

**EL NACIONALISMO VASCO:
MITOS, CONMEMORACIONES
Y LUGARES DE LA MEMORIA**

Javier Ugarte (coord.)

Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero¹

SANTIAGO DE PABLO
IGOR BARRENETXEA
UPV/EHU

INTRODUCCIÓN

EN el siglo XIX los libros de viajes, la pintura histórica y costumbrista, los grabados y las revistas ilustradas eran agentes fundamentales en la conformación del imaginario colectivo, dando muchas veces una visión tópica y estereotipada —teñida de romanticismo— de culturas, lugares y acontecimientos históricos. A lo largo del siglo XX, la fotografía, el cine y, más adelante, la televisión, se han convertido en una importante fuente de conocimiento social. En una sociedad *postalfabetizada*, en la que la inmensa mayoría de la población occidental sabe leer pero apenas lee, los medios audiovisuales constituyen para muchos espectadores casi la única fuente de conocimiento histórico. Aunque la historiografía profesional ha solido ser remisa a aceptar la cada vez más fuerte competencia audiovisual, que parece querer invadir su terreno, en la actualidad la mayor parte de los historiadores reconocen que dicha *invasión* es una realidad con la que no hay más remedio que convivir y que la historia escrita y la audiovisual no son excluyentes sino complementarias².

En el ámbito audiovisual, tradicionalmente se ha tendido a creer que el cine documental es una realidad palmaria, un reflejo objetivo de la realidad histórica o social de la que trata³. Sin embargo, tal y

¹ Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación 1/UPV 00156.130-H-15310/2003, financiado por la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

² Cfr. Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, páginas 27-42; Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, págs. 21-27 y Santiago de Pablo, «Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma», *Historia Contemporánea*, 22, 2001, págs. 9-28.

³ Cfr. Montserrat Huguet, «La memoria visual de la historia reciente», en Gloria Camarero (coord.), *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Madrid, Akal, 2002, págs. 8-22.

como señala Rosenstone, «el documental nunca es un reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes —ya sean del pasado o del presente— conforman un discurso narrativo con un significado determinado»⁴. Sin perder nunca de vista este hecho, en este artículo analizamos la imagen del País Vasco en diversos documentales cinematográficos producidos fuera de España, desde la década de 1930 hasta nuestros días. Creemos que este análisis puede ayudarnos a descubrir la visión, más o menos tópica o estereotipada, que de Euskadi se ha ido transmitiendo en el extranjero, coincidiendo en parte con modelos creados, a veces interesadamente, en el interior. Obviamente, resulta imposible analizar de forma pormenorizada, en el espacio de que disponemos, todos los documentales extranjeros rodados sobre el País Vasco desde el nacimiento del cine hasta nuestros días, y ello sin contar la multitud de reportajes producidos para televisión. Además, de muchos documentales cinematográficos no se conserva ninguna copia o nos ha sido imposible acceder a ellas, por lo que nos centraremos sólo en el análisis de algunos de estos documentales, que pueden servir de ejemplo para estudiar cómo ha evolucionado la visión que del País Vasco ha ido dando el cine documental extranjero.

Como iremos viendo, inicialmente el cine enlazó con la visión romántica de los viajeros del siglo XIX, mostrando un País Vasco rural, idílico y mitificado, un auténtico *oasis* en el que no había lugar ni para la industrialización ni para los conflictos sociales. La Guerra Civil de 1936, con hechos como el bombardeo de Guernica, añadió a esta imagen la de un pueblo agredido desde el exterior, que sin embargo seguía siendo un *oasis*, frente a las dos Españas desgarradas en el conflicto bélico. Paradójicamente, estas dos visiones (el oasis bucólico y rural y la Euskadi resistente frente a la agresión exterior) han pervivido en parte después, al interpretar algunos documentales el terrorismo de ETA como una nueva fase de la *resistencia vasca* contra una supuesta invasión extranjera, pero sin renunciar a la visión romántica que identifica al País Vasco con el caserío, el mar, las montañas, el juego de pelota⁵, etc.

⁴ Rosenstone, *El pasado...*, pág. 35. Véase también Erik Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996 y Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁵ Uno de los motivos recurrentes de la imagen del País Vasco formada en el siglo XIX —y presente todavía en el cine— es la del frontón, «tan indispensable en las aldeas vascas y navarras como la iglesia misma». Ángel Martínez de Salazar, «El País de los vascos en los libros de viajes», en Víctor Amado y Santiago de Pablo (eds.), *Los vascos y Europa*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio, 2001, pág. 182.

De esta forma, la fascinación que los viajeros foráneos del siglo XIX sintieron en torno a la historia, la cultura, el idioma y las costumbres vascas ha sido recogida por los cineastas extranjeros. Así se ha ido transmitiendo una tradición, avalada por una construcción identitaria pilotada desde el propio País Vasco e impregnada de mitos⁶, que, en palabras de Juan Pablo Fusi, «han contribuido a fijar, en mayor o menor grado, una conciencia colectiva propia y diferenciada»⁷. Por ejemplo, Humboldt señalaba cómo, «oculto entre montañas, habita las dos laderas de los Pirineos occidentales un pueblo, que ha conservado por una larga serie de siglos su primitiva lengua y, en gran parte también, su antiguo régimen y costumbres (...). La peculiaridad étnica de los vascos nos retrotrae a siglos lejanos»⁸. Otros viajeros extranjeros del siglo XIX destacaban el «estado casi natural, primitivo y salvaje» del País Vasco, que gozaba «de una especie de libertad» o incluso de «una vigorosa independencia»⁹. Así, los Fueros ya no eran sólo interpretados como «el sistema institucional, jurídico, político y económico de cada una de las tres Provincias Vascongadas», sino como «todo un universo simbólico», que pretendía «ofrecer hacia el exterior una imagen de unanimidad y consenso interno»¹⁰. Pierre Loti concluía que, «verdaderamente, es aún un pueblo especial este pueblo euskaro: Ni Francia ni España, han logrado, después de tanto siglos, asimilárselo completamente»¹¹.

UN PAÍS DE TARJETA POSTAL

Recogiendo el universo simbólico creado durante el siglo XIX en torno a la identidad vasca, diversos documentales producidos en el extranjero han contribuido a perpetuar esta imagen idílica, tradicional y ruralista del País Vasco. Es el caso del documental francés

⁶ Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, págs. 273-218. Sobre el caso vasco, Jon Juaristi, *El linaje de Aitor*, Madrid, Taurus, 1987.

⁷ Juan Pablo Fusi, *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 244. Véase Coro Rubio Pobes, *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

⁸ Citado en Martínez de Salazar, «El País de los vascos...», pág. 162.

⁹ Citas en Martínez de Salazar, «El País de los vascos...», pág. 182 y Coro Rubio Pobes, «Europeos en conflictos bélicos vascos de los siglos XIX y XX», en Amado y De Pablo (eds.), *Los vascos y Europa*, págs. 207 y 214.

¹⁰ Rubio, *La identidad vasca...*, págs. 99 y 100.

¹¹ Citado en Martínez de Salazar, «El País de los vascos...», págs. 191-192.

Au pays des basques (1930), de Maurice Champreux, producido por Gaumont. Se trata de un largometraje en blanco y negro, de transición entre el cine mudo y el sonoro, que aborda una descripción general del País Vasco, incluyendo a Navarra y al País Vasco-francés. Sin embargo, obvia por completo el mundo urbano e industrial vasco —ya muy desarrollado en el momento de rodarse el documental— para centrarse sobre todo en la costa y en los Pirineos, tratando de representar una suerte de estudio etnográfico visual.

Las primeras imágenes del filme son elocuentes, pues muestran una serie de escenas con un caserío, unos bueyes arando, el campo y un mapa en donde se incluyen la totalidad de las provincias de Vasconia. Estas pinceladas están integradas en una composición en la que sobresalen las panorámicas de los pueblos, la música y las tradiciones vascas y su carácter eminentemente rural, como si los vascos tuvieran una comunión especial con la tierra, reflejada no sólo en la vida y en la muerte, sino también en los deportes tradicionales. Esta idea de conexión casi telúrica entre la tierra y el pueblo vasco se hará presente muchos años después en el título del documental más representativo del cine *nacional* vasco: *Ama Lur* («Tierra madre»), dirigido en 1968 por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert. Por otro lado, la importancia que *Au pays des basques* da al repique de campanas y la presencia casi natural de las iglesias en todo el documental refleja una realidad social, mayoritariamente católica¹², pero también puede responder a un intento de reproducir la imagen que ya en el siglo XIX caracterizaba al País Vasco y que parecía haberse quedado inmóvil en el tiempo. Se asume así una mirada bucólica, sin conflicto, feliz y profundamente católica, que enlaza con la idea tradicional decimonónica «de una sociedad jerarquizada, respetuosa con el orden establecido por Dios, llena de virtudes morales y cuya religiosidad convertía en un oasis»¹³.

También aparece en este documental el árbol de Guernica, símbolo de la «libertad originaria» del País Vasco, que habría sido «plantado por Dios». Estas imágenes están acompañadas por la música del *Gernikako arbola*, el tradicional himno fuerista compuesto por

¹² En la década de 1930, «la imagen de los vascos como pueblo tradicional y mayoritariamente católico seguía correspondiendo en buena medida a la realidad». Santiago de Pablo, *Trabajo, diversión y vida cotidiana*, Vitoria, Papeles de Zabalanda, 1995, pág. 87. Véase id., «La Iglesia», en José Luis de la Granja y Santiago de Pablo (coords.), *Historia del País Vasco y Navarra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 299-310

¹³ Rubio Pobes, *La identidad vasca...*, pág. 472.

José María Iparraguirre. Como señala Coro Rubio, «los fueros, representados simbólicamente por el árbol de Guernica, fueron convertidos a lo largo del siglo XIX en la encarnación misma de la singularidad del pueblo vasco, siendo ligados estrechamente a su propia esencia constitutiva»¹⁴. Así, el montaje del documental enfatiza claramente esta simbología identitaria vasca, contribuyendo a mantener intacta la imagen del *oasis foral* forjada en el siglo XIX.

El pueblo vasco es descrito como eminentemente agrícola y ganadero. El caserío y el mar —representados por imágenes de gran belleza plástica— se definen como la piedra angular del régimen de vida de los vascos, apegados a las tradiciones. Sus rasgos característicos, modelo de fusión entre la tierra y la cultura, son el euskera (a través de las canciones), el *irrintzi* (grito de llamada), los *txistularis*, las alpargatas de los campesinos, la *makila* (bastón), la pelota mano, la cesta punta, las danzas o, finalmente, la representación teatral de una típica pastoral de Soule, en el País Vasco-francés.

Las panorámicas de Fuenterrabía, Pasajes, Orío, Oyarzun o Hernani vienen a representar una especie de postales vascas, que ocultan las zonas mineras o industriales, representativas del mundo moderno, puesto que no se nos muestra ni una sola fábrica, ninguna urbe industrial, ni las condiciones de vida de los obreros, ni el ferrocarril, ni un solo automóvil¹⁵. La única excepción urbana es una vista general de San Sebastián, que sin embargo —debido a su carácter turístico— representa otro tipo de postal, no muy diferente a las estereotipadas imágenes de caseríos, pastores, pescadores, etc. No obstante, en la década de 1930, en la que se rodó el filme, el mundo rural mostraba cierta decadencia, reflejada en el éxodo a las ciudades. Quizás esto explica el interés del documental por mostrar sólo la vida rural tradicional, con el fin de rescatar del olvido algo que estaba en franca recesión, pero no por ello deja de ser una opción muy parcial, a la hora de trasladar a las pantallas la realidad social vasca de la época. El documental termina con la marcha del hijo menor de una familia anónima a América, debido a que sólo el mayor puede heredar el caserío, recogiendo así un nuevo tópico de la vida vasca, presente también en uno de los primeros largometrajes de ficción producidos en el País Vasco, *El mayorazgo de Basterretxe* (1928), de Mauro Azcona.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 99.

¹⁵ Cfr. Manuel Montero, *La construcción del País Vasco Contemporáneo*, San Sebastián, Txertoa, 1993, págs. 127-149 y Jesús M.^a Valdaliso, «La industrialización en el primer tercio del siglo XX y sus protagonistas», en *Historia del País Vasco y Navarra*, págs. 171-195.

Por último, *Au pays des basques* destaca la conservación de unos roles sexuales tradicionales, que hacen que las mujeres no puedan actuar en la representación teatral y únicamente realicen actividades domésticas, vendan pescado o sustituyan al hombre en las faenas agrícolas, cuando el hermano se marcha a América¹⁶. Aunque el documental francés no incluye ninguna alusión política, toda esta visión —más vasquista que nacionalista— era muy del agrado del nacionalismo vasco, al resaltar la especificidad cultural vasca, desde la que es fácil dar el salto a una identidad política diferenciada. No es casualidad que, durante la Guerra Civil, muchos planos de *Au pays des basques* fueran utilizados en filmes de montaje promovidos por el Gobierno Vasco, como *Guernika* (1937) de Nemesio Sobrevila¹⁷. En cualquier caso, este documental —producido y distribuido por una empresa de alcance internacional, como era Gaumont— contribuyó a fijar la imagen vasca en el exterior, transmitida también por los noticiarios multinacionales y por otros medios de comunicación¹⁸.

En 1956, la BBC encargó a Orson Welles una serie de documentales sobre diferentes partes del mundo, bajo el título genérico de *Around the World with Orson Welles*. El interés de Welles por el País Vasco le llevó a dedicar dos capítulos de la serie —con los títulos *The Basque Country* y *Pelota vasca*— a los rasgos sociales y culturales vascos y al deporte de la pelota. Siguiendo la tradicional mirada de los viajeros del siglo XIX, Welles asegura que la frontera entre el País Vasco, Navarra y el País Vasco-francés es más imaginaria que real. Los habitantes de estos lugares no serían ni franceses ni españoles, sino sólo vascos, identificándolos así como una nacionalidad propia. Un pueblo que, además, no se adscribe a ninguna

¹⁶ Este fenómeno comenzó a ser habitual, debido a la incorporación de los *ne-kazaris* (campesinos) a las fábricas cercanas al caserío. Cfr. Mercedes Ugalde Solano, «El siglo de la mujer: género y modernización», en *Historia del País Vasco y Navarra*, págs. 349-357

¹⁷ Cfr. Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

¹⁸ El noticiario norteamericano *Hearst Metrotone News* incluyó en 1932 imágenes de un festival de danzas vascas en Bilbao, en el que habían intervenido tres mil *dantzaris*. Se trataba del festival organizado por el PNV en el campo de fútbol vizcaíno de Ibaiondo el día de san Ignacio (*Euzkadi*, 2.VIII.32). *UCLA Film & Television Archive* resume estas imágenes como «Pintorescos habitantes de Bilbao, en una región de España casi nunca filmada, celebran un festival lleno de colorido». Los noticiarios de la época buscaban sobre todo (además de la filmación de hechos o personajes relevantes) la espectacularidad y el *particularismo*, condiciones que podían darse en un festival de este tipo, que en la noticia —dirigida al público norteamericano— era despejada de contenido político.

raza conocida, sino que, a modo de los «indios americanos», serían *aborígenes*.

Con la voz de Welles, se nos muestra una panorámica de la orografía vasca y una localidad rural, en la que sus gentes aldeanas juegan a pelota y gritan el *irrintzi*. Welles explica que los vascos tienen una lengua extraña y propia, prohibida por Franco, debido a la política del régimen contra las identidades culturales no castellanas. Se describe a los vascos como buenos pastores y pescadores (precursores de la caza de la ballena), añadiendo incluso que se caracterizan por mostrarse atentos con la naturaleza, como lo demuestra la captura de pájaros mediante redes. Además, se identifica al pueblo vasco por la tradicional *txapela* (boina), por el juego de la pelota y por ser viajero y católico, ideas que quedan reflejadas por medio de la imagen de una procesión y por las entrevistas a gente que ha trabajado fuera.

Así, Welles entrevista a un lugareño que ha vivido en Estados Unidos una temporada y le asombra que condujese un camión e, incluso, que viese la televisión del país. Ello le da pie a reflexionar sobre la sociedad vasca rural, en donde no ha irrumpido aún la modernidad (apenas si hay coches ni innovaciones técnicas), lo que demostraría que la civilización no va unida al progreso. Welles dibuja así una sociedad amante de su libertad, independiente, que da mucha importancia a la educación y donde la mujer vasca es «excepcional». Para los vascos —explica— el progreso no es tan relevante como la tradición, la familia o los abuelos. A eso hay que sumar que, según el testimonio de una periodista afincada allí, los vascos son «gente tranquila», que no se preocupan del futuro, sino del día a día, cultivando el compañerismo y la amistad. Destacando otro de los aspectos que ya resultaban llamativos para los extranjeros del siglo XIX, señala la presencia del euskera, un idioma de origen desconocido, con una historia de la que se sienten orgullosos, al ser considerado el pueblo más antiguo de Europa. Según Welles —que aquí se aleja por completo de la realidad—, los vascos carecen de una cultura urbana¹⁹ y la familia es el pilar básico de su sociedad. Son también solidarios, ya que ayudaron a cruzar a refugiados y perseguidos a España durante la Segunda Guerra Mundial²⁰. Este hecho demostraría que la

¹⁹ Fusi, *El País Vasco...*, pág. 210, describe el País Vasco de 1950-1970 como «una línea discontinua de factorías y casas urbanas».

²⁰ Peter Eisner, *La línea de la libertad*, Madrid, Taurus, 2004 y Juan Carlos Jiménez de Aberásturi, *Vascos en la Segunda Guerra Mundial: La red «Comète» en el País Vasco (1941-1944)*, San Sebastián, Txertoa, 1996.

frontera entre los vascos franceses y los españoles es una línea invisible e inexistente, que traspasan libremente, sin pasaporte, tal como se muestra en la imagen de una fiesta popular.

Todo ello nos retrotrae a lo expresado por los cronistas románticos, como si la sociedad vasca fuese un *oasis* inmune a los cambios. En resumidas cuentas, *The Basque Country* describe una sociedad sumida en un limbo idílico, temporal y espacial, sin que el progreso haya influido en sus costumbres, ritos y modos de vida, que permanecen casi inalterables desde tiempos remotos, ajenos a Francia y España. Y así, señala que los vascos tienen que convivir con otra cultura (que no es la suya), distinguiéndose de franceses y españoles. Sin embargo, la heterogénea realidad cultural vasca es muy otra, pues, como indica Fusi, «cultura vasca es la expresión de las distintas subculturas que existen en el País Vasco»²¹. Dicho con otras palabras, no se puede entender sin la cultura española o francesa. En su conjunto, este documental muestra un País Vasco muy alejado de la realidad de la década de 1950. El aislamiento y el atraso social y cultural que muestra el filme se contradice con el empuje industrial vasco, con la sociedad de clases y el fuerte componente obrero de las grandes ciudades vascas²². Welles toma una parte de la realidad (la vida en un pueblo fronterizo) por el todo, a modo de trabajo antropológico, influido más por ese halo literario romántico que por una fiel representación de la compleja sociedad vasca.

En *Pelota vasca*, Welles sigue explorando las virtudes y los rasgos de la sociedad tradicional vasca. Acompañado de un muchacho, el director norteamericano se interesa por las diversas modalidades del juego de la pelota. Destaca que los niños comienzan a jugar, a modo de deporte nacional, desde los tres años y que todos los vascos saben jugar a la pelota en sus diferencias modalidades (mano, cesta, pala y remonte). No se sorprende cuando ve que la pared del frontón está conformada por el muro de la iglesia, imagen de la simbiosis entre tradición cultural y catolicismo, que se refleja también en los planos del párroco de la localidad jugando un partido a parejas. Así —afirma con exageración— para ser buen jugador de pelota hay que nacer vasco. El chico le dice que la cesta punta gusta más a los turistas porque la bola va más rápida (y, por

²¹ Fusi, *El País Vasco...*, pág. 246.

²² Cfr. Jordi Catalan, «La madurez de una economía industrial» y Ludger Mees, «La sociedad: poder, economía y cultura», en *Historia del País Vasco y Navarra*, páginas 197-224 y 327-348.

lo tanto, es más espectacular) y le cuenta la leyenda de un jugador de cesta punta que mató a un policía que le perseguía, lanzándole una pelota. El pueblo vasco, asimismo, es descrito como predominantemente católico y en la iglesia las mujeres y los hombres se sientan separados. Welles se interesa también por los bailes tradicionales, determinando de forma simplista que para ser un buen vasco hay que saber bailar, jugar a la pelota y hablar euskera. Insiste en que los vascos, aparte de ser un pueblo de pescadores y de pastores, tienen una tradición fuerte de contrabandistas en la frontera, como si eso les diera aún una aureola mayor de misterio.

A pesar de sus diferencias, hay puntos coincidentes entre *Au pays des basques* y los documentales de Orson Welles. De alguna manera, hay un estereotipo de lo vasco, una imagen más idílica que real, que parece no poder cambiarse con el paso del tiempo y que en el interior se convirtió en la imagen *canónica* de Euskadi a raíz del éxito del ya citado documental *Ama Lur*, de 1968. Este largometraje documental es un ejemplo emblemático de la *resistencia cultural* vasca frente al franquismo, hasta el punto de que algunos autores atribuyen a *Ama Lur* una participación importante en el desarrollo de la «conciencia nacional vasca» en esta etapa. La película —de gran valor cinematográfico— presenta un País Vasco idealizado, grandilocuente e idílico y se convirtió en un símbolo de afirmación vasquista en una época en que la oposición política nacionalista al franquismo se sustituía muchas veces por la acción cultural. De esta forma, los rasgos de la cultura *euskaldun* siguieron identificándose —tanto en el interior como en el extranjero— con el conjunto de la realidad vasca, ignorando así una sociedad heterogénea y diversa, rural y urbana, en la que —por ejemplo— los deportes modernos (fútbol, ciclismo, etc.) tenían ya tanta o más importancia que la pelota vasca. Welles reproduce así dos mitos recogidos de la literatura vasca del siglo XIX: «la idealización lírica del medio rural vasco (...) y la visión legendaria del pasado del pueblo vasco»²³.

En relación con la admiración que los deportes autóctonos vascos han tenido en el extranjero, en 1978 se filmó un documental norteamericano titulado *Jai Alai, the Fastest Game*, dirigido por Charles Allen. Este trabajo destaca la fascinación del público norteamericano por la cesta punta, retrotrayéndose a su origen, al País Vasco, para explicar su cuna. El documental recrea el paisaje de la costa vasca, con pequeños pueblos como la villa pesquera vizcaína de Ea. Una vez más, la descripción que se ofrece de los vascos es la de un

²³ Fusi, *El País Vasco...*, pág. 192.

pueblo de pescadores y labradores, que sólo habla euskera y es amante de la música tradicional. A partir de ahí, el documental describe el trabajo artesano de la creación de cestas y pelotas, para luego encaminarse de regreso a los Estados Unidos y describir la importancia de este juego en los frontones de diversas ciudades. Explica después que la cesta punta es el deporte nacional vasco y —exageradamente— que los niños comienzan a jugar desde pequeños, siendo su máxima aspiración ser jugador en los Estados Unidos. Aunque, como ya hemos señalado, los deportes mayoritarios en el País Vasco eran desde principios del siglo xx los mismos que en el resto de Europa occidental, esta película vuelve a caer en la idea simplista de que en Euskadi sólo existía un deporte, la pelota. Así, el País Vasco seguía apareciendo ante ciertos espectadores como un oasis tradicional, indemne al paso del tiempo.

LA GUERRA CIVIL Y EL BOMBARDEO DE GUERNICA

En medio de la virulencia de la Guerra Civil española, diversos autores han hablado de la existencia de un *oasis vasco*, constituido por la Euskadi autónoma de 1936-1937, en la que no hubo ni revolución social ni persecución religiosa²⁴. La peculiaridad de la guerra en el País Vasco permitía establecer cierta continuidad simbólica entre la imagen de la sociedad tradicional vasca y su situación en la Guerra Civil. Si el árbol de Guernica había sido el símbolo del *oasis foral*, el bombardeo de la villa vizcaína, el 26 de abril de 1937, permitió establecer una continuidad visual entre dicho estereotipo y la «agresión al pueblo vasco» por parte de Franco y de sus aliados nazis y fascistas. Aún hoy, el bombardeo de Guernica —convertido en símbolo universal gracias al cuadro de Picasso— sigue siendo uno de los episodios más conocidos de la historia del País Vasco. Fue también en parte la aproximación de un escritor extranjero (el corresponsal británico George L. Steer) la que ayudó a difundir la idea de la guerra en Euskadi como un enfrentamiento entre vascos y españoles, simbolizada en el bombardeo²⁵.

²⁴ José Luis de la Granja, «El *oasis vasco* en la Guerra Civil. De la victoria electoral de 1936 a la derrota militar de 1937», en José Luis de la Granja y José Ángel Echániz (dirs.), *Gernika y la Guerra Civil*, Gernika-Lumo, Gernikazarra Historia Taldea, 1998, págs. 71-89.

²⁵ George L. Steer, *El árbol de Guernica*, Madrid, Felmar, 1978 (1.^a edición en inglés: 1938) y 2002 (ed.), *El papel de los corresponsales en la Guerra Civil española. Homenaje a George Steer*, Gernika, Gernika-Lumo Udala, 2003.

El ataque aéreo contra la villa foral fue seguido de una polémica que tuvo alcance internacional. Mientras Franco y sus aliados negaban el bombardeo, achacando la destrucción de Guernica a la política de tierra quemada de sus defensores, los periódicos y los escritores favorables a la República denunciaron la brutalidad del ataque, que además, según la interpretación nacionalista vasca, habría sido una agresión a la libertad de Euskadi²⁶. El cine se interesó enseguida por Guernica, conformándose tres interpretaciones diferentes: la franquista, la republicana y la nacionalista vasca, que es la que ha seguido repitiéndose con más asiduidad hasta nuestros días. Desde el extranjero, los noticiarios de las democracias occidentales dieron una visión casi *aséptica* de lo sucedido, sin explicitar las causas de la destrucción de la villa, evitando así comprometerse con ninguno de los dos bandos en litigio. Algunos de ellos enlazaban explícitamente con el oasis tradicional anterior a la guerra. Por ejemplo, *Gaumont Actualités* señalaba que «en el País Vasco español se encuentra, igual que en el País Vasco francés, el mismo amor por la tierra natal e igual atadura a la tradición. En Guernica, la villa santa, los habitantes se reunían alrededor del árbol que representaba las libertades del país. Hoy día Guernica no es más que un conjunto de ruinas»²⁷.

Tras la Guerra Civil, el símbolo de la villa foral siguió vivo en el cine producido en el extranjero, gracias sobre todo al *Guernica* de Picasso. En éste se centran la inacabada *Guernica* (1949), de Robert J. Flaherty, o la danesa *Guernica: En Billedfantashi Inspireret af Picassos Billede* (1950), de Helge Ernst y Fritz Ostergren. Del mismo año es *Guernica*, de Alain Resnais y Robert Hessens, un excelente filme de montaje, que se apoya en el cuadro homónimo para lanzar un mensaje pacifista y antifascista. Este documental francés se refiere también a Guernica como «una pequeña ciudad de Vizcaya, capital tradicional del País Vasco. En ella se levantaba el roble, símbolo sagrado de las tradiciones y de las libertades vascas. Guernica sólo tiene una importancia histórica y sentimental»²⁸. Este filme contribuyó así a perpetuar la imagen de la villa foral —que equivocadamente se presentaba como capital del País Vasco—, como símbolo de la paz y de la lucha antifascista, recogiendo algunos ele-

²⁶ Cfr. Herbert. R. Southworth, *La destrucción de Guernica*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1977, págs. 123-422.

²⁷ Santiago de Pablo, «El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil», *Film-Historia*, VIII/2-3, 1998, págs. 225-248.

²⁸ Santiago de Pablo, «Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika», *Ikusgaiak*, 4, 2000, pág. 64.

mentos de carácter nacionalista vasco, entre ellas el árbol como modelo de las libertades vascas, atacadas por Franco en el bombardeo.

Una visión mucho más nacionalista presentan otros documentales realizados en el extranjero en la década de 1960 y 1970, debido a la participación de exiliados nacionalistas en su producción. El caso más claro es *Los hijos de Gernika* (1968), de Segundo Cazalis, producido en Venezuela a iniciativa de la organización del PNV en este país sudamericano. En él, se establece una continuidad entre la visión de la Guerra Civil como un enfrentamiento entre España y Euskadi —simbolizado en el bombardeo de Guernica— y la resistencia del pueblo vasco contra la dictadura franquista. Un carácter diferente tiene el singular documental británico *Un hombre en la ventana* (1971), realizado por Gerry Dow y Jeremy Wellington para Granada TV. Se trata de un «documental reconstruido» sobre la vida de Joseba Elozegi, centrado en su decisión de quemarse «a lo bonzo» y saltar sobre Franco en San Sebastián en 1970. Para explicar su decisión de intentar prender fuego al dictador, el filme recuerda el bombardeo y explica que, durante la Guerra Civil, Elozegi era capitán del ejército vasco y estaba en Guernica el 26 de abril de 1937: «Tengo a Guernica en el alma —dice Elozegi—. El símbolo de las libertades vascas había sido destrozado por el fuego, y quiero llevar el fuego ante el hombre causante de aquel crimen (...). Para nosotros, Guernica es más que un montón de piedras. La destrucción de Gernika es el símbolo de la opresión».

Después de la muerte de Franco, la persistencia de la cuestión vasca y del terrorismo de ETA permitió a ciertos cineastas locales y foráneos enlazar el hecho del bombardeo con la supuesta continuidad de la «opresión española» sobre Euskadi. Así, seguía presente la idea de que la Guerra Civil había sido una lucha entre España y el pueblo vasco, que de alguna forma no se habría cerrado del todo, por lo que podía hablarse de la Transición democrática como «un proceso inacabado». Por ello, diversos documentales extranjeros producidos desde 1975 siguen resaltando más la interpretación nacionalista del bombardeo de Guernica, como agresión española a las libertades vascas, que su carácter pacifista o antifascista.

Es el caso del documental dramatizado *Gernika: Arbolaren Espiritua/Gernika, el espíritu del árbol* (1987), dirigido por Laurence Boulting y coproducido por la empresa vasca Eresoinka y la británica Waveband. La película recoge diversos recuerdos y opiniones sobre el bombardeo y el problema vasco. Entre ellos destacan los del escultor Eduardo Chillida y los escritores Bernardo Atxaga y

Martín de Ugalde, coautor del guión. Este último carga las tintas sobre la significación del bombardeo como una venganza perpetrada por Franco contra el pueblo vasco. A pesar de que tanto Atxaga como Chillada discrepan de esta visión, el director británico —quizás contagiado por la parte vasca de la producción y enlazando con algunas visiones estereotipadas de Euskadi desde el extranjero— cae en una imagen muy parcial de la historia vasca, en la que la identificación semántica entre vascos y nacionalistas es constante.

Semejante es el cortometraje norteamericano —aunque también con participación vasca en la producción— *The Real Gernika/Gernika Lives*, que ha contado con varias versiones entre 1989 y 2003. Su realizadora es la realizadora de origen vasco Begoña Plaza, nacida en Colombia y residente en los Estados Unidos. En la versión de 1993, que es la que hemos podido visionar, el presente y la memoria se abrazan en un intento, más emotivo que logrado, de describir la importancia del bombardeo de Guernica y, por ende, de las tradiciones vascas y ese idealismo rural, a través de un brigadista americano que recuerda con nostalgia el pasado. El encuentro, aparentemente casual, en el cementerio de Guernica entre la joven directora, Begoña Plaza, quien perdió a su abuelo en la guerra, y un veterano militar que le conoció, abre un diálogo entre ambos acerca de la memoria del ataque aéreo. Producción de escasa calidad técnica, recoge la visión folclórica de un país vasco caracterizado por «su típica e independiente vida rural»²⁹ —que Steer ya recogía en 1937—, con sus cantos, bailes y deportes. La visión romántica y emotiva del filme no está exenta de cierta visión nacionalista, al presentar al árbol como símbolo de la libertad vasca y al bombardeo como un ataque fascista contra la independencia de Euskadi. Aunque consigna la *resignación* de buena parte de los vascos a formar parte de España, el documental señala que no todos están de acuerdo, mostrando una manifestación de *Herri Batasuna* (HB), el partido político próximo a ETA, y unas declaraciones de su dirigente Jon Idígoras, en Guernica. En resumen, este filme reproduce la visión nacionalista del significado del bombardeo en la creación de la «conciencia nacional» vasca y la supuesta continuidad entre la resistencia contra el franquismo y la lucha de la izquierda *abertzale* por la soberanía vasca.

²⁹ Steer, *El árbol de...*, págs. 27.

ETA: ROMANTICISMO Y REVOLUCIÓN *VERSUS* TERRORISMO

Puede considerarse que la Transición democrática en el País Vasco culmina con la aprobación del Estatuto de autonomía en 1979 y la formación del nuevo Gobierno Vasco, presidido por el dirigente del PNV Carlos Garaikoetxea, en 1980. Sin embargo, la negativa a dejar las armas del núcleo duro de ETA —apoyada en las urnas por los votantes de HB— trajo consigo la continuación del terrorismo, iniciado en la última etapa de la dictadura franquista. Diversos documentales, nacionales y extranjeros, han intentado explicar las causas de la persistencia de la violencia en Euskadi. Sin duda el que más repercusión ha tenido ha sido *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003) de Julio Medem, pero también algunos documentales extranjeros se han acercado a ETA y a la historia reciente del País Vasco.

Entre ellos cabe destacar *Euskadi, hors d'Etat* (1983), una coproducción francesa dirigida por el norteamericano Arthur Mac Caig, que intentó dar una visión *objetiva* de la situación en el País Vasco, basándose en la idea de que, al ser un director extranjero y por tanto no implicado en el conflicto, era posible abordar la cuestión con imparcialidad. El documental describe la historia del País Vasco desde una supuesta «independencia primitiva», representada por los Fueros, hasta su derogación en el siglo XIX, desgarrada por Francia y España. Tras la Guerra Civil (enfrentamiento entre los vascos y España) se analiza el exilio vasco y el fracaso del PNV en su oposición al franquismo, lo que explicaría el nacimiento de ETA. Con la llegada de la Transición y la victoria socialista de 1982, el problema vasco seguía vigente, debido a que el PSOE habría optado por el «camino represor». El filme, a pesar de tener algunos puntos de interés, incide en una visión muy sesgada de la cuestión vasca, identificando al País Vasco con el nacionalismo y a éste con ETA, de modo que parece que el terrorismo hizo posible el fin de la dictadura. Se hace hincapié en la ruptura que provocó la Guerra Civil en la sociedad vasca y se valoran poco los logros democráticos alcanzados con el Estatuto de autonomía. El documental parece querer ponerse en un prudente término medio entre dos extremos igualmente violentos (ETA y el Estado español) para intentar una negociación que diera lugar al final de esas dos violencias. De hecho, la prensa nacionalista acogió con evidente entusiasmo este filme, lo que indica hacia qué lado oscilaba esta versión supuestamente aséptica desde el extranjero³⁰.

³⁰ Santiago de Pablo, «Definición nacional e identidad nacionalista a través del

Otro trabajo más reciente de Arthur Mac Caig es *Terreur d'Etat au Pays Basque* (2000), centrado en los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación). Este grupo, impulsado —como más tarde se demostró— desde el propio Ministerio del Interior, practicó acciones terroristas entre 1983 y 1987, asesinando a 27 personas, en su mayor parte miembros de ETA refugiados en el sur de Francia. Se trata de un documental de tesis que, como indica su título, aspira a demostrar el terrorismo promovido por el Estado español, denunciando también la negativa de Francia a asumir su parte de culpa en la acción de los GAL en su territorio. Para explicar la aparición de los GAL, Mac Caig cuenta primero la historia de ETA desde sus orígenes hasta la Transición. Tratando de justificar la continuidad del terrorismo después de Franco, el documental señala que un alto porcentaje del electorado vasco rechazó la Constitución de 1978, asumiendo así la interpretación nacionalista, según la cual las abstenciones en el referéndum deben tomarse como votos negativos. Mac Caig obvia también que el 60 por 100 del electorado vasco votó a favor del Estatuto de autonomía, que al fin y al cabo emanaba de la Constitución, aunque recoge el testimonio del primer *lehendakari* de la Transición, Carlos Garaikoetxea, que justifica la decisión tomada por el PNV de aceptar una meta realista (la autonomía), frente a la ruptura planteada por ETA y por HB³¹.

Terreur d'Etat au Pays Basque continúa explicando que, tras el intento de golpe de Estado de Tejero y la victoria de Felipe González en las elecciones de 1982, el PSOE pidió a la Francia socialista de Mitterrand mayor colaboración en la lucha contra el terrorismo etarra. Juan Alberto Perote, en aquella época alto cargo del CESID (Centro Superior de Información de la Defensa), explica que el Gobierno español temía que el terrorismo provocara una nueva reacción golpista por parte de los militares españoles, por lo que —con el fin de acabar con ETA, obligando a Francia a intervenir contra ella—, se crearon los GAL. A continuación, el documental se centra en los secuestros y asesinatos cometidos por los GAL (Lasa y Zabala, cafetería Monbar, etc.), que finalmente habrían llevado a Francia a modificar su actitud, cambiando el estatus de refugiado político vasco y evitando que el territorio francés siguiera siendo un *santuario* para la retaguardia de ETA.

cine: dos coproducciones vascas de los años 80», *Sancho el Sabio*, 10, 1999, páginas 97-116.

³¹ Cfr. Santiago de Pablo y Ludger Mees, *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, 1895-2005*, Barcelona, Crítica, 2005, págs. 364-398.

Tal y como se expone en el documental —que incluye testimonios interesantes—, parece que la creación de los GAL fue el modo en el que el Gobierno español consiguió presionar al francés para su plena colaboración en la lucha contra ETA. Sin embargo, no fue exactamente así, pues los acuerdos de colaboración entre Francia y España habían comenzado antes. De hecho, la actuación de los GAL no facilitó la actuación policial francesa, al tener *sobre aviso* a los terroristas³². El documental denuncia que, mientras, que en España la justicia actuó con valentía gracias al juez Garzón, en Francia no se abrió ninguna diligencia contra los responsables. El filme concluye resaltando que, pese a la llegada de la democracia, ETA conserva un amplio apoyo popular (el 15 por 100 de la población). Señala que, a veces, la democracia utiliza métodos cercanos a la dictadura, justificados por una excepcional «razón de Estado», que la justicia francesa no ha perseguido. Aunque *Terreur d'Etat au Pays Basque* no es un documental apologético de ETA, Mac Caig nunca encara el problema de la violencia etarra, utilizando argumentos próximos a la izquierda *abertzale*³³. La denuncia del terrorismo practicado por los GAL es correcta, pero, en contrapartida, la violencia de ETA queda casi *justificada*, a causa de esa página negra de la historia de la política española y francesa.

Mucho más claramente próximo a la izquierda *abertzale* es el documental francés *Jo ta ke* (1999), dirigido por Anne de Galzain. Tras remontarse a la abolición foral en el siglo XIX, cuenta la historia de lo que denomina «conflicto vasco» hasta el acuerdo de Estella o Lizarra de 1998, que precedió a la tregua más larga proclamada por ETA. Con testimonios procedentes del mundo de HB, el documental cuenta que la Transición reconcilió a los españoles, mientras que, para los vascos, la «Transición no se ha dado»³⁴. *Jo ta ke* se muestra crítico con el nacionalismo democrático del PNV y con el Estatuto de autonomía que, entre otras cosas, habría legalizado la «inferioridad» de la lengua vasca³⁵, cerrado el paso al derecho de

³² Cfr. Florencio Domínguez, «El enfrentamiento de ETA con la democracia», en Antonio Elorza (coord), *La historia de ETA*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, págs. 315-321 y Sagrario Morán, *ETA entre España y Francia*, Madrid, Editorial Complutense, 1997.

³³ Cfr. Joseba Arregi, *La nación vasca posible. El nacionalismo democrático en la sociedad vasca*, Crítica, Barcelona, 2000, págs. 17-60.

³⁴ Cfr. José Manuel Mata, *El nacionalismo vasco radical*, Bilbao, UPV/EHU, 1993, pág. 200.

³⁵ Cfr. Kepa Aulestia, *HB. Crónica de un delirio*, Madrid, Temas de Hoy, 1998, páginas 163-170. De ahí que entiendan el euskera como territorio liberado de lo español.

autodeterminación y certificado la división territorial de Euskadi, al dejar fuera a Navarra y al País Vasco-francés. A partir de aquí, el documental enfatiza la represión de España y Francia contra «los vascos», en plena democracia, destacando cómo, por medio de los GAL, la policía francesa se vio obligada a colaborar con la española.

La imagen de Euskadi que muestra este documental francés es la de un pueblo oprimido que resiste la *invasión* extranjera: las paredes aparecen con pintadas de solidaridad con los presos, subsiste la tortura policial, las manifestaciones a favor de ETA y de los «prisioneros políticos» llenan las calles, etc. En respuesta a la política de dispersión de los presos de ETA llevada a cabo por el Partido Popular —en el poder en España desde 1996— se produjo en 1997 el secuestro del concejal de Ermua Miguel Ángel Blanco y su posterior asesinato, que el documental justifica porque el Gobierno de Aznar habría preferido sacrificar al concejal antes que dialogar con ETA, bloqueando así la solución al *conflicto* vasco. En consecuencia, se puso en marcha la criminalización de HB, por no condenar los atentados de ETA.

La última parte del documental se centra en la denominada «Alternativa democrática», modelo de *negociación* presentado por ETA en 1995³⁶, insertando imágenes de una declaración de ETA en la que propone la autodeterminación como solución para el *conflicto*, puesto que «la primera que desea la paz es ETA» y ésta estaría dispuesta a dejar las armas si se convocara un referéndum sobre la autodeterminación, aunque el resultado fuera negativo. Como epílogo, se anuncia la tregua proclamada por ETA en 1998 y la firma entre todos los partidos y movimientos sociales nacionalistas del Pacto de Lizarra. En resumen, *Jo ta ke* es un documental muy sesgado, que enfoca el terrorismo de ETA como un problema nacional, que enfrentaría a Euskadi contra España y Francia. Para ello, silencia la existencia de un importante porcentaje de vascos no nacionalistas y minimiza las diferencias entre el nacionalismo moderado y el radical, convirtiendo a ETA en una organización que lucha por la «dignidad» del pueblo vasco. De forma mucho más clara que los documentales de Mac Caig, *Jo ta ke* presenta una continuidad absoluta entre la ETA del franquismo y la situación democrática posterior a 1978, incidiendo en los casos de torturas, en los GAL y en la política represiva de España y Francia, que justificarían la violencia de ETA, apoyada supuestamente por un movimiento de resistencia mayoritario en la sociedad vasca.

³⁶ Cfr. Ramón Zallo, *Euskadi o la Segunda Transición*, Donostia, Erein, 1997, páginas 251-254.

El carácter próximo al nacionalismo radical de este documental francés se refuerza por la *estética irlandesa* que presenta, pero también por la utilización de un lenguaje militante, propio de HB (presos y refugiados políticos, lucha armada, conflicto en Euskal Herria, etc.). Además, silencia la ola de protestas de la sociedad vasca contra el asesinato de Miguel Ángel Blanco o el impacto social que produjo la liberación en 1997 de José Antonio Ortega Lara, después del secuestro más largo de la historia de ETA. La pluralidad de la sociedad vasca no aparece por ningún lado, hasta el punto de que un espectador ajeno a Euskadi puede terminar pensando que HB ha sido la opción política más votada, a pesar de que, como indica Kepa Aulestia, «su forma de lucha (...) les permite relativizar la importancia del resultado electoral»³⁷, considerándose los verdaderos defensores de los derechos del pueblo vasco. El documental, contagiado por la visión deformada de la izquierda *abertzale*, da así un marcado punto de vista dogmático y obtuso, pues, como explica Aulestia, «la imposición de una visión maniquea de cuantas vicisitudes sociales o políticas atraviesan los vascos termina siendo la percha desde la que el MLNV [Movimiento de Liberación Nacional Vasco] despliega toda su capacidad de atracción»³⁸.

CONCLUSIÓN

Sin pretender realizar aquí un estudio completo —que debería incluir una gran cantidad de reportajes televisivos y superaría con mucho el espacio de este trabajo—, hemos pretendido presentar un *travelling* por la visión que el cine documental producido más allá de nuestras fronteras ha dado sobre el País Vasco. En principio, puede parecer que el oasis bucólico, rural, pacífico y tradicional de *Au pays des basques* o de *Around the World with Orson Welles* tiene poco que ver la Euskadi *invadida* de la Guerra Civil o con la Euskal Herria *resistente* de *Jo ta ke*. Sin embargo, hay cierta continuidad —no exenta de contradicción— entre el imaginario vasco del siglo XIX, elaborado en parte por viajeros, ilustradores y literatos románticos y perpetuado por el cine, y la justificación de la violencia de ETA, presente en ciertas visiones recientes de Euskadi desde el extranjero, que convierte a los terroristas en románticos guerrilleros de la libertad, perseguidos injustamente por el «Estado opresor».

³⁷ Aulestia, *HB...*, pág. 101.

³⁸ *Ibidem*, pág. 120.

Esta visión dada por el cine es inseparable de determinados acercamientos desde la literatura o la historia. Así, Luigi Bruni, un autor italiano especializado en la historia de ETA, señala en la introducción a uno de sus libros que «Europa entera parece ignorar a este pueblo de misteriosos orígenes que vive en un estado de medio-aislamiento». Bruni se pregunta si «el aislamiento del pueblo vasco sería sólo consecuencia de la despiadada política de las naciones que desde siempre lo han dominado y colonizado o, por el contrario, si ello se debería al particular carácter de un pueblo fundamentalmente montañoso y campesino»³⁹. Cualquier observador más o menos objetivo que haya visitado el País Vasco sabe que esta descripción nada tiene que ver con la realidad, pero es probable que engañe a algún lector poco informado. Es un ejemplo claro de que la distancia geográfica al tema estudiado no necesariamente es garantía de objetividad.

Como hemos visto, el cine no ha sido ajeno a esta mitificación, cayendo a veces en visiones muy parciales de la historia y de la realidad social del País Vasco. Así, el estereotipo tópico, centrado en los rasgos autóctonos y rurales vascos, con su lengua, sociedad armónica, etnografía, folclore, deportes, etc., ha pasado de la literatura del siglo XIX al cine del siglo XX, obviando cómo la modernidad, la industria, el mundo urbano, etc., se han convertido desde hace mucho tiempo en una realidad mucho más presente en el País Vasco que la estética de los montes, el mar, el caserío o el frontón, que constituyen el motivo recurrente de películas nacionales y extranjeras, como *Ama Lur*, *La pelota vasca*, *Au pays des basques*, *Around the World with Orson Welles*, *Jai Alai*, etc. Es cierto, sin embargo, que todas las visiones de países o regiones vistas desde el extranjero tienden a centrarse en lo particular o en lo típico (incluso en lo que el espectador espera de antemano reconocer como *típico* de esa zona), obviando aquellas imágenes, particularmente las urbanas o industriales, semejantes a las del resto del mundo. Pero, como ha señalado Juan Pablo Fusi —en unas palabras que pueden aplicarse tanto al lenguaje escrito como al audiovisual—, «ninguna explicación del hecho vasco podrá ser válida si no parte del reconocimiento de la pluralidad cultural y política del pueblo vasco en su historia»⁴⁰.

³⁹ Luigi Bruni, *ETA: Storia politica dell'esercito di liberazione dei Paesi Baschi*, Milano, Filarosso, 1980 (2.^a edición revisada: *Storia dell'ETA*, Milano, Tranchida, 1990). Citamos por la edición en castellano: *ETA, historia política de una lucha armada*, Txalaparta, Bilbao, 1987, pág. 17.

⁴⁰ Fusi, *El País Vasco...*, pág. 244.

La Guerra Civil y el bombardeo de Guernica no hicieron más que perpetuar esa parcial visión de la sociedad vasca, que no sólo era ya un pueblo armónico e integrado, sino que había sido brutalmente agredida por el fascismo, que había pretendido destruir el símbolo de sus libertades tradicionales y democráticas *avant la lettre*. En una particular línea argumental, algunos cineastas extranjeros podían dar ya el salto del oasis vasco, agredido por el fascismo español, a la resistencia de ETA —apoyada por el *pueblo trabajador vasco*— contra la invasión extranjera que quería destruir su identidad autóctona, cuyo origen se hundía en la noche de los tiempos. Desde una perspectiva que veía a los etarras como guerrilleros románticos que luchaban por un proceso de descolonización semejante al llevado a cabo en Argelia, Vietnam o el Congo, seguir identificando a Euskadi con el caserío, el frontón, los prados o el mar —y no con las ciudades, la industria, los modernos medios de comunicación, etc.— podía servir de coartada para justificar la lucha de un país colonizado por otro, que quería destruir la cultura autóctona, completamente diferente de la española.

De ahí que, en los documentales más recientes, los mitos tradicionales se hayan autenticado a partir de la existencia y perdurabilidad de un conflicto vasco externo entre España y el País Vasco. La Arcadia feliz del País Vasco tradicional, edulcorado e idílico, cuya imagen sigue siendo la tierra, el mar, las montañas, el caserío, las danzas o la fuerza con que la pelota golpea en la pared del frontón, parece haber quedado petrificada a los ojos de ciertas interpretaciones de cineastas extranjeros, fascinados por una particularidad cultural vasca que, supuestamente, habría dado lugar al nacimiento de ETA. Así, el *conflicto* vasco arrancaría desde los orígenes de los tiempos, con hitos como la abolición foral y el bombardeo de Guernica, trazando una línea que termina en una ETA representante de un pueblo que resiste frente al invasor, como si de alguna forma siguiera siendo aquel misterioso pueblo guardián de un oasis de tradiciones, frente a quienes pretenden arrebatarle sus atributos autóctonos. La realidad vasca, mucho más rica, plural y compleja se sustituye así por un estereotipo tópico, que no por repetido deja de ser una simplificación o incluso un engaño interesado.