema politikoari buruzko bibliografiaren bilketa dokumentala egin eta berorren berrirakurketa kritikoa burutu dugu, filmetan ikusitakoarekin erlazionatuz.

Ekin diezaigun, bada, azterketari.

2. Corpusaren batasunaren mesedetan, beraz, azterketatik kanpo gelditu dira 1980ko hamarkadan Euskal Herrian ekoitzi ziren film laburrak eta erdi metrajeak (ezagunena aipatzearen, *Ehun Metro* (Alfonso Ungria, 1985)), eta *Euskadi hors d'Etat* (1983), Artur Mc Caig zuzendariaren dokumental esanguratsua; nahiz eta, bereziki azken horrek, EEren alde egiten duen argiki, HBren kaltetan, gure hipotesia indartuz.

Herri Batasunaren karakterizazioa gizartean. Estereotipoaren sorrera

Lehenik eta behin, HBren irudiaren finkatzeari buruzko zenbait xehetasun ematea komeni da, garaiko iritzi publikoan iltzatuta geratu ziren eran.

Francoren heriotzaren ondotik, ezker abertzalearen inguruko bi koalizio politiko sortu ziren Hego Euskal Herrian: Euskadiko Ezkerra (1977) eta Herri Batasuna (1978). 1979ko Espainiako hauteskundeetan, ETA(pm) talde armatuak Euskadiko Ezkerrako hautagaientzat eskatu zuen boza eta ETA(m)-k Herri Batasunakoentzat. Bi urte geroago, 1981eko otsailean, Euskadiko Ezkerra (EE) alderdiak su-eten bat eskatu zien bai ETA(m)-ri eta bai ETA(pm)-ri. Bigarrenak eman zuen, baina ez lehenak.

1981. urtean zehar, Euskadiko Partidu Komunistara (EPK) hurbiltzen joan zen EE eta ETA(pm)-ko buruzagitzak Gobernuarekin harremanetan sakondu zuen. 1981eko bukaeran aurkeztu zen EPK eta EEren batasun-prozesuaren emaitza: Euskadiko Ezkerra-Izquierda para el Socialismo (EE). Elkarketak, eurokomunismoak aurreko hamarkadan jorratutako bidea hartzea ekarri zuen EE koalizio independentista eta sozialistarentzat: hala, parlamentuko lanari erabateko lehentasuna eman eta biolentziaren erabilera gogor arbuiatu zuen. Eurokomunismoak paper garrantzitsua jokatu zuen herrialde ezberdinetan biolentzia politikoari dagokionez, indar politiko kontserbadoreen diskurtsoa sostengatuz. Zentzu horretan, zenbait autorek defenditzen duten gisan, 1970eko hamarkadaren bukaerako talde armatu iraultzaileen aurkako iritzi publiko orokortuan ezinbesteko agente izan zen (Saason, 2001; Moreti, 2002; Andrade Blanco, 2012).

1982ko otsailean ETA(pm)-k ETAre VIII. Asanblada egin zuen. Bertan, alderdi berriaren aurkako ildo atera zen garaile, baina gutxiengo batek, *zazpikiak* bezala ezagutuak, ez zuen asanbladaren erabakia onartu. Bere burua ETA(pm)-ren oinordeko aldarrikatuz, 1982ko irailean talde armatuaren disoluzioa publiko egin zuten *zazpikiak* —Asanbladaren garaile atera zirenek (ETApm VIII) aktiboan jarraitu zuten—.

Bien bitartean, PSOEek 1982ko urrian Espainiako Gobernu eskuratu zuen. Inbestidura saioan, Felipe Gonzalezek Euskadiko Ezkerra berriko diputatu bakarraren babesa ere eduki zuen. *Zazpiki*en aldeko presoentzat indultu kate bat martxan jarri zuen Gobernuak eta talde horretako militanteei erbestetik itzultzeko baimena hitzeman zien. Hurrengo hilabeteetan berrehun militante armatu baino gehiago itzuli ziren erbestetik, indultatuak izan ziren edota haien aurkako epaiketak bertan behera geratu ziren (Fernandez Soldevila, 2013).

Esan daiteke, modu publikoan Euskadiko Ezkerrak 1981eko otsailean egindako su eten eskaera ETA(pm) (VII) talde armatuaren bukaerara eraman zuela 1982ko irailean, hurrengo egunetan EEko bozeramaileek argudiatu zuten eran (Markiegi, 1982). Miarritzeko Euskal Jai pilotalekuan *zazpikiak* irakurri zuten dokumentuan ere, esplizituki aipatu zuten alderdi politikoaren egonkortasuna eta lidergoa beren erabakiaren berri emateko orduan (Barbería, 1982).

Beraz, paralelismo bat ezarri, gizartean nagusituko zen logikaren arabera, ETA(m)-k bere kanpaina armatuarekin jarraitzearen arrazoa, HBk armak uzteko eskatu ez izana zatekeen. Are gehiago, *zazpikien* erabakia publiko egin bezain pronto, medioetan ohiko bihurtu zen hipotesi hura (Unzueta, 1982). Halere, *miliek* eta *polimiliek* biolentziari ematen zioten zentzua oso ezberdina zen, eta, bereziki, HBren eta ETA(m)-ren arteko harremana, EE eta ETA(pm)-ren artekoaren guztiz bestelakoa zen³.

Hala, iritzi publikoan honako ideia sinplifikatua iltzatu zen: Franco hil ostean, talde armatuek desagertu egin behar zuten. EEk egin zuen *tokatzen zitzaiona*, eta ETA(pm) bukatu zen. HBk, ordea, ez zituen *etxeko lanak* egin, eta talde armatuek izan behar zuten zoriari muzin egin zion. Beraz, ETA(m)-ren kanpainaren erantzule zuzena HB zen. Etakideek bazuten salbamendu posiblea, *zazpikiek* egin bezala, baina bide hori jorratzea oztopatzen zuena HB zen⁴.

Ordutik aurrera, eta are lehenagotik zetorren tendentzia indartuz, Euskadiko Ezkerra eta ETA (pm) (VII)-ko buru ohiak HBren estereotipazio negatiboaren bultzatzaile eta elikatzaile bihurtu ziren neurri handi batean; beren burua sistema berriaren *intelligentsia* progresistaren baitan birkokatuta, ETA(m)-ren hautua, haiek hartutako bidearen (demokraziaren, arrazoiaren, posibilismoaren) antagonista gisa konfrontatuz (intoleranteak, irrazionalak, astoak)⁵. Esaterako, 1985eko udan EEk HBren «Euskadi alegre y combativa» kanpainaren kontrako ekimen publiko erridikulizatzailea abiatu zuen, «¿habéis vuelto a beber?» zioten pegatina eta karteekin (*El País*, 1985/07/19). Baina lehenagotik, 1979tik bertatik ari zen EE HBren irudi zabar hori lantzen. Urte hartan, *polimilien* hurbileko *Euskadi Sioux* aldizkariak, zenbaki guztietan HBren satira egiten zuen atal finko bat sortu zuen: *Harri Batua*, super-heroi baserritarraren abenturak kontatzen zituena (*Euskadi Sioux*).

Harira itzuliz, justuki 1981ean, ETA (pm) (VII)-k armak uztea deliberatu zuen une berean, euskal zinema autonomikoa sortzen ari zen. Orduantxeakoak dira, hain zuzen, Eusko Jaurlaritzaren lehen diru-laguntzak. Testuinguru hartan, zenbait *polimili* ohik zinema-industriari birziklatu zuten beren burua aktore, gidolari, kameralari eta, batez ere, produktore gisa (De Pablo, 2014: 210). Horien artean, aipa genitzake Patxi

3. HB eta ETA(m) biltzen zituen ideia honakoa zen: talde armatuaren jardura Gobernuak KAS Alternatiba onartzen bazuen bukatuko zen, HB berak errepikatzen zuenez (Barbería, 1982b; Barbería, 1983). Hori zen, bi agenteentzat, frankismoarekin behin betiko apurketarako beharrezko pausoa. Frankismo garaiko polizia Euskal Herrian mantentzen zen bitartean eta Euskal Herriari autodeterminazio-eskubidea onartzen ez zitzaion heinean, ez zuten uste frankismoarekiko hausturaz hitz egin zitekeenik. Hau da, ETA(m)-ren helburua, bere ikuspuntutik, *demokrazia eskuratzea* zen. Ondoren, HBk KAS Alternatibaren negoziazioak ahalbidetutako bide instituzionala erabili zuen bere proiektu politikoa aurrera eramateko. Aldiz, ETA(pm) eta EEren arteko harremanean, EEk bere buruaren lidergoa aldarrikatu eta talde armatuaren bukaera exijitzeko autoritate morala eta politikoa zuela ulertu zuen. ETA(pm)-k bere rola *zegoen demokrazia baldintzatzer*a bideratuta zegoela pentsatzen zuen. 1981eko estatu-kolpe saiakeraren ostean, ekarpenik egiten ez zuela eta, are gehiago, *demokraziarentzat oztopo* zela pentsatu zuen ETA(pm)-ko zati batek eta horrela onartu zuten EEren armak uzteko eskaera.

4. HBren irudi horren eraikuntzari buruzko hipotesi hau Gorka Etxebarria Dueñasen ikerketa-lerroan ari da garatzen, Eusko Jaurlaritzako Hezkuntza Sailaren PREDOC doktoratu aurreko beka-programari esker.

5. Honek, bistan dena, bere kontrapartea ere izango du. Hala, HBko sektoreetatik, EEko jendea *traidoretzat*, *erreformistatzat*, *likidazionistatzat* hartu izan da maiz.

Bisquert, Fernando Lopez Castillo, Txepi Lara, Mario Onaindia eta Angel Amigo, besteak beste. Azken horrek bereziki, gidolari eta produktore gisa, berebiziko pisua izango zuen 1980ko hamarkadako zinema autonomikoan.

Ez alferrik, Eusko Jaurlearitzak subentzionatutako lehen filma *La Fuga de Segovia/Segoviako ihesa* izan zen, Angel Amigok berak idatzia. Funtsean akziozko trama zuen pelikula horrek *polimilien* ekintza bat gaitzat bazuen ere, jadanik, haien antagonista gisa agertzen zen bigarren planoan beste ETA irredentoa. Zentzu horretan, filmaren lehen bertsioaren bukaera esanguratsua da⁶. Iparraldera salbu iristea lortu duen iheslarietako bat kazetari batek elkarrizketatzen duelarik, posizio politiko arrazionala zein den argiki adierazten du, ondorio-zaporea duen azken eszenan. Bertan, euskaldunen problema amnistia emanda soluzionatu dela iradoki ondok dio, kondizio politikoak aldatuta (diktaduratik demokrazia burgesera), borroka moldeak ere aldatu behar direla. Alegia, *zazpiki*en irakurketa politikoa zilegitzen du: demokrazia burgesen markoan Alderdiaren abangoardia-izaera berresten du, horrek talde armatuaren gainean duen zuzendaritza-papera azpimarratuz, eta, beraz, EEn eskaeraren ostean *polimilien* desagerpena ontzat emanez.

La Fuga de Segoviako eszena horrek bidea erakutsi zien ondoko filmei, jarraian garatuko dugun eran. Ildo horretatik, ETA *onari* (edo armarik gabeko haren herentzia sozial eta sinbolikoari) oposatzen zitzaion ETA *gaiztoaren* irudikapen soziala izango zen, aurrerantzean, Herri Batasunaren errepresentazioaren muina. Borroka armatua bai/ez dikotomiatik haratago, intolerantzia eta hertsatzea beste arazo sozial guztietara hedatzen zituen mugimendu *faxistarena*.

Erreporteroak (Iñaki Aizpuru, 1983). Hausturaren unea

1980ko hamarkadako lehen urteek, Jaurlearitza sortu berriaren laguntza ekonomiko eskuzabala zela medio, euskal zinema autonomikoaren nolabaiteko loraldia ekarri zuten. Film luze ugari ekoitzi ziren, gehien-gehienetan espainolez (euskarari dialogoetan leku txiki bat utziz, edo bertsio bikoiztu bat ere aurkeztuz, laguntza publikoak justifikatzeko) eta, kasu askotan, tramak euskal gizarteko giro sozial eta politikoa kokatuz. Jean Claude Seguin historialari frantsesaren hitzetan garai hartan gertatu zen «la eclosión del cine vasco, vuelto tanto hacia su historia y sus mitos como a su actualidad violenta» (Seguin, 1995: 78).

Testuinguru hartan burutu zuen Iñaki Aizpuru leitzarrak *Los reporteros/ Erreporteroak* (1983) filma. Aizpuru euskal zinemagintzaren zirkuluetan ezaguna zen ordurako, dokumental amateur batzuk egiteaz gain (*Txerri hilketa*, *Aberri Eguna*, *Konstituzio giroa*), 1977an sortutako Euskal Zine Egillen Elkartearen idazkari nagusi izan baitzen. Geroztik, *freelance* kameralari gisa lan egin zuen telebista-kate batzuentzat. Hain zuzen, filmeko protagonistek duten lan bera.

6. Donostiako Zinemaldian, lehen bertsio hau estreinatu zen. Alta, ondoren aretoetan bertsio laburrago bat komertzializatu zen, azken eszena moztzen zuena. Zergatik? Hona Imanol Uribe bere biografian aipatzen duena: «Aunque la razón principal fué, repito, el exceso de metraje, es cierto que esos recortes afectaron de forma importante a la entrevista de Arantxa Urretavizcaya a Xabier. Más que por la cuestión documental, la razón fue porque era la parte que más se acercaba al análisis político. Era un análisis muy sectario, muy desde el punto de vista de Euskadiko Ezkerra» (Angulo, 1994: 49).

1980rako, monarkia parlamentarioaren finkatzea halabeharrezko prozesu ereduzkoa izan zelako ideia txertatuta zegoen espainiar gizartearen gehiengoan, *Franco hil aurretik/ondoren* dikotomia barneratuz. Euskal gizartean aldiz, 1975-1978 arteko prozesu politikoaren ikuspegi kritikoa hedatuago zegoen: ez HBk, ez PNVk ez eta EEk ere ez zuten 1978ko Konstituzioa babestu, eta, horrek, oraindik oposizioaren zati baten eta HBren artean lotura sinboliko bat ezartzen zuen. Ulermen-harreman hori, ordea, 1981ean hautsi zen, filmean bezala gizartean. Hain zuzen ere, hori izan zen hainbat gertakari tragikoren zurrumbiltoa eta ETA(pm)-k su-etena eman zuen unea. Filmean, HBren ondorengo estereotipazioaren sorburua izango zen hausturamentu hori garbiki agertuko zaigu.

*Erreporteroak*ek bi kamera-erreportariren bizimodua kontatzen du, 1980-1981 urteen artean. Atentatu-kate batek funtzionatzen du filmaren hari bezala eta horien berri ematen doazen heinean, bi lagun eta pisukideen arteko harremana mikazten joango da. Atentatu-kate horretan lehena, 1980ko apirilaren 20an gertatu zen HBko kide Felipe Sagarna *Zaparen* hilketak da. Hau da, Estatuaren aparatuen biolentzia da agertzen den lehena, nolabait ETArek existentziarako gutxieneko legitimazio bat eraikiz, agente biolentoen arteko borroka baten egoera erakustean. ETArek existentzia horren justifikazioa filmetan ohiko elementu da, ikusiko dugunez, baina, nolabait, Franco hil ostean bere existentziaren zentzua amaitutzat ematen dute aldi berean, hain zuzen ere, *zazpiki*ek beren disoluzio-mezuan argitzera eman zuten gisan.

Aztertzen ari garen filmeko istorioak aurrera egin ahala, *Franco hil aurretik/ondoren* dikotomia errotzen joango da protagonistetako baten baitan, eta, horrek, ETArek biolentziaren inguruko iritzia aldaraziko dio. Aldiz, HBren posizioak defendatzen dituen lagunak aldaketa hori leporatuko dio, ez omen baitzegoen bortxa erabiltzearen aurka Carrero Blanco presidentea erail zen garaian, 1973an; eta zera jasoko du erantzutzat: «Argumentas con esquemas de cuando vivía Franco». Hala, nolabait, *Franco=Biolentziaren legitimotasuna // HB=Iragana* ekuazioa mahaigaineratzen du filmak.

Kontuan eduki behar da, ekuazio sinplifikatu hori, funtsean, anakronikoa zela HBri dagokionez. 1980an ETA(m)-ren kanpaina armatua sostengatzen zuen kultura politikoaren erroak eta eraikuntza-prozesua Franco hil ondoren gertatu baitziren. Herri Batasuna oposizioaren zati batek 1975-1978 urteen arteko prozesu politikoaz egiten zuen irakurketa dibergenteak eratu zuen eta, hain zuzen ere, Francoren heriotzaren ostean haustura politikorik gertatu ez izana zuten argudio nagusi (Letamendia, 1994). Halere, biolentzia-giro bortitzari lotuta, aipatu ekuazioa errotu egin zen, bereziki 1981etik aurrera. Horrela, 1975-1978 arteko prozesu politikoaren ikuspegi kritikoa pitzatu egin zen baita Euskal Herrian ere, eta HB politikoki isolatuta geratu zen.

HBren isolamendua eta estigmatizazioa ekarriko zuen haustura hori irudikatzen du, hain zuzen ere, filmaren azken zatiak. 1981. urtearen hasieran, gertaera-sekuentzia lazgarri bat egon zen: urtarrilaren 29an, ETA(m)-k José María Ryan bahitu zuen, eraikitze-fasean zegoen Lemoizko zentral nuklearreko obren arduraduna. Egun berean, Adolfo Suarez presidentea dimisioa eman zuen, barne-gatazken ostean

bere alderdiko zati handi baten babesa galduta. Espainiako egoera politikoa bereziki ezegonkorra zen eta Armadak estatu-kolpea eman eta berriro frankismora itzultzeko beldurra hedatu zen⁷. Filmean sekuentzia hori jasotzen da, eta pertsonaien arteko elkarrizketek adierazten dutenez, bere egiten du filmeko gidoiak eurokomunismoaren diskurtsoa biolentziari buruz. 1978 osteko iritzi publikoaren kontsentsuaren logikan, biolentzia erabiltzen zuena sinbolikoki eta sozialki estigmatizatua geratu zen, *ez-politikobezala*. Horrela, HBren estigma eraiki zen: *ez-politiko=biolentto=iraganekoa*. Are gehiago, bere estereotipazioa iraganean, Francoren garaian, iltzatuta geratzean, txiribuelta semantiko batekin, frankismoaren ezaugarriak ere eman zitzaizkion: gainontzeko alderdiek *faxista* bezala ere ezaugarritu zuten HB.

Biolentzia eta *politikaren* arteko dikotomiaren klabea ematen digu protagonistetako batek, lagunari, orain —Francoren ondoren— «joko politikoan» parte hartu behar dela azpimarratzen dionean, kontuan hartu gabe bai ETAREN eta bai Estatuaren biolentzia, biak agente politiko direla. Ryanen bahiketaren berri izatean, «están locos» dio pertsonaietako batek. Jada ez da ezberdintasun politikoa bakarrik, orain arrazoiketa falta ere bada.

Osatu da, beraz, estereotipazioa: Espainia-moderno-politiko-arrazional(-postfaxista) vs HB-iraganeko-biolento-irrazional(-faxista). Pertsonaiak ikusten ari diren telebistako aurkezleak ere azpimarratzen du bahitzaileena «pretensión irracional» hutsa dela.

Irrazionaltasun horri lotuta, hurrengo eszenan, HBko parlamentariak, *Eusko Gudariak* kantatuz, Gernikako juntetxetik indarrez bota zituzten unea ikusten dugu. 1981eko otsailaren 4an Espainiako Erregeak Gernikako Juntetxea bisitatu zuen, euskal parlamentarien aurrean. Hitza hartzean, HBko hautetsiak *Eusko Gudariak* abesten hasi ziren eta segurtasun-indarrek kaleratu egin zituzten, beste parlamentari guztien oihu eta irainen artean. Hala, sinbolikoki, irudi bihurtuta ikusten dugu HBren isolamenduaren unea; ez du festan parte hartu nahi, eta, beraz, bota egingo dute bertatik. Gernikako Juntetxeak ordezkatzen duen gizarte demokratikotik egotzia da. Bertatik kanpo geldituko da aurrerantzean, isolatuta.

Gernikako gertakarien ostean, bi egun geroago, Ryan hilik agertu zen eta otsailaren 9rako ETAREN aurkako grebara deitu zuten alderdi eta sindikatu gehienek. Grebaren egun berean, Iberduerok zentral nuklearreko obrak behin-behinean eten zituen. Azkenik, hilaren 13an Joxe Arregi ETA(m)-ko kidea hil zen, atxilotua izan ostean jasotako torturengatik. Beste greba orokor bat egon zen, ordukoa poliziaren gehiegikerien aurkakoa.

Sekuentzia latz horren baitan ematen da bi protagonisten arteko harremanaren behin-betiko apurketa. Arregiren hilketaren osteko protesten antolaketan parte hartzen du bietako batek, hots, HBren aldeko hautua egiten du eta, paradoxikoki, politikan inplikatzeko da. Baina horrela diotso lagunak: «Hi ez hago ondo, txikito. Hire onetik aterata hago».

7. Estatu-kolpe militarren mehatxua Trantsizio prozesuko *leitmotiv* izan zen eta Gobernuak negoziazio guztiak baldintzatzeko argudio bezala erabili zuen. Gainera, 1980an egon zen estatu-kolpe proiektu bat, *Galaxia Operazioa* bezala ezagutua.

Horrela, esan bezala, filmaren barne 1981ean ere, HBren eta iritzi publiko orokorraren arteko haria eten egiten da. Iritzi publiko horrentzat, HBren logika politikoak zentzua galtzen du eta ETA(m)-ren kanpainari eta haren ondorioei atxikita bakarrik ulertzen du: «Hildakoen odola behar dezute zuek bizirik mantentzeko». Laburbilduz, *Erreporteroak* filmak finkatu egiten du HBren isolamendua eragin zuen dinamika politiko eta soziala eta HBren estereotipaziorako gakoak birproduzitzen ditu.

1981eko otsailaren 15ean, EEko buruzagitzak ETA(m) eta ETA(pm) erakundeei su-eten eskaera egin zien. Otsailaren 23an, militarren estatu-kolpe saiakera bat egon zen. Bost egun geroago, ETA(pm)-k su-etena aldarrikatu zuen. Horrela, EE-ETA(pm) bikoteak *arrazoia* eta *Moderniaren* aldean kokatzen zuen bere burua, eta estigmatizazioan isolatzen zuen ETA(m)-HB bikotea: irrazional-biolento-iraganeko. HB bihurtuko zen sinbolikoki estigma horren zaindari. Rol horretan atxikiko du iritzi publikoak, haren jardunbidea ETA bukatzeko oztopo bezala iltzatuz.

***La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984). Estigmaren gainean eraikiz**

Erreporteroak estreinatu eta gutxira, 1984an, Imanol Uribek bere hirugarren film luzea aurkeztu zuen, *La muerte de Mikel/Mikelen Heriotza*. Bere lehen filmean (*El proceso de Burgos*, 1979) HBren aldeko mezua ematetik, bigarrenean (*La Fuga de Segovia*, 1981) EEren tesien alde egitera lerratu baldin bazen ere (Roldan Larreta, 2001:185), hirugarren lan honetan, dudarik gabe, HBren estereotipazio negatiboan sakonduko du.

1984rako, Espainia demokrazia gaztea delako ideia errotuta dago iritzi publikoan, PSOEn garaipenari loturik (Balfour eta Quiroga, 2007). Eusko Jaurlaritzak ere bigarren legegintzaldia hasiko du urte berean. Bien bitartean, HB sendotuta dago kultura politiko bezala, bere isolamenduan, bai Espainiako sistema parlamentarioari eta bai erakunde autonomikoei gogor aurka eginez. Esan dezakegu, estereotipoa barneratuta dagoela gizartean eta, horrenbestez, ordutik aurrerako filmek ez dutela, *Erreporteroak* bezala, estereotipo horren eraikuntza azaldu beharrik. Zuzenean jo dezakete irudi estereotipatura.

La muerte de Mikel 1983ko udal-hauteskundeen aurreko asteetan girotuta dago, Lekeition. Mikel HBko militantea eta udaletxerako hautagaia dugu. Farmazialaria, emazte ederrarekin ezkondua, ondo ikusitako gizona da. Baina bere homosexualitateaz ohartu eta trabesti batekin harreman bat abiatzean, baztertu egingo dute herrian. Eta HBk uko egingo dio hautagai gisa aurkezteari.

Filmean zehar, ETAn biolentzia ez da modu isolatu batean agertzen, testuinguru biolento baten parte bezala baizik. Hala, *Erreporteroak* legez, bortizkeriaren lehen agerpena Estatuaren aparatuen eskutik etorriko da: bikote bat kontrol batera hurbiltzean tirokatu egiten du poliziak. Hau da, birproduzitzen du noizbait ETA existitu izanaren nolabaiteko onargarritasuna, frankismoaren testuinguruan betiere.

Hortik aurrerakoan, aldiz, filmean HBren isolamendu-posizioa azpimarratzen zaigu. Urrunago joan gabe, kontrolaren ondoko sekuentzian, HBko kideak bilera batean ikusten ditugu, bikotearen hilketari zein erantzun eman behar zaion eztabaidatzen.

Herriko jaiak suspenditu ala mantendu, horixe da auzia. Militante batek zalantzak ditu jaiak suspenditzea ulertuko ote den herrian: «¿Tú crees que el resto de los partidos nos va a apoyar, que vamos a conseguir la mayoría?», baina beste batek moztu egiten dio, hori ez dela inportantea adieraziz. «Eso es independiente de lo que estamos discutiendo. Por encima de todo tiene que quedar clara nuestra postura». Hau da, HB bere posizioan ainguratuta dago, eta ez du gainontzekoekiko zanga gainditzeko intentziorik. Berdin zaio beste guztiek zer pentsatzen duten.

Idea berbera azpimarratzen da aurreragoko sekuentzia batean ere. Mikelek bere ama eta anaiarekin bazkaltzean, kontroleko gertakaria mahai gainera ateratzen du. Anaia nagusiak, Mikelen (HBren) posizioa arbuatzen du: «[Bikotearen hilketa] Ha sido una salvajada, pero hoy salir a la calle no sirve para nada, al contrario. Hay que ser más serios y no dejarse llevar por las emociones de esa manera».

Gidoiaren logikari jarraituz, isolamendu horretatik ateratzeko aukera, heriotzak bakarrik emango dio Mikeli. Protagonista zirkunstantzia arraroetan hil ondotik, haren hiletan, hala adierazten du apaizak, herri guztiaren aurrean: «Estará libre de odio, de la injusticia, de la violencia, libre para siempre de la muerte».

Artikuluari zehar defendatzen ari garen gai nagusia berriro hartuz, HBren estereotipazioa zehaztu eta azpimarratu egiten du *La muerte de Mikelek*. Batetik, gertaera biolentoen inguruan egituratzen du HBren jarduna. Heriotzaren ardatzean bizi dira, eragiten eta salatzen. Gogoratu, zentzu horretan, *Erreporteroak* pelikularen bukaeran protagonistetako batek HBekin lerratzen denari leporatzen diona: «hildakoen odola behar dezute zuek bizirik mantentzeko». Bestetik, HBren ekinbidea emozionala da, ez arrazionala; alegia, irrazionala da. Apaizaren arabera, heriotzak bakarrik askatu du Mikel gorrototik, injustiziatik eta biolentziatik. Horrela kodifikatzen da, beraz, HB: emozionala-biolentoa vs arrazionala.

Esan bezala, 1984rako, aztertzen ari garen bigarren filmaren unerako, erabat asimilatuta dago iritzi publikoan estigmatizazioa. Finkatuta dago eta aipatze hutsarekin aski da: Espainia-moderno-politiko-irrazional(-postfaxista) vs HB-iraganeko-biolento-irrazional(-faxista).

Aldi berean, espainiar erregimen parlamentario jada finkatuaren kanon ideologiko liberalak ere birproduzitzen ditu filmak. Pentsamendu liberal politikoaren oinarritzko premisa dikotomikoa da *eremu pribatua-emakumezkoak-emozioa vs eremu publikoa-gizonezkoak-arrazoia*. Kanon liberalean, arlo politikoan *emozionalki* parte hartzen duena —Mikel protagonista lehena da, gehien oihukatzen duena, poliziaren oldarralditik azkena ihes egiten, HBk antolatutako protestetan— oinarritzko dikotomia hori urratzen ari da. Hortxe dakusagu, beraz, iritzi publikoan HB elementu ez-politiko bezala barneratzearen funtsa, *La muerte de Mikelen* ere adierazten dena. Are gehiago, filmean, gizartean errotuta dagoen kanon ideologikoaren birproduzitzaila aktibo den heinean, Modernitate liberalak ezarritako dikotomia da desiragarri. Bestelako jardunbide politikoa, iraganekoa, premoderno bezala estigmatizatua geratzen da, horixe bera egotziz HBri. Horrenbestez, HBren estereotipazioa ez da fenomeno isolatu bat, alderantziz baizik, garaiko gatazka politikoen eta indar-harremenen erakuslea da.

Bestalde, HBren irudi faxista-intolerante-autoritarioa indartzeko sexualitatea erabiltzen du filmak, hau da, gizartean presente dagoen auzi sozial baten gainean, bere hertsadura inposatuko du HBk. 1980ko hamarkadan, Espainiako Estatuan nahiko presente dago jadanik askatasun sexualaren inguruko eztabaida. Hain zuzen ere, protagonistaren homosexualitateak auzitan jartzen du familia heteropatriarkalaren ideia, zeina pribatua/publikoa dikotomiari erabat atxikita baitago pentsamendu liberalean. Protagonista, ordea, emakume batekin ezkondata dago eta istorioak aurrera egin ahala, ezinegon emozionalak gain hartuko dio. Irrazionaltasunaren eremuan itoko da Mikel, hain zuzen ere bere posizio politikoak, HBkoak, dauden bezala. Hala, bere homosexualitatearen onarpenaren eta HBko posizioetatik aldentzearen artean paralelismo bat osatuko du zuzendariak.

Une horretatik aurrera, filmak aldi berean salatu nahi ditu, batetik, familia heteropatriarkala eta bestetik HB, bigarrenaren karakterizazioan familia heteropatriarkalari atxikitako ideia multzoa erabiliz. Hau da, istorioaren *leitmotiv* den protagonistaren homosexualitatea, berorren onarpen pertsonalaren prozesua zehatzago esateko, apaingarri gisa geratzen da eta gain hartzen du HBren estereotipazioak, familia heteropatriarkalaren osagarri bailitza Mikelen irrazionaltasunerako bidean. Honatx, beraz, artikulua hasieran aipatutako ideia: filmak eskaintzen duen estereotipazio-mailak gain hartzen dio argumentuaren logikari.

Horrela, nahiz eta ildo nagusia Mikelen homosexualitatea izan, filmaren bigarren zatian HBren izaera *isolatu eta oztopatzailea* irudikatzen da. Mikelen hiletan haren lagunak, familiartekoak eta herritar anonimoak daude. Aldiz, elizaren kanpoaldean biltzen dira HBkoak, pankartaren atzean, herri-komunitatearekiko isolaturik. Eta aurrean polizia ezartzen da. *Espainia-moderno-arrazional-politikotik* at, HB eta polizia elkarren aurka egiten duten bi elementu isolatu, *premoderno-irrazional-biolento*, dira. Gainditu beharrekoak, iraganekoak, frankismokoak.

Nolanahi dela, normalizazioaren bi agente oztopatzaileez gain —HB eta zenbait polizia— hirugarren elementu bat da determinante Mikelen patuan: haren ama. Protagonistak bere homosexualitatea aitortzean honela dio: «Yo no voy a renunciar a mi personalidad. Y tampoco voy a vivir escondido como si fuera culpable». Eta amak ihardetsi: «Soy una mujer anticuada y poco comprensiva en muchas cosas». Beraz, antzinakoak, tradizionalak, Mikelen pertsonalitatea, indibiduoaren garapena oztopatzen du.

HB, ikonikoki iraganeko-biolento-faxista bezala finkatuta, amaren irudi tradizionalarekin lotzen du filmak. Lekeition, arratsaldea elkarrekin pasa ostean, Mikelek Bilbon ezagututako gizon transformista bati muxu ematen dio. Haien atzean, hormako banku batean eserita, gizon zahar batzuk ageri dira bikoteari begira, txapela buruan. Jarraian protagonista HBko bulegora doa eta ez dela hautagai izango esaten diote bertan: «Sois unos curas de mierda», aurpegiratzen die Mikelek, *txapeldun gizonak-HB-balio tradizionalak* lotura eraikiz eszena horiekin.

Aipatu dugu nola eraiki zen HBren estereotipazioa garaiko testuinguruan. Baina homosexualitatea bezalako gai zehatz baten gainean HB elementu intolerante bezala finkatzean, estereotipoak gain hartzen dio, HBk berak garaian zuen diskurtso

publiko ezagunari. Preseski HB, aitzindari izan zen, beste indar politiko batzuekin batera, Euskal Herrian gay-askapen mugimenduari babesa ematen (Lopez Romo, 2008). Nahiz eta posible den herriren batean hautagairen bat baztertua izatea bere homosexualitatearengatik, hori ez litzake HBren ezaugarri propio bat, oro har Espainiako Estatuko momentu politikoan gerta zitekeen hipotesi baten isla baino. Hain zuzen ere, hainbat urte beranduago, Imanol Urbek berak aitortu zuen telebista-programa batean, pelikulak planteatzen duen diskriminazio-arazoa inbentatu egin zuela. Bere hitzetan, HBko zerrendetatik kendu zuten *yonki* baten istorioa ezagutu zuen, eta film bat egiteko, *yonkiaren* ordez homosexuala agertzea hobeia izango zela ebatzi zuen (TVE, 2013/04/23).

Azkenean, *Erreporteroakeko* esaldi nekrofiloa dakarkigu gogora *La Muerte de Mikelek*: «Hildakoen odola behar dezute zuek bizirik irauteko», azpimarratzen digu bukaeran. Aditzera ematen da Mikel bere amak hil duela pozoiturik? baina HBk aldarrikatzen du bere hilotza. Hala, HBren *banpiro* izaera marrazten da, kultura politiko horren estigma indartuz. Hain zuzen ere, horrelaxe interpretatu zuen filma Mario Onaindiak berak ere, Euskadiko Ezkerrako –HBren estereotipiaren B aldeaburuzagiak (Onaindia, 1994:45).

***Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985). Emakumea bere bakardadean**

Lan zinema-ekoiztetxe bizkaitarrak Javier Rebollok zuzendu *Golfo de Vizcaya* filma plazaratu zuen 1985ean. Taldearen bigarren lan luzea izan zen, eta lehenak bezala (*Siete Calles*, 1981), Bilbon kokatutako istorio bat zuen abiapuntu. Aztertu dugun aurreko filma baino urtebete geroago plazaratua izanik, aipatu testuinguru sozialean mantentzen gara. Hau da, finkatuta dago HBren gaineko estereotipazioa eta aipatze hutsarekin aski da ikusleak uler dezan.

Honakoa da *Golfo de Vizcaya* filmaren argumentua. Hainbat urte Latinoamerikan pasatu ondotik, sorterrira itzultzen den Lucas Moneoren istorioa kontatzen digu filmak. Lan bila dabilela, egunkari bateko *local* sailean hutsik geratu den postu bat eskaintzen diote; poliziarengandik ihesi, Iparraldera hanka egin duen Itsaso Urioste izeneko kazetariarena zen postua. Orduan, Lucas, lan-kontuak direlakoan, Itsasoren paperetan arakatu eta hark eman behar zituen hurrengo pausoak ematen hasten da. Nahi gabe, zurrumbilo bortitz batera eramaten du goerak.

Filmeko bigarren protagonista, berriz, Olatz dugu (Silvia Munt). Lucasek, Itsasoren aferei jarraika, Bermeon ezagutuko duen neska euskaldun, eder eta jatorra. Olatz, beti independente agertzen zaigun arren, ezker abertzaleko giro batean bizi da; eta hala, haren inguru sozial eta afektiboarekin dituen harreman eta talkek gogorarazten dute, filmean, HBren karakterizazio negatiboa. Olatz, Iparraldean den errefuxiatu baten emaztea da, eta, aldi berean, Itsasoren koinata. Bestalde, garai batean kartzelan egon zen haren aita, arrantzale ohi handikote eta zakarra, eta harekin ere, harreman estua eta berezia du.

Beraz, badugu kasu honetan emakumezko aske baten irudia. Baina Olatz HBko beste pertsonaia guztien aldean oso ezberdina da. Bilbon bizi da eta Arte Garaikideko museoan egiten du lan, etxea liburuz eta koadroz betea du, kultura maite duen

emakume moderno eta independentea da; kanpotik datorrenarekiko (Lucasekiko, kasu honetan) irekia agertzen dena. Haren inguruko lagunak aldiz, justu kontrako izaera eta jokaerek ezaugarritzen dituzte. Gizonak dira denak (aita, senarra, HBko abokatua, koadrila), eta taldean ibiltzen dira beti. Itxiak dira, deskonfidatuak eta zakarrak. Eta aitaren kasuan, gainera, tradizionala: txapela, alkandora urdina eta lepo inguruan bildutako jertsearekin janzten da. Laburbilduz, gehiago iduri dute tribu bat, mugimendu politiko bat baino. Gorago aipatu estereotipoari jarraituz, HB isolatua da, iraganekoa, ez-politikoa.

Zentzu horretan, filmak ezartzen duen harremana gizon horien eta Olatzen artean emozionala da, arrazionala baino gehiago. Berriz topatzen dugu, horrenbestez, estereotipoa: ez-politikoa, iraganekoa, isolatua, irrazionala. Aita eta senarrarekiko (Gorka) nolabaiteko betebeharrak moral bat daukela sentitzen du, zentzu tribal batean, haien gatibu da. Olatzek berak, pertsona aske eta moderno gisa, egin nahi lukeenaren kontra —Bilbon, arte-mundu modernoan lasai bizi da—, maiz joan behar du aitari laguntzera Bermeora. Eta astero, senarrari bisita egitera —eta harekin oheratzera— Iparraldera. Kasu horretan, beraz, HB estereotipatua, emakume askearen garapenerako oztipo bezala errepresentatzen da.

Filmak eraikitzen duen barne-testuinguruan, Olatzek erabat barneratua du emakumearen konpartsa-papera. Lucasi kontaktzen dionez, daukan lehen oroitzapena da, aita kartzelan bisitatzeko, amak maleta nola prestatzen zuen. Hala ere, ez dirudi malurosa denik, eta ez du hitz ez keinu txarrik, bere bizitza kontrolatu nahi duten ar horiekiko. Maite dituelako. Tribuarekiko bere atxikimendua, jaiotzetikoa delako; esan bezala, afektiboa, emozionala. Irrazionala. Ez politikoa. Bigarren mailako pertsonaia batek Lucasi zera ohartarazten dio: «No te puedes fiar de ellos. De Olatz tampoco. Esas cosas se llevan en la sangre».

HBren izaera estereotipatu itxi eta tribal hori, beste hainbat detailetan ere nabarmenduko da filmean zehar. Lehenik eta behin, hizkuntzan. Osoki erdaraz den filmean, haiek dira euskaraz mintzo diren bakarrak. Beti euskaraz ari dira beren artean, mundu guztiak (jende normalak) espainolez hitz egiten duen bitartean, eta horrek, nolabait, gainontzekoek penetratu ezin duten klub itxia delako sentsazioa areagotzen du. Halaber, tribuak bere kideak kontrolatzen ditu filmean. Olatz Lucasekin paseatzen ari den eszenan ikusten da. HBko mutil koadrila batekin gurutzatzen direnean, haietako batek, neska geldiarazi, eta zakarki galdetzen dio. «Zer egiten duzu zuk horrekin?». Tributik kanpokoekin erlazionatzea arriskutsua da. Kontrolatu beharrekoa. HB bera da bere isolamenduaren kausa eta ondorio.

Kasu honetan, *La Muerte de Mikelen* ez bezala, heriotzak ere ez du askatuko Olatz hertsapen-giro horretatik. Pelikularen bukaera aldera, senarraz banatzea erabakitzen du, maitasuna egoerak higatu ondoren: «Más que su mujer, yo era una función social», esplikatzen dio Lucasi. Handik gutxira ordea, Lucasen ibilimolde inprudenteen erruz, Olatzen senarra, alegia Gorka, eta Itsaso hilko ditu GALek. Filmaren azken eszenan, Olatz ikusiko dugu, heriotzengatik etsita, HBko abokatuaren bulegoan. «Zu orain Gorkaren alarguna zara denentzat» esaten dio. Neskak ezetz adierazten du, banatuta zeudela, baina abokatuak, hori detaile pribatu bat baino ez dela erantzuten dio. «Orain egin behar hori duzu».

Aurreko pelikuletan ikusi ditugun beste zenbait gai ere agertzen dira HBren estereotipazioan, baina, jada gizartean guztiz barneratuak egonik, funtzio oroitarazle hutsez, sakondu gabe. Hala, adibidez, *Franco hil aurretik/ondoren* dikotomiaren inguruan, oso ikuspegi ezberdinak agertzen dizkiote atzeritik heldu berri den Lucasi poliziak eta HBko abokatuak: lehenarentzat dena aldatu den bitartean, bigarrenarentzat, ezer ere ez da aldatu. Bestalde, *milien* eta *polimilien* (ETA txarraren eta onaren) arteko dikotomia ere agertzen zaigu, protagonistaren aspaldiko laguna den *polimili* ohi baten bidez. Aditzera ematen denez, Lucasek Euskal Herritik Latinoamerikara ihes egin zuen, *polimili* horri kartzelatik eskapatzen lagundu ziolako. Orain berriz, gizona (Patxi Bisquert) Hegoaldean bizi da, gizartean integratua, eta fabrika bateko gerente egiten du lan; errekonbertsio industrialak gertatzen ari den une zailean. Lucasek, Iparraldean Itsasorekin zita bat lortzeko eskatzen dio *polimili* ohiari. Horrek erantzuten du ez dela bera kontaktu hoberena, behinolako burkide ohiekin ez dutelako harreman onik, baina hala ere, bi fakzioekin ongi konpontzen den 1936ko gerlako errefuxiatu baten liburutegian zita lortzen dio, Miarritzen. *Milien* ordezkari Itsasok eta *polimili* ohiak bataila dialektiko labur baina gogorra daukate. *Miliak*, sisteman integratuta egotea leporatuko dio *polimiliari*; fabrikako gerentearen lanpostuan, errekonbertsio industrialean parte hartu eta langileak kalean uzten dituela salatuz. «¿A cuántos has dejado en la calle hoy?». *Polimiliak* aldiz, zuzen eta zorrotz erantzuten dio, haien jarduera armatua dela hain zuzen, langileen interesen kontrako oztopoa. «A más de los que me hubiera querido, gracias a vosotros». Planoaren konposizioa esanguratsua da. Bien artean, 1936ko errefuxiatu zaharra kokatzen baita; mediatzaile gisa, eta haietatik metro batzuetara, Lucas, kanpotik etorritako kazetaria; kalapitaren ikusle hutsa.

Lucasek pelikulan duen euskal gizartetik kanpoko elementu-papera da film honen azterketa bukatzeko azpimarratu nahi duguna. Bera ikusle dugu, gidari, euskal gizartean diren posizio ezberdinen inguruan: sisteman integratuak vs integratu gabeak, modernoak vs iraganekoak, biolentoak vs jende normala, etab. Modu horretan, Espainia mailan lerratutako iritzi publiko orokortuago bat ere adierazten digu filmak, Trantsizioaren ostean Euskal Herrian egon zen egoera ezberdinduaren adierazle eta bere burua ikusle sentitzen dutenena, dramara etengabe daraman HB isolatu eta ulertezin bati begira.

Ander eta Yul (Ana Diez, 1988). Baztertuen zapaltzaileak

Behin HBren estereotipazioa errotuta egonik, aztertu ditugun aurreko bi filmetan, HBk subjektu subordinatuen kontrolatzaile- eta hertsatzaile-rola hartu duela ikusi dugu. Izan gizonezko homosexual baten kasuan, edo izan emakumezko moderno baten kasuan. Aztertuko dugun ondorengo film luzean, HBren rol hori ikusiko dugu berriro, baina kasu honetan beste kolektibo bati aplikatua.

1988an, Ana Diez tuterarrak bere lehen film luzea zuzendu zuen, *Ander eta Yul*. Angel Amigok ekoitzia, Amigoren beraren ideia bat zen argumentuaren ardatza: ETAko militante batek droga-trafikante bihurtu den bere aspaldiko lagun mina hil beharko du.

Ekoizlearen sorterrian dago kokatuta filma, Erreterian, eta Ander izeneko gamelu bat kartzelatik ateratzen den momentuan hasten da. Hala, nolabait ere, itzulera baten istorioa da, *Golfo de Vizcaya* bezala. Kasu honetan, aldiz, protagonista ez da pertsona *normal* bat, baizik eta gizartetik baztertutako deserrotua; familiarekin hautsi zuena eta lagunik ere ez daukana. Gizajo bat, finean. Besterik egiten ez dakienez, berriz ere trafikatzan hasiko da Ander, eta, horrek, heriotzara eramango du; ETAk, Donostialdeko gamelu handienarekin konfundituta, hil egingo du. Hain zuzen, bere aspaldiko lagun Yuli tokatuko zaio tiro egitea, eta hark ez du zalantzarik egingo. Yul, Anderren antagonista argia dugu pelikularen hasieratik. Gizartean integratua, zuzena, zintzoa eta seme ona da. Baina fanatizatuta dago. Soldadu bat da, eta haren gainekoek egindakoa betetzen du, nahiz eta sakonean ados ez egon.

Badirudi, filmaren barne-testuinguruan, ETAk, besterik gabe, droga-trafikatzailak hiltzeko erabakia hartzen duela, beste edozein erabaki har zezakeen gisan. Hau da, garrantzitsuena, ETaren hiltzeko erabakia da, eta ez testuingurua. Film osoan ez da inolako momentutan ageri drogak 1980ko hamarkadan euskal gazteengan eragin zuen hondamendi soziala, eta are gutxiago, heroina nola sartu zen Euskal Herrian eta polizia droga-trafikoarekin zein harreman izan zezakeen. Horiek horrela, filmak ematen duen inpresioa zera da, ETAk Ander bezalako gamelu txikien kontra jotzen duela, beste edozeinen kontra jo zezakeen bezala. Edo zehatzago esateko, gizarteko baztertutako direlako, lumpeneko jendea, eta Yuli bere komando-buruak esaten dion gisan, «hemen benetako polizia, benetako estatua geu garela demostratu behar dugulako». Beraz, filmean, ETari polizia-rola tokatzen zaio, HBk osatzen duen tribuaren poliziarena. Kasu honetan, Estatuari 1980ko hamarkadan egotz zekiokoen salaketa bideratzen zaio ETari. Arazoak konpondu beharrean, rol errepresiboan tematzea (Zenbaiten artean, 2015).

Yuli bere komando-buruak esaten dion gisan, «hemen benetako polizia, benetako estatua geu garela demostratu behar dugulako». Hori da, beraz, ETaren helburua: Euskal Herrian nork agintzen duen argi uztea, gizartearen eta bereziki baztertuen kontrola mantentzea, autoritarismoaren bidez. Jarrera autoritario hori beste hainbat momentutan ere argi gelditzen da, baita etakideen gain ere. Horrela diotso komandoko buruak Yuli: «Erakunde militarra gara. Hemen batzuek agintzen dute eta besteek bete. Zuri ez dagokizu pentsatzea».

Filmean zehar, protagonistak ETako kideak dira (Yul eta haren komandokideak). HBko kidegoa inguruan dago, kalean, airean. Lehen planotik absente dago, baina haren presentzia isila inplizitua da trama osoan. Hala, filmak irudikatutako barne-munduan, ETA(m) erakunde militarren autoritatearen jarraipena den espektro baten itxura luke. Egunerokotasunean, gizartearen kontrol sozialaz arduratzen direnak dira HBkoak. Polizia zibil moduko bat. Horregatik, polizia batek esaten du, atentatuak argitzeko jendearen laguntza ezaz kezkatzen: «Aquí nadie ve ni oye nada». Beste momentu batean, ikusiko ez ditugun arren, HBko kideak entzun egiten ditugu kalean poliziaren kontra harriak botatzen. Tabernariak «kafre» deitzen die horregatik.

Ander eta Yulek HBren existentzia, rola eta estereotipoa jakintzat ematen ditu. Hainbestearino, ezen eta itzal eta oihartzun eran aurkez baitezakeen. Eszenaren

izkinatik korrika pasatuz agertzen dira HBko kideak, kristalaren bestaldean poliziarekin borrokan, edozein taberna edo kale-bazterretan tributik inor irtengo ez dela kontrolatzen, pintada margotu berri baten atzean, edo urrunean entzuten den oihu oldarkorreak. Protagonistak etakideak dira eta HB banpiro gisa dakusagu berriro, oraingoan itzal artean, gauez, ETaren odoletik biziz, izaera autonomorik gabe, are, presentzia espliziturik gabe ere. Horrenbestez, ikusten dugu 1988rako oso barneratua dagoela HBren estereotipoa iritzi publikoan eta aipatzeko beharrik gabe ere, filmean inplizitua den rola jokatzeko duela eta garaiko ikusleak azaldu eta irudikatu gabe ere uler dezakeela.

***Ke arteko egunak* (Antton Ezeiza, 1990). Ezin ihes egin politikari**

Aztertuko dugun azken filmak orain arte ikusitako dinamikari ihes egiten dio. Halere, ikusiko dugun gisan, Antton Ezeizak ere ezin izango du erabat atzean utzi estereotipazio-maila bat, aurrekoetatik ezberdina izan arren. Horregatik, HBren errepresentazioari dagokionez, nolabaiteko salbuespena da alde batetik *Ke arteko egunak*, baina bestetik, 1980ko hamarkadan euskal gatazka armatua agertu zuten beste filmekin antzekotasun diskurtsibo zenbait dauzka, jarraian argudiatuko dugun eran.

Mexiko eta Kubara eraman zuen erbestetik 1978an itzuli zen Euskal Herrira Antton Ezeiza donostiarra. 1960ko hamarkadan *Nuevo Cine Español* deituaren figura inportantea izan ondotik, 1970 inguruan Madrilen etakide zenbait ezagutu zituen, eta PCE utzi eta abertzaletu egin zen. Geroztik, euskal zinema nazional bat sortzea izan zen Ezeizaren helburu nagusia. Haren inguruan teorizatu zuen eta euskal zinemak derrigorrez euskaraz egina izan behar zuela zen bere premisa printzipala (Martinez, 2014). 1978tik 1984ra ekoitzi zituen IKUSKA dokumentalak zentzu horretan zihoazen arren, Eusko Jaurilaritza sortzean, EAEn egindako zinemagintzak beste norabide bat hartu zuen, euskara bigarren maila batean utziz. Hala ere, Ezeizak eta bere jarraitzaileek, esaterako Izagirre edo Berasategi, proiektu pare bat aurrera ateratzea lortu zuten 1980ko hamarkadan⁸. Horietako inportanteena, dudarik gabe, *Ke arteko egunak* izan zen, historiako euskarazko lehen film luze profesionala. Donostiako Zinemaldian Sail Ofizialean estreinatzen lehena izan zen, eta gainera San Sebastian saria jaso zuen.

Ezeizaren filmeko protagonista Pedro Sansinenea da. Deserritik itzultzen den gizon heldu eta alkoholikoa. Ez da zehazten hertsiki arrazoi politikoengatik joan ote zen, baina bai haren garaiko lagunak frankismoari oposizioan zeudela. Zentzu horretan, *Ander eta Yul* eta *Golfo de Vizcayan* bezala, itzulera baten istorioa da argumentuaren ardatza. Eta *Golfo de Vizcaya* eta *Erreporteroakeko* pertsonaiak

8. Ezeizak berak, 2010ean *Itsasoaren Alaba* filmaren harira idatzitako testu batean hala azaldu zuen: «Aurreratuenek berehala muntatu zuten Subentzioen Euskal Paradisua, definizio biziki sakonetan oinarriturik: “Euskal zinemak EAEn zergak ordaintzen dituzten enpresek ekoiztiko edozer da”. Tikismikis hutsak ginenok, ordea, zerbait sakonagoa behar zela genioen. Aurreratuek, mespretxatu egiten gintuzten orduan: “Fondoko igerilariak zarete, ur kubo baten barnean”. Beraiek irabazi zuten, nahiz eta guk oihartzun handiegirik izan ez zuen tantoren bat egitea lortu: Juanba Berasategiren animaziozko filmeak, Koldo Izagirreren *Off-eko maitasuna*, ene *Ke arteko egunak* (Zinemaldiko Sail Ofizialean, Donostia saria lortu zuena..) eta prudentziagatik hemen aipatzen ez ditudan beste zenbait» (Ezeiza, 2010).

bezala, protagonista, printzipioz, Euskal Herriko egoeraren ikuslea dugu, agentea baino gehiago.

Bestalde, *La Muerte de Mikelen* legez, *Ke arteko egunak* filmak ere frankismora jotzen du une batez. Kasu honetan, protagonistak bere aitaren irudi bat gogoratzen du, tren-geltoki batean eta guardia zibilek zainduta. Esan bezala, badirudi euskal auzia testuinguru bezala duten filmek egin egin behar diotela erreferentzia bat frankismoari, nolabait gatazka politikoaren erroak erakutsi aldera, edo behinik behin ETaren existentziaren balizko justifikazioari gutxienezko keinu bat eginez.

Kasu honetan, protagonistak bere bikote ohiarekin harremana berrartu nahiko du. Baina muzin egiten dio hark. Pedro Sansinena itolarri existentzialak eraman ei zuen erbestera eta bere bikote ohiak esaten dio: «Hemen geratzeko korajea behar da». Bien alaba, gainera, kartzelan dago orain. Amak alabaren hautua errespetatzen du: «Bere ideia eta bere sentimenduak ditu. Eta ez berak bakarrik. Jende gehiago ere bai. Eta beste moral bat. Zu ez zara hemen aspaldian izan».

Hau da, filmak kultura politiko baten, beste kultura politikoaren, hots, ezarritako iritzi publikoaren, bestelako baten existentzia ematen digu aditzera. Gainera, moralki erlatibizatu egiten da kultura politiko hori, ez isolatuz modu estigmatizatuan. HBren isolamendua adierazten da, bai, baina egoera politikoaren adierazgarri bezala. 1980ko hamarkadaren bukaerako testuinguru politikoari erreparatzen badiogu, HBren isolamendua birsendotu egin dela pentsa dezakegu. PSOeren Gobernuaren eta ETaren arteko elkarriketek ez zuten akordiorik ekarri eta itxi egin zen, nolabait, HBk ordezkatzeko zuen kultura politikoa *normalizatze*ko bidea. Hala, Antton Ezeizaren filmak, euskal egoera politikoaren berezitasun hori azpimarratuko du. *Ander eta Yulen* HB absentea baina aldi berean inplizitua bazen, oraingoan, filmak HBren existentzia mahai gaineratzen du esplizituki.

Zentzu horretan, filmaren lehen zatian *politikari absentearen figura* bezala dei dezakeguna topatzen dugu, HB bera aipatu gabe, HBren presentzia agerian utziz. Bere alaba presoaren egoera azaleratzeaz gain, protagonistak bikote gazte bat ezagutzen du kasualitatez. Eta biak dira HBren inguruko pertsonak. Hau da, politika agertu egiten zaio protagonistari bere bizitzan. Euskal Herrira iristen den momentutik, ezin du ekidin HBren existentzia: alabak eta bikote gazteak errepresentatzen dutena.

Gizartean errotutako HBren estereotipazio negatiboa ere mahaigaineratu egiten du Ezeizak, baina afirmatu ordez, zentzu dialektiko bat ematen dio, pertsonaien arteko harremanen bidez. Esaterako, bikote gazteko mutilaren (Kepa) lantokian eztabaida bat sortzen da presoen auziari buruz, birgizarteratzearen auziaz⁹. Lankideak hala esaten dio protagonistaren lagunari: «Hik ondo dakik, Kepa, horretan bakar batzuek erabakitzen dutela guztien ordez». Pertsonaia horren ustez, beraz, bada figura absente bat, erabaki politikoak hartzen dituen. Amonak ere hala dio bere bilobari buruz, «ez diote uzten kartzelatik ateratzen».

9. «Birgizarteratzea» bezala ezagutu zena 1984ko abuztuan jarri zuen martxan Espainiako Gobernuak eta beren ekinbide armatuarekin bukatuz gero, kargurik gabe espetxetik ateratzea edota erbestetik itzultzea eskaini zien etakideei. ETA(m)-k KAS Alternatibaren negoziazioa jarri zuen mahai gainean eta bere kanpaina armatuarekin jarraitu zuen.

Halere, Kepak erabakitzaile absentearen figura erlatibizatzen du. Ez dio erantzukizun berezirik ematen politikariari: «Gurpil hau ezin du inork geldiarazi». Zentzu horretan, pelikulak ihes egiten du HBren gainean eraikita zegoen estereotipaziotik. Horren arabera, beraz, HBren isolamendua ez litzateke erabaki propioaren ondorio izango, ez baitu rol berezirik, iritzi publiko orokorrak eskatzen diona —ETA(m)-ren bukaera eskatzea— gorabehera. Hala, *Ke arteko egunaken* nolabaiteko zilegitasun politikoa ematen zaio HBren jarrerari, edo, gutxienez ez du berori gaitzesten.

Politikari absentea orekatu egiten du politikaren egunerokotasunak filmean. Honela laburbiltzen du Kepak ideia, Pedoren itaunari erantzunez: «—Orduan, interesatzen zaik politika? // —Politika da ni bakean uzten ez nauena». Aztertu ditugun gainontzeko filmetan bezala, politika egon badago, protagonistek nahi ala ez. Badirudi *Erreporteroa*ekin hasi dugun bidearen abiatze puntuan aurkitzen garela berriro. 1980ko hamarkadaren bukaeran, HBren existentzia esplizituki azaldu beharrean aurkitzen da filma eta berriro ere, *Erreporteroa* bezala, istorioaren bukaeran, protagonista nagusietako bat, gainontzeko pertsonaiekiko harremana puskatu eta HBn inplikaturik da aktiboki (kasu honetan, Kepa, bikote-harremana hautsi eta manifestazioan poliziaren kontrako borrokan sartuz).

Analisi honekin amaitzeko, justuki, filmaren azken sekuentzia azpimarratu nahi dugu, manifestazioarena. Bertan, *La muerte de Mikele*ko sekuentziaren konposizio oso antzekoa ageri zaigu. Gogora dezagun, film hartan *herritar normalak* eliza barruan agertzen zirela, eta elizaren kanpoaldean, bi elementu homogeen eta isolatu, HB eta polizia. *Ke arteko egunaken*, berriro dakusagu bi elementu horien arteko konfrontazioa. Alde batean HB, bestean polizia. Egoera, Pedro Sansinenearen alabaren aske gelditu ondoko ongi-etorri ekitaldia da. Kasu horretan baina, HB ez da elementu isolatua. Guztiz bestela, elementu integratzailea da, norbanako heterogeneoz osatua. *Herritar normalak* dira manifestazioan parte hartzen dutenak: aiton-amonak, gazte modernoak, haurrekin dauden gurasoak, txaranga bateko kideak...

Ordura arte absente zegoen subjektu politikoa ez da, *Ander eta Yulen* bezala, zerbait arrotza, bestetua. *Ke arteko egunaken* bukaeran, elementu absente hori guztiz presente egin da, *herritar normalekin* uztartzeraino. Elementu isolatua, kasu honetan, Pedro dugu. Alkoholikoa, tabernan, barruan egoten dena, kalean gertatzen den politikatik ihes egin guran. Bera da ez-politikoa.

Antton Ezeizaren filmean, HBren isolamendua eta estereotipazioa jakintzat ematen dira, baina kasu honetan, HBren beraren berragerpena exijitzeko pantailari. Beharrezkoa ikusten da berriz ere ikuslearen aurrean jartzea estereotipazio horren eraikuntza eta, are, horri kontra egitea.

Ondorioak

Bost pelikula hauen bitartez, Herri Batasunak 1980ko hamarkadako zineman izan zuen irudia aztertu dugu. Hasieran azaldu dugunez, ezker abertzalearen zati handi bat 1978 osteko sistema politikoan integratu ez izana da, funtsean, berorren adierazle politikoaren (Herri Batasuna) estereotipazio negatiboaren oinarria. Zentzu horretan,

EEk 1979 eta 1982 artean eginiko ibilbidea sisteman integratzeko eredu bezala existitzeak erabat indartu zuen ideia hura. Are gehiago, kontuan hartzen badugu, esan bezala, EEren inguruko jende andana aktiboki inplikatu zela zinemagintzan. Azpimarratu behar da, aldi berean, EEk ibilbide politiko-ideologiko hura egin zuen urte berberetan abiatu zela euskal zinemagintzaren ziklo berria, sistema autonomiko berriak sustatu eta bertatik ateratako diru-laguntzetan oinarritua. Hain zuzen ere, HBk frontalki aurka egiten zion sistema politiko juridiko horrexek berak.

HBren estereotipazioaren funtsean Francoren heriotza mugarriztat ezarri izana dago. Ondo errotua zegoen iritzi publikoan *Franco hil aurretik/ondoren* dikotomia, eta, beraz, Trantsizioaren izaera teleologikoa. Aztertu ditugun film gehienetan esplizituki agertzen den dikotomia da hori. 1975-1978 urteen arteko dinamika politikoan mamitu zen HB, hain zuzen ere, Trantsizioko dinamika orokorraren aurka. Hala, ulertezin izatera iritsi zen iritzi publiko orokorarentzat, batez ere 1981etik aurrera. Isolamendurako bide hori da *Erreporteroak* filmean arakatu daitekeena.

Azaldu dugu nola HB ideia multzo bati iltzatuta geratu zen eta zein neurritan aztertutako filmek bere egiten duten oposizio identitario eta politiko hau: Espainia-moderno-politiko-arrazional(-postfaxista) vs HB-iraganeko-biolento-irrazional(-faxista). Hau da, filmek agente sozialaren rola hartzen dute eta gizartean presente dauden identitate eta agenteen errepresentazio estereotipatua birproduzitzen dute. Are gehiago, irudi estereotipatu hori, tramak sustatzeko ezinbesteko elementu bihurtzen dute. Ikusi dugu nola emakume moderno baten (*Golfo de Vizcaya*), gizonezko homosexual baten (*La muerte de Mikel*) edo droga-salerosle txiki baten (*Ander eta Yul*) istorioei gain hartzen dien HBren estereotipazioak, inplizituki pelikulen *leitmotiv* bihurtuz une askotan. Hain barneratuta dago HBren irudia gizartean, ezen 1980ko hamarkadaren bukaera aldera aipatu gabe ere presente dagoen (*Ander eta Yul*). Aldi berean baina, jada orduan, beste film batek HBren presentzia esplizitatzeko beharra ere adierazten du (*Ke arteko egunak*).

Bukatzeko, ondoriozta genezake, Hego Euskal Herrian indar sozial handia duen aukera politikoa den arren, 1980ko hamarkadan ez dagoela HBren estereotipazio positiborik egin zuen filmik, eta are gutxiago, haren aldeko mezurik zabaltzen duenik. Horrek kontraste handia dakar Euskadiko Ezkerrarekin. Izan ere, bigarren koalizio horrek, boz askoz gutxiago eduki arren, 1980ko hamarkadako euskal zinemaren mezu nagusia bideratuko du; hainbeste, non, De Pablo eta Heredero historialariek aitortzen dutenez, garai hartako film gehienek, esplizituki edo inplizituki, haren tesiak babestuko dituzte (De Pablo, 2014:202; Heredero, 1989:24).

Zergatik orduan, HBko zinemarik eza? Herederoren arabera, HBk bere burua errepresentatzeko izandako interes ezak esplikatuko luke ezker abertzalearen aldeko filmik ez burutu izana. Zeren eta, «toda *representación* implica reflexión y análisis, o cuando menos exorcismo» (Heredero, 1989:24). Badirudi, hausnarketaz eta analisisiaz hitz egiten duenean, HBren irudi estereotipatua birproduzitu beharraz ari dela. Hau da, hain barneratuta dago estereotipoa, ezen eta subjektu estereotipatuari, estigmatik haratago, modu dibergentean hausnartzeko eta analizatzeko aukera teorikoa ukatzen zaion. Beste era batera esanda, badirudi HBren inguruko jendeak ezin duela zinemarik egin, aukera bakarra aztertu dugun irudi estereotipatua birproduzitzea delako.

Gisako argudioak baino gehiago, gure iritziz, arrazoi nagusia zera da: trantsizioko dinamika politikoak eta, ondoren, EEK eta *polimiliek* gizartean (eta berau errepresentatuz, filmetan) egindako bidea eredugarritzat hartzeak, HBren aldeko zinemaren aukera blokeatu zutela, nahiz eta mugimendu horrek sostengu sozial zabala izan 1980ko hamarkada guztian zehar. Horrekin batera, bestalde, zinemaren izaera industrialak —parametro ekonomikoetan oso zaila zen HBk errepresentatzen zuen segmentu sozialak film politiko independenteak finantzatu, ekoitzi eta zabaltu ahal izatea— eta Espainiako legeriak mezu disidentedun obrei terrorismoaren apologia delitua egozteko erakutsitako erraztasunak dukete, gure iritziz, beste bertsio bat emango luketen filmen inexistenziaren giltza. Antton Ezeizak grafikoki adierazi zuena, ondorengo hitzetan:

Euskal auziaren arrazoiak zein diren artikulatuko lukeen film bat, borroka armatuaren arrazoiak, errepresioarenak, borrokatzen direnen planteamentuen justizia edo justiziarik eza... Horixe litzateke niretzat film politiko bat. Baina seguraski, film hori ezingo litzateke egin, berehala terrorismoari gorazarre egitea leporatuko litzaiokeelako, borroka justua den ala ez planteatze hutsagatik.... Filmaren ondorioa «erabat injustua da» izanen balitz ere! (Martinez, 2015: 69).

Agian, borroka armatuaren desagerpenak zabalduetako ziklo politiko berrian, gizartearen aniztasuna erakusten duten filmak egiteko baldintzak ere eraikitzen joango dira, emeki-emeki. On litzateke hori euskal gizartearentzat. Eta euskal zinemarentzat ere bai.

Iturriak

- Andrade Blanco, J. (2012): *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Siglo XXI de España, Madrid.
- Angulo, J; Heredero, C. eta Rebordinos, J. (1994): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia, Donostia.
- Balfour, S. eta Quiroga, A. (2007): *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Ediciones Península, Bartzelona.
- Barbería, J.L. (1982a): «ETA político-militar VII Asamblea anuncia su disolución», *El País*, 1982/10/01.
- , (1982b): «Para Herri Batasuna una negociación con ETA debe ser pública y referida a la Alternativa KAS», *El País*, 1982/11/07.
- , (1983): «Jon Idigoras afirma que HB no pedirá a ETA Militar un alto al fuego», *El País*, 1983/02/12.
- Carmona, L. M. (2004): *El terrorismo y E.T.A. en el cine*, Capitel, Madrid.
- 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*, **XI-2**, 177-200.
- , (2012): *The basque nation on the screen*, Center for Basque Studies, Reno.
- , (2014): «Cine y Nacionalismo vasco: El caso de Euskadiko Ezkerra y ETA político-militar», in A. Hueso eta G. Camarero, *Hacer Historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, 199-220.
- Ezeiza, A. (2010): «Gu Sortu ginen enbor beretik», in J. Martinez, *Itsasoaren Alaba*, Gite-lpes, Bilbo.
- Euskadi Sioux*, <<http://www.euskadisioux.org/eus.php>>.
- Fernández Soldevilla, G. (2013): *Héroes, heterodoxos, traidores: historia de Euskadiko Ezkerra (1974-1994)*, Tecnos, Madrid.

- Ferro, M. (1974): *Analyse de film, analyse de societes: Une source nouvelle pour l'histoire*, Hachette, Paris.
- , (1980): *Cine e historia*, Gustavo Gili, Bartzelona.
- Herebero, C. (1989): «El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro», in Zenbaiten Artean, *Escritos sobre el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valentzia.
- Hueso, Á. (1998): *El cine y el siglo XX*, Ariel, Bartzelona
- ladevito, P. (2014): «Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación», *Universitas humanística*, **78**, 211-237.
- Kracauer, S. (1947): *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton.
- Letamendia Belzunce, F. (1994): *Historia del nacionalismo vasco y de ETA*, R&B, Donostia.
- López Romo, R. (2008): *Del gueto a la calle. El movimiento gay y lesbiano en el País Vasco y Navarra, 1975-1983*, Tercera Prensa, Donostia.
- Malalaña Ureña, A. eta Fernández González, G. (2006): «Eta y el Cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine», *Revista General de Información y Documentación*, **16-2**, 195-216.
- Marcos, M. (2011): «Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad», *Revista Fotocinema*, **3**, 58-75.
- Markiegi, X. (1982): «La paz es posible», *El País*, 1982/10/20.
- Martinez, J. (2014): «Ikuska saila: ostarte bat laino itsasoan», *Jakin*, **200**, 95-113
- , (2015): «Ispilu hautsiaren memoria», *Jakin*, **209**, 69-83.
- Moretti, M. (2002): *Brigadas Rojas. Entrevista con Carla Mosca y Rossana Rossanda*, Akal, Madril.
- Morin, E. (1956): *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuit, Paris.
- Onaindia, Mario (1994): «Telón de fondo para la radiografía filmica de Euskadi», in J. Angulo; C. Herebero eta J. Rebordinos (ed.), *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 45-52.
- Poirier, C. (2004): *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Lehen liburukia, Presses de l'Université du Québec, Quebec.
- Roldán Larreta, C. (2001): «Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi», *Ikusgaiak*, **5**, 181-205.
- Rosenstone, R. (1997): *El pasado en imágenes*, Ariel, Bartzelona.
- , (2014): *La historia en el cine, el cine sobre la historia*, Rialp, Madril.
- Saason, D. (2001): *Cien años de socialismo*, Edhasa, Bartzelona.
- Segin, J.C. (1995): *Historia del cine español*, Acento, Madril.
- Sorlin, P. (1977): *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, Paris.
- , (1996): *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*, Paidós Ibérica, Madril.
- Torrado Morales, S. eta Ródenas, G. (2009): «La figura del terrorista en el cine español. De la lucha justificada a la cotidianidad», in M. Fernández Toledo (koord), *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Comunicación Social, Sevilla, 160-185.
- Televisión Española (TVE) (2013/04/23): *Versión española* [zinema dibulgazioa], La 2. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-muertemikel/1783470/>>.
- Unzueta, Patxo (1982): «Herri Batasuna estaría dispuesta a pedir una tregua a ETA si un gobierno socialista acepta negociar», *El País*, 1982/10/26.
- Zurro, J. (2015): «Hay pocas películas que hablen de ETA», <http://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2015-09-25/imanol-uribe-cine-espanol-eta-san-sebastian-lejos-del-mar_1031716/>.
- Zenbaiten artean (2015): *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, Comares editorial, Granada.

