

Igor Barrenetxea Marañón and Gabriela Viadero Carral **El fin de ETA y Ocho apellidos vascos** **(2013), de Emilio Martínez Lázaro**

Article (Accepted version)
(Refereed)

Original citation:

Barrenetxea Marañón, Igor and Viadero Carral, Gabriela (2017) El fin de ETA y Ocho apellidos vascos (2013), de Emilio Martínez Lázaro. Aportes Revista de historia contemporánea, 32 (94). ISSN 0213-5868

© 2018 Paseo Imperial

This version available at: <http://eprints.lse.ac.uk/87259/>

Available in LSE Research Online: March 2018

LSE has developed LSE Research Online so that users may access research output of the School. Copyright © and Moral Rights for the papers on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. Users may download and/or print one copy of any article(s) in LSE Research Online to facilitate their private study or for non-commercial research. You may not engage in further distribution of the material or use it for any profit-making activities or any commercial gain. You may freely distribute the URL (<http://eprints.lse.ac.uk>) of the LSE Research Online website.

This document is the author's final accepted version of the journal article. There may be differences between this version and the published version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

**EL FIN DE ETA Y OCHO APELLIDOS VASCOS (2013),
de Emilio Martínez Lázaro / THE END OF *ETA* AND SPANISH AFFAIR (*OCHO
APELLIDOS VASCOS*) (2013), from Emilio Martínez Lázaro**

Igor Barrenetxea y Gabriela Viadero

Abstract. Este artículo pretende analizar las claves socio-históricas, en relación al contexto vasco y el final de ETA, de la película más taquillera del cine español, *Ocho apellidos vascos*. El cine configura una parte muy importante del imaginario social, puede servir de radiografía de la sociedad representada y un contraanálisis de la misma. Por lo tanto, ¿a qué fue debido que tuviera tanto éxito una comedia sobre las relaciones norte-sur? ¿Qué factores históricos influyeron en ellas? ¿Qué elementos reveladores nos ofrecen una mirada sobre la sociedad vasca y la herencia dejada por el efecto de la violencia de ETA? Nuestro análisis desentrañará estas y otras cuestiones relevantes a la hora de valorar el cine como una fuente muy válida de la historia y del conocimiento de la sociedad.

Palabras clave: Cine. País Vasco. ETA. Sociedad. Emilio Martínez Lázaro

Abstract. This article intends to analyse the socio-historical keys of the highest box-office earner movie of Spanish cinema “Spanish affair” (*Ocho apellidos vascos*) related to the Basque conflict and the end of *ETA*. Cinema shapes a great part of the social imaginary, can be used both as an X-ray of the portrayed society and as a counter-analysis of it. Therefore, why did a comedy about northern-southern relations have such an impact? Which historical factors influenced them? Which revealing elements offer an insight on Basque society and the legacy left behind by the effects of *ETA*’s violence? Our analysis will unravel these and other relevant questions when assessing cinema’s value as a very valid source of History and the knowledge of society.

Key words: Cinema. Basque Country. ETA. Society. Emilio Martínez Lázaro

“El miedo que sembraba ETA durante tantos años era un elemento paralizante, causa de la involución de los individuos, ha dejado paso a la libertad, a la ausencia de asesinatos y con ella a la eclosión de la ironía, que ya no es arriesgada, a la ridiculización, a la caricatura compartida y propaganda en las redes sociales”¹

INTRODUCCIÓN

El cine siempre ha cumplido una función social. Su influencia desde que se convirtiera en un fenómeno de masas ha ayudado a moldear nuestro imaginario. Pero también ha servido como un *contraanálisis* de la sociedad. Ha ayudado a codificar mitos, o bien a convertirse en vehículo de (aparente) entretenimiento y de crítica contra el sistema político. También, ha mostrado estilos muy distintos, desde la comedia o el drama, así como tocado temáticas muy diversas. Sin embargo, tal y como señalara Ferro, su intención no es del todo *inocente*² y, además, “nos habla”³ de la sociedad representada. Partiendo de este marco teórico, con este artículo pretendemos desvelar las claves fílmicas del mayor fenómeno cinematográfico de nuestra historia presente: *Ocho apellidos vascos*. ¿Por qué una comedia ambientada en Euskadi suscitó tanto interés por parte del público? En este sentido, podemos calificar el éxito como un *fenómeno* tras convertirse en la película más vista en España (nada menos que 9,3 millones de espectadores), solo superada por la superproducción norteamericana *Titanic*, lo cual, a tenor de la crisis de espectadores que ha tenido a lo largo de estos años anteriores el cine español, resultaba sorprendente⁴.

Varios elementos iban a entrar en juego: el fin de la violencia terrorista en Euskadi, el éxito de la fórmula empleada (contrastes norte-sur), un humor simpático elaborado por los guionistas de la trama, Borja Cobeaga y Diego San José, así como la elección de los actores protagonistas. El cine, después de todo, puede ser muy liberador a la hora de mostrar no solo las idiosincrasias sociales sino, del mismo modo, ayudarnos a ridiculizarlas. El terreno se había preparado para que *Ocho apellidos vascos* desembarcara en los cines con un aire entre reconfortante y fresco que, posiblemente, no se hubiese dado en otras circunstancias. Pero el cine español no ha sido ajeno a cultivar

¹ José María CALLEJA, “De icono de los vascos en los sesenta a caricatura de las redes sociales hoy. Los ídolos de ETA: de dar miedo a dar risa”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 20 (2015), (57-68), p. 65.

² Marc FERRO, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 24.

³ Francis VANOYE y Anne GOLIOT-LÉTÉ, *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid: Abada, 2008, p. 61.

⁴ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2014/Boletin-2014.pdf> [Consultado el 30 de marzo de 2016].

este género como base de un retrato social crítico, desde el genial Berlanga (*Bienvenido Mister Marshall, El verdugo* o *La vaquilla*), pasando por Fernando Colomo (*Besos para todos*), Fernando Trueba (*Belle Époque*), Juanma Bajo Ulloa (*Airbag*), hasta llegar a Alex de la Iglesia (*El día de la bestia*), Santiago Segura (la saga *Torrente*), y así un largo etc. Entre ellos también figura con nombre propio Emilio Martínez Lázaro (Madrid, 1945-) un director todoterreno que, además, ha desarrollado labores de guionista, productor y actor (en una ocasión). En su larga lista de películas destacan las comedias de éxito como *Los peores años de nuestra vida* (1994) o *El otro lado de la cama* (2002), también ha tratado en la gran pantalla otros géneros con los que ha tenido éxito, como *Las 13 rosas* (2007), drama sobre la represión franquista.

Además ha realizado trabajos en la pequeña pantalla con series como *Lulú de noche*⁵. Martínez Lázaro se internaba por un marco complejo y difícil a tenor de las sensibilidades que siempre ha despertado el tratamiento tanto de la banda terrorista como de la *izquierda abertzale* en el cine, y el hecho de que esta relación siempre había sido *veneno para la taquilla*⁶.

LA INFLUENCIA DE LA VIOLENCIA EN EUSKADI

No hay duda de que la historia de Euskadi tiene como nota singular y dramática la violencia de ETA (*Euskadi ta Askatasuna*, Euskadi y Libertad). La banda terrorista iniciaría su andadura en 1959, aunque su primer asesinato premeditado no se produjo hasta el 2 de agosto de 1968, en la figura del inspector de policía Melitón Manzananas. Y a partir de ahí, hasta 2011, cuando comunicó su abandono de la vía violenta (aunque sin disolverse) ha llevado a cabo el asesinato de más de ochocientas personas. Sin embargo, el efecto singular no vino únicamente marcado por los atentados sino también por la violencia de *baja intensidad*, la que trajo aparejada la *izquierda abertzale*⁷ con la *kale borroka* (lucha callejera, fenómeno de los años 90), cuyo fin no era otro que mostrar que en Euskadi no podía haber ninguna normalidad⁸.

⁵ <http://www.mcu.es/bddpeliculas/buscarPelículas.do?jsessionid=E75BC62E5C405D53CD957EB5C4606C31> [Consultado el 30 de marzo de 2016].

⁶ Carlos ROLDÁN, “Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak*, núm. 5 (2001), pp. 181-205. Si bien, cabe matizar, que no todas las películas sobre ETA han sido un fracaso comercial.

⁷ Jesús CASQUETE, “Abertzale sí pero ¿quién dijo que de izquierda?”, *El viejo topo*, núm. 268 (2010), pp. 14-19. Aunque este concepto es controvertido, con él nos referimos a aquellos sectores ligados al entorno de Batasuna y a todas sus siglas (hoy Sortu y EH-Bildu) y José Luis DE LA GRANJA, *El siglo de Euskadi. El nacionalismo vasco en la España del siglo XX*, Madrid: Tecnos, 2003, p. 55. “El abertzalismo (patriotismo) radical ha sido siempre sinónimo de independentismo, sin ambigüedades”.

⁸ La bibliografía es amplia, destacar: Florencio DOMÍNGUEZ IRIBARREN, *ETA: estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998; Antonio ELORZA

El fin de la dictadura franquista, tras la muerte de Franco, y la apertura al proceso de Transición no puso fin a la violencia de los grupos terroristas (tanto de extrema izquierda como de extrema derecha). Durante los años previos, ETA se había convertido, falsamente, en el adalid de la lucha antifranquista, gracias a una mitificación de la *lucha armada*⁹ pero que no acabó cuando se aprobó el Estatuto de Gernika (1979) ni cuando se celebraron las primeras elecciones en Euskadi, renegó de la legalidad vigente y prosiguió con la misma escalada de violencia. La no aceptación del Estatuto fue secundada por la *izquierda abertzale*¹⁰. Propugnaban, sintéticamente, el derecho a la autodeterminación, el socialismo y una identidad euskaldún. Todo ello, envuelto, según Mata López, en una “idolatría política hacia ETA”¹¹.

La estrategia de la *izquierda abertzale* vino condicionada por su apoyo a la actividad terrorista, la defensa del colectivo de presos de ETA¹² y recogiendo una imagen heroica de la violencia que pretendía socializarse mediante la conquista de los espacios públicos, manifestaciones, concentraciones y homenajes a etarras detenidos o muertos en enfrentamientos con la policía, y la *kale borroka* en la que se provocaban enfrentamientos contra la policía, incendiaban contenedores, quema de autobuses, pintadas a favor de ETA, etc.¹³. Tales elementos fueron configurando una imagen muy negativa de la situación en Euskadi. Podía hacer creer, por la imagen que se ofrecía en los medios de comunicación nacional e internacionales, que era un *escenario de guerra*. Aunque no era así, ni mucho menos, esta violencia de baja intensidad buscaba confirmar la existencia de un *conflicto* frente a un poder opresor y represivo (el Estado español). Su máximo exponente era ETA pero secundado por la comprometida militancia *abertzale*¹⁴.

Ahora bien, la *kale borroka* fue poco a poco perdiendo presencia en las calles a medida que el cerco a ETA y su entorno se estrechaba, sobre todo a finales de los años

(coord.), *La historia de ETA*, Madrid: Temas de hoy, 2000 y Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, *La voluntad del gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Madrid: Tecnos, 2016.

⁹ LÓPEZ ROMO, Raúl, *Informe Foronda*, Madrid, Catarata: 2015, p. 14. Concepto utilizado por la *izquierda abertzale* para evitar el más descalificativo de terrorismo y, de esta manera, justificar la violencia a partir de la idea de que existe un conflicto político.

¹⁰ Kepa AULESTIA, *HB. Crónica de un delirio*, Temas de hoy: Madrid, 1998.

¹¹ José Manuel MATA LÓPEZ, *El nacionalismo vasco radical*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993, p. 271.

¹² F. DOMINGUEZ, *op. cit.*, pp. 174-185.

¹³ Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y Raúl LÓPEZ ROMO, *Sangre, votos, manifestaciones: ETA y el nacionalismo vasco radical 1958-2011*, Madrid: Tecnos, 2012, p. 284. Aparecía de forma periódica, como una manera de reforzar la idea de que existía un conflicto político-social.

¹⁴ Fernando MOLINA APARICIO, “El conflicto vasco. Relato de Historia, Memoria y Nación”, Fernando MOLINA y José A. PÉREZ (eds.), *El peso de la identidad*, Madrid: Marcial Pons, 2015, pp. 181-224.

90, cuando se empezaron a controlar cada vez más las actividades de la izquierda abertzale (hasta su ilegalización) y la violencia de ETA despertaba más rechazo entre la sociedad, arrancando como un fuerte clamor, en 1997, tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco¹⁵. La *izquierda abertzale* había creado un lenguaje y una indumentaria conmemorativa, sus símbolos, rituales, sus fechas reivindicativas, generando unos identificativos, y cerrados, espacios de sociabilidad (en clara competencia con el PNV) que se ligaban estrechamente con el universo de ETA¹⁶.

Aunque, no debemos olvidar, se ha apropiado de otros comunes a la identidad vasca, o bien ha optado por arrinconar otros que no le servían o que mostraban sensibilidades no específicamente nacionalistas¹⁷. Por supuesto, tales elementos confluyentes no son estáticos en el tiempo sino que han ido evolucionando, pasando del idealismo primigenio a otros más matizados. La misma representación de la violencia ha ido también cambiando, como queda reflejado en la trilogía cinematográfica de Imanol Uribe o el acercamiento que se ha ido haciendo al, hasta entonces, *invisible* mundo de las víctimas de ETA¹⁸. Paralelamente, iban remitiendo los atentados debido a la cada vez más eficaz y coordinada lucha policial entre Francia y España (acabando con el Santuario francés). Pero el efecto que ha tenido la violencia terrorista y los altercados callejeros condicionaron sobremanera, y negativamente, la visión que se tenía de Euskadi, a pesar de un nacionalismo institucional que se contraponía a la justificación del terror, como era el que partía del Partido Nacionalista Vasco (PNV)¹⁹. La amenaza de ETA sobrecogió a la sociedad vasca que, aún rechazándola, se fue movilizándose tardíamente (salvo en el caso de Gesto por la paz²⁰). Terror, violencia, intimidación, miedo, fanatismo, altercados callejeros... este parecía ser el perfil diario

¹⁵ G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, p. 283.

¹⁶ Jesús CASQUETE, *La religión política del nacionalismo vasco radical*, Madrid: Tecnos, 2009, pp. 65-67. Que conformaría el entramado del MLNV o Movimiento de Liberación Nacional Vasco, compuesto por la suma de las organizaciones políticas, sociales y sindicales comprometidas con la secesión del País Vasco. ETA constituiría la vanguardia armada.

¹⁷ Santiago DE PABLO y et. (coords.), *Diccionario Ilustrado de símbolos del nacionalismo vascos*, Madrid: Tecnos, 2012.

¹⁸ Santiago DE PABLO, "Más que palabras: El cine ante el terrorismo de ETA", Esther GAYTÁN, Fátima GIL y María ULLED(eds.), *Los mensajeros del miedo*, Madrid: Rialp, 2010, pp. 150-154 e Igor BARRENETXEA MARAÑÓN, "La trilogía vasca de Imanol Uribe: Una mirada al nacionalismo radical vasco a través del cine", *Ikusgaiak*, núm. 6 (2003), pp. 77-101. Esta denominada *trilogía vasca* está compuesta por los filmes *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel*.

¹⁹ Santiago DE PABLO, *La patria soñada. Historia del nacionalismo vasco desde su origen hasta la actualidad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, p. 355-372.

²⁰ R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, pp. 68-69. Se creó, en 1987, para impulsar una dinámica de rechazo a todos los atentados mortales mediante concentraciones silenciosas.

de la realidad. Si bien, no era tan generalizado como se perfilaba en los medios de comunicación tanto nacionales como internacionales.

DE VAYA SEMANITA A OCHO APELLIDOS VASCOS

Aunque *Ocho apellidos vascos* iba a nacer en un contexto en el que la violencia de ETA había llegado a su fin y se abrían aires de esperanza (y alivio), habríamos de dar un paso atrás en el tiempo para hablar de sus guionistas, Borja Cobeaga y Diego San José, quienes ya habían abierto brecha confeccionando el programa de humor *Vaya Semanita* emitido por ETB2 (Euskal Telebista) pero que tuvo su repercusión en todo el país, debido a la descarada imagen que se ofrecía de la sociedad vasca, e incluso llegando su eco al Parlamento vasco. Los dos jóvenes guionistas son oriundos de Euskadi, lo cual incide en que conozcan de primera mano las problemáticas sociales y políticas existentes. Cobeaga (San Sebastián, 1977) ha realizado labores de dirección, productor, actor y guionista, con una dilatada carrera en programas de televisión como realizador y guionista. En su filmografía cuenta con los largometrajes *Pagafantas* (2009), *No controles* (2011) y *Negociador* (2014), además de varios cortometrajes que recibieron buenas críticas y varios premios. San José (Irún, 1978) se integra en una generación muy cercana, su labor fundamental ha sido la de guionista para la televisión y varias colaboraciones para la gran pantalla, mayormente con Cobeaga.

Vaya Semanita fue creado y producido por Pausoka. Estrenado su primer capítulo en septiembre de 2003, enseguida se ganó a los televidentes, hasta su finalización, tras varias temporadas, en febrero de 2013, cuando comenzaron a flaquear las audiencias. Si bien, volvería a ETB2 en junio de 2015, seguramente muy influido por la película y al calor de los éxitos de otras series españolas que han ido surgiendo como *Allí abajo*²¹.

Pero, ¿cuáles fueron los ingredientes de su éxito? *Vaya Semanita* lleva a cabo una irónica radiografía de la sociedad vasca a partir de una serie de *sketches* de humor, “desde el conflicto vasco hasta el enigma por el cual los zumos de naranja son tan caros”²², como confesaba uno de sus guionistas principales, pasando por los problemas de pareja, cómo se percibe el sexo, la situación laboral, las condiciones de trabajo, los problemas de vivienda, las *cuadrillas*, la relación padres e hijos, el aprendizaje del

²¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Vaya_semanita [consultado el 13-03-2016]

²² Diego SAN JOSÉ, “En ocasiones... bebo mosto. El caso de Vaya Semanita”, Pedro SANGRO y Alejandro SALGADO (eds.), *El entretenimiento en TV: guion y creación de formatos de humor en España*, Laertes: Barcelona, 2008, p. 244.

euskera, las relaciones entre los territorios históricos, el efecto de la inmigración, la corrupción, la muerte, la política... y también, de forma socarrona e incorrecta, el mundo abertzale y de ETA... En suma, engloba todos aquellos aspectos más recurrentes de la actualidad social y política en Euskadi dignos de ser destacados²³. En opinión de San José el programa fue posible “gracias a que coincidió con una época de esperanza en Euskadi. Me refiero a una etapa sin víctimas mortales de ETA, que favoreció un ambiente de optimismo en las calles sin el que hubiera sido impensable que nuestro programa pudiese bromear con muchos aspectos relacionados con tan dramático problema. Lo que, con otro escenario histórico hubiera sido inconcebible, se convirtió en un bálsamo catártico [...]”²⁴. No fue exactamente así pero sí coincidió en un marco en el que la sociedad vasca había tomado una conciencia cada vez mayor frente a la violencia exigiendo el fin de ETA. De hecho, el guionista aseguraba que “nunca hubiera existido *Ocho apellidos vascos* sin *Vaya semanita*”²⁵.

No hay duda de que el humor siempre es necesario. *Ocho apellidos vascos*, en su incursión en este género, no era la primera película que trataba en tono de comedia la sociedad vasca y la izquierda abertzale. En 1991, lo intentó Antonio Hernández, sin mucho éxito, en *Cómo levantar mil kilos*. No llegó a funcionar, pero tampoco hubo más intentos en los años siguientes por proseguir en esa línea. Tratar el tema de ETA o de la *izquierda abertzale* era una cuestión muy seria porque los atentados de la banda estaban a la orden del día. Pero, frente a la idea generalizada de que era un tema *tabú*, lo cierto es que el corpus de películas y documentales sobre el tema eran y son abundantes, otra cuestión es que no obtuvieran éxito comercial o no contaran con la calidad artística suficiente, tal y como destaca Santiago De Pablo²⁶.

A inicios de la década, tres años antes de empezar a emitirse *Vaya Semanita*, se cerraba un año (2000) en el que ETA todavía demostraba su gran capacidad de hacer daño, provocando nada menos que 23 víctimas mortales; “la escalada de la violencia de ETA amenazaba con *ulsterizar* Euskadi”²⁷. Por fortuna no fue así, fueron, en cambio,

23

Carmelo MORENO DEL RÍO, “Humor satírico e ironía costumbrista en la televisión pública vasca del siglo XXI. El fenómeno “Vaya Semanita”, Béatrice BOTTIN y Bénédicte DE BURON-BRUN (coords.), *El humor y la ironía como armas de combate, literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Sevilla: Renacimiento, 2015, pp. 607-629.

²⁴ D. SAN JOSÉ, *op. cit.*, p. 245.

²⁵ Rosana LAKUNZA, “Entrevista a Diego San José”, *Deia* (31 de octubre de 2014).

²⁶ Santiago DE PABLO, *The Basque nation on-screen: cinema, nationalism, and political violence*, Reno: Center for Basque Studies, 2012 y Santiago de Pablo, *Creadores de sombras*, Tecnos, Madrid, 2017.

²⁷ Antoni SEGURA, *Euskadi. Crónica de una desesperanza*, Madrid: Alianza, 2009, p. 224. La referencia al Ulster tiene que ver con el *hermanamiento* que se hace con el caso Irlanda.

sus últimos estertores. A partir de ese momento, su capacidad operativa fue en franco descenso a través de una serie de éxitos policiales que dañaron profundamente sus estructuras. Al año siguiente, produjeron quince asesinatos pero, en 2002, se redujeron a cinco y, en 2003, a tres²⁸. Aunque la violencia no había desaparecido del todo, había algunos aspectos que sí habían cambiado.

El debate político no dejó de ser intenso pero las elecciones de mayo de 2001 habían dejado claro que mientras la izquierda abertzale no rechazara la violencia, su posibilidad de liderar el nacionalismo vasco era imposible. La ruptura de la última tregua declarada por ETA (1998) había traído como consecuencias inmediatas que la izquierda abertzale sufriera una severa advertencia, del 18% de los votos bajó al 10%, mostrando así el desencanto de sus simpatizantes. El nacionalismo institucional y moderado (PNV y EA) seguía conformando la opción más votada. Pero, sin duda, lo que iba a marcar los años posteriores sería la conocida como Ley de Partidos (2002), que iba a proceder a la ilegalización de la *izquierda abertzale*.

Anteriormente ya se había hecho lo propio con otras organizaciones como las Gestoras Pro Amnistía, al considerarlas vinculadas a ETA, además de la clausura de *Egin* (julio de 1998) y del único diario publicado íntegramente en euskera *Egunkaria* (enero de 2003). Pero aunque el clima político era, por lo menos, tenso debido a estas actuaciones del Gobierno central, lo que algunos consideraron que daría alas a las acciones terroristas, lo cierto es que nueve de cada diez vascos rechazaba la violencia y la banda empezaba a perder ya su batalla definitiva contra el Estado de derecho²⁹.

Del mismo modo, la *izquierda abertzale* abandonaba su *rebeldía* y no le quedaba más remedio que acomodarse al sistema estatutario (el cual rechaza), participaría en las siguientes elecciones y gestionaría instituciones en Euskadi, como la Diputación de Gipuzkoa y el consistorio de San Sebastián. Y lo que era más importante a la hora de socavar la continuidad de ETA, renunciaba “al empleo del terrorismo, propugnando medios exclusivamente pacíficos”³⁰. Pero el llegar hasta aquí estuvo vinculado a la cada vez mayor movilización social, a la labor desarrollada por las asociaciones o plataformas cívicas (Asociación de Víctimas del Terrorismo, Foro de Ermua, Covite, Fundación de Víctimas del terrorismo, etc.), que trabajaron en la sensibilización humana

²⁸ R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, pp. 147-148. En 2004 y en 2005 no se produjeron víctimas mortales. En 2006, se produjeron 2, en 2007, otras 2, en 2008 se incrementaron a 4, en 2009, 2 y, finalmente, en 2010, se produjo la última.

²⁹ Javier CORCUERA ATIENZA, “Los derechos históricos, ¿un instrumento para la desarticulación de la nación española?”, F. MOLINA y J. A. PÉREZ (eds.), *op. cit.*, pp.174-180.

³⁰ G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, p. 340.

y ética contra la violencia³¹. Finalmente, el 20 de octubre de 2011, ETA, sin desaparecer, aceptaba la vía política para alcanzar sus fines. La actividad violenta había cesado y comenzaba una nueva andadura tanto social como política, lo cual brindaba nuevas perspectivas para afrontar el drama vivido.

UN ANDALUZ EN EUSKADI³²

Como hemos ido dejando claro, *Vaya Semanita* hizo de trampolín a sus guionistas para concebir *Ocho apellidos vascos*. Y el momento en el que se estrenó no podía ser más crucial, coincidía la consolidación del fin de la violencia terrorista y un intento de rebajar las tiranteces que se podrían crear ante la perspectiva de ironizar sobre las identidades. Aunque la originalidad de la propuesta hundía sus raíces ya en otros largometrajes, el contexto social favoreció, sin embargo, que se convirtiera en un fenómeno social. La película, después de todo, ya no trataba solo de una historia más sobre ETA o del (mal) autodenominado *conflicto vasco*, sino que podía verse como una simpática y humorística mirada sobre la representación de lo vasco y lo andaluz. La fórmula del contraste regional había tenido éxito reciente en otros países, como ejemplos podemos señalar la película francesa *Bienvenidos al Norte* (2008) o la italiana *Bienvenidos al Sur* (2010), si bien, en esta ocasión, con un ingrediente a tener muy en cuenta: la violencia en Euskadi.

Ocho apellidos vascos se estructura en una trama sencilla. Amaia, vasca, y Rafa, andaluz, se conocen una noche en Sevilla y a pesar de su primera mala impresión, acaban juntos, llevándola Rafa a su piso. Sin embargo, a la mañana siguiente, Amaia se marcha sin despedirse. Rafa se despierta y encuentra el bolso que Amaia ha olvidado. Y entonces decide, enamorado, ir a buscarla donde ella vive, el ficticio pueblo de Argoitia. Rafa viaja en autobús con su amor y sus celos sobre Euskadi. Pero cuando, desengañado, porque Amaia le rechaza con cajas destempladas, pretende retornar a su tierra, una serie de enredos le llevan a que se deba pasar por el presunto prometido vasco de Amaia. Ya que esta no quiere que su padre, Koldo, un típico *arrantzale* (pescador) sepa la verdad.

La pareja protagonista está liderada por Clara Lago, actriz madrileña, rostro conocido desde muy joven tanto en la televisión (*Compañeros*, *Los hombres de Paco* o

³¹ R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, p. 89.

³² 2013. España. Director: Emilio Martínez-Lázaro. Guión: Diego San José y Borja Cobeaga. Director de Fotografía: Kalo Berridi. Montaje: Ángel H. Zoido. Actores: Clara Lago (Amaia), Dani Rovira (Rafa), Carmen Machi (Merche), Karra Elejalde (Koldo). Duración: 95 minutos.

El corazón del océano) como en el cine (*El viaje de Carol* y *Tengo ganas de ti*) y el cómico Dani Rovira, malagueño, en su primera actuación en la gran pantalla, que se había dado a conocer en el programa *El Club de la Comedia*. Ambos son secundados por dos actores ya curtidos y veteranos como el vasco Karra Elejalde (*Alas de mariposa* o *También la lluvia*), que hace de padre de la protagonista, Koldo, y la actriz madrileña Carmen Machi, también asidua en la comedia televisiva (en las series *7 vidas* y *Aida*), en el cine (*Vida y color* o *Los amantes pasajeros*) y al teatro, quien hace de una extremeña, Merche, viuda de un Guardia Civil.

Además, la película sería nominada a cinco premios Goya, ganando en tres de ellos, mejor actor y actriz de reparto, para Elejalde y Machi, así como mejor actor revelación para Dani Rovira, quedándose sin los correspondientes a mejor fotografía y mejor canción. Los lugares de rodaje fueron Sevilla y el pueblo navarro de Leitza, donde discurre mayormente la historia (caserío de Amaia), configurando así dos escenarios arquetípicos de lo que es el imaginario de Andalucía y Euskadi, con imágenes del pueblo pesquero de Getaria (Gipuzkoa), de Zumaya donde se encuentra la ermita de San Telmo (donde se realizará la boda) y Mondragón (Gipuzkoa), allí se encuentra el verdadero bar Los Muelles, local donde se conocerá la pareja protagonista.

IDENTIDADES CONFRONTADAS, TÓPICOS E IMAGINARIOS

El contraste de identidades, la vasca y la andaluza, se va a convertir en uno de los ejes principales de la trama. Sin embargo, como se irá analizando, los tópicos sobre la cultura norteña y sureña cobrarán un significado *desdramatizador* y *desacralizador*.

La historia comienza en Sevilla, a donde las dos amigas de Amaia la han llevado para celebrar su (no) despedida de soltera. Ella, vestida de *faralae*, está muy descontenta y recrimina a sus amigas que la hayan arrastrado hasta allí. Mientras Amaia es presentada con la hosquedad norteña hacia la cultura española y un sentimiento *abertzale*, los andaluces destilan esa candidez y elegancia presta al piropo. Por ejemplo cuando Joaquín, amigo de Rafa, le lanza unas lindas palabras, Amaia reacciona mal, y aquel se aleja espantado. Su compañero Curro, que no sabe lo que ha sucedido, se le acercará interesado por las chicas. Y Joaquín le advierte que ni se le ocurra acercarse porque “deben ser vascas por lo menos”, lo que deja al otro consternado.

Por lo tanto, con un humor basado en los convencionalismos identitarios modernos, se muestra a los vascos (sintetizado en Amaia) con un “talante aristado y

trato difícil e imposible”³³. En contraste con la actitud agria de Amaia, se presentará a Rafa, el personaje clave de la historia, jovial y simpático. Este buscará animar el ambiente con una serie de chistes, por supuesto, sobre vascos. Amaia, muy ofendida y airada reaccionará, en ese momento, expresándose agriamente con una retahíla de insultos y de comentarios mordaces y crueles, acabando por llamarles vagos e incultos a los andaluces. Por lo que Rafa, tras pedirle que se vuelva a las *Vascongadas*, no tiene más remedio que sacarla por la fuerza del local.

Esta secuencia inicial ya nos deja bien claro cuál es la intención: presentar un mundo de contrastes norte-sur a través de sus respectivas identidades (y los prejuicios que se tienen sobre las otras) y las dualidades de género hombre-mujer, desde la comedia. De hecho, la utilización del término *Vascongadas* por parte de Rafa no es casual, ya que se refiere a la denominación de la región vasca en la época anterior a la etapa Constitucional, y que para algunos sectores nacionalistas representa poco menos que un insulto al despojar al territorio de su entidad propia y diferenciada de España³⁴.

La sutil visión que se ofrece de los vascos viene a estar condicionada por una memoria articulada en varios planos. El primero estaría dominado por el del nacionalismo *abertzale*, vinculado a una literatura histórica que ha girado en torno a la supuesta ocupación de Euskadi por España (de ahí se desprende ese desprecio hacia lo español de Amaia) y que vive un *conflicto*; y que se apoya en un mitificado relato de un pueblo sometido y con unas sólidas raíces comunes identitarias³⁵. El segundo sería la visión española que se tiene de lo vasco encasillada en sus perspectivas más estereotipadas, como ha sido el efecto tan devastador que ha cobrado a partir de los atentados de ETA en la conciencia de imagen de los ciudadanos del País Vasco. Y la tercera y última, vendría vinculada a la exagerada mitificación que se ha llevado a cabo por parte del nacionalismo vasco de la caracterización de lo *auténticamente* vasco encerrado en los conceptos (aunque flexibles) de etnia, lengua y tradición.

De este modo, tales rasgos diferenciadores no solo vienen dados explotando las idiosincrasias emocionales como la *supuesta* falta de humor norteña (Amaia es desagradable e insultante) y la *sempiterna* gracia andaluza, sino definidos por las

³³ Juan Pablo FUSI, *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Madrid: Alianza, 1990, p. 244.

³⁴ Isabel C. MARTÍNEZ, “Nacionalistas e IU critican al Rey por usar el término Vascongadas”, *El País* (6 de mayo de 2004). Al considerarlo un concepto “típicamente franquista” y J. L. DE LA GRANJA, *op. cit.*, p. 62. Para la *izquierda abertzale* las vascongadas es como se refieren despectivamente a las instituciones autonómicas vigentes.

³⁵ José Antonio PÉREZ PÉREZ y Raúl LÓPEZ ROMO, “La memoria histórica del franquismo y la transición. Un eterno presente”, F. MOLINA y J. A. PÉREZ (eds.), *op. cit.*, pp. 225-264.

costumbres, la vestimenta, la lengua e incluso los prejuicios que Amaia ha anticipado al tildar a los andaluces de vagos, en un recelo de sustrato nacionalista, que tiene un camino de ida y vuelta, en la visión negativa que portan unos de otros, completada cuando Rafa le replica que se vaya a levantar piedras. Claro que tales marcados estereotipos no son rígidos, ni estancos y, por supuesto, son indicativos más de una *apariencia* que de una realidad, tal y como se nos pretende mostrar.

El personaje de Rafa se presenta de una manera *española*, con el pelo engominado, polos, jersey al hombro y cadena de oro con la estampa de la virgen de la Macarena, aficionado al fútbol (en su caso seguidor del Betis) y al folclore andaluz. Pero condicionado por sus sentimientos hacia Amaia, acabará por hacerse pasar como su novio, Antxon. Y para concebir tal impostura no solo tendrá que hacerlo a nivel personal (fingir que es su prometido) o lingüístico, escondiendo su acento andaluz, sino en toda su apariencia externa.

Por todo ello, no le quedará más remedio que quitarse la gomina, ponerse un aro en la oreja, una camiseta y ropa deportiva, una *palestina* y varias pulseras de cuero en sus muñecas, además de una riñonera, configurando así la figura del *hombre abertzale*.

Y, finalmente, para completar su papel ha de mostrarse amante de las tradiciones deportivas autóctonas (la pelota mano) y su activo nacionalismo, convirtiéndose, entonces, en un *auténtico borroka* (en euskera, lucha). Esa trasfiguración que sufre obligado, para encontrarse con su hipotético suegro, se irá hilando con la ironía de los contrastes regionales.

Ante la propuesta estilística de Amaia para que conozca a su padre, Rafa, al ver lo que ha elegido como atuendo, le dirá: “Esta ropa está bien si vengo de recoger la aceituna en Puente Genil pero que yo por la noche y con chándal, yo no alterno”. A lo que le acompañará otro comentario sobre la escasa feminidad o coquetería de las mujeres vascas, su rudeza y su poca finura, encarnando, con ello, a esa mujer *típicamente abertzale*. Todos estos elementos son muy identificativos en un pretendido atuendo *revolucionario* y de *izquierdas*. Entre los aspectos que se pueden destacar de esta vestimenta de Rafa es el uso simbólico de la prenda *palestina* (Kufiyya) que no es original de Euskadi. Esta fue popularizada por el líder de la OLP, Yasser Arafat, incorporada por los *abertzales* a su indumentaria al equiparar la situación vasca (lejos de ser semejante) con Gaza y Cisjordania, dándole unos rasgos reivindicativos de insumisión y de lucha. Rafa codificará, con su nuevo *look*, los atributos de un joven nacionalista radical, militante y aguerrido. Pero su presentación, en tono desenfadado y

sobre todo exagerado (porque, por supuesto, no todos los vascos visten así) es el recurso para crear situaciones cómicas, que se desvelan con hábiles pinceladas de humor como las construcciones identitarias se *inventan*. Puesto que sabemos que Rafa no solo no es nacionalista sino que ni tan siquiera es vasco.

Por su parte, el personaje de Koldo, el padre de Amaia, encarna al arquetipo del padre vasco. Arrantzale (pescador), que ha pasado muchos años en la mar, de actitud ruda pero de corazón blando, incapaz de recordar el cumpleaños de su hija, pero que deja todo por ella cuando cree que lo necesita. Aunque, como lleva varios años sin ver a su hija, no sabe de qué hablar, lo que subraya esa *incapacidad* de los vascos por expresar sus sentimientos. Está divorciado y, para colmo de males, su ex mujer, a la que no conoceremos, se ha casado con un sevillano, de ahí su resquemor hacia ellos.

Pero, en ese orden de cosas, para Koldo la familia es lo primero. Por lo que en cuanto descubre el vestido de novia de Amaia, al poco de desembarcar (su barco es el euskérico y tan nacionalista *Sabino Hiru*, Sabino Arana Goiri, el padre del nacionalismo vasco), se vuelca enseguida con ella.

Encarna, así, al nacionalista moderado, euskaldún, pero que hace tiempo dejó las reivindicaciones más entusiastas por una actitud mucho más prosaica. Pero, como en toda comedia con sus aires de farsa, la trama se complica cuando Koldo quiere conocer a Antxon (Rafa) para darle su visto bueno y Amaia no tiene valor para decirle la verdad.

Con suma habilidad, se saca a relucir, además de estos aspectos de la *psicología vasca*, los étnicos presentes en su idiosincrasia como es la importancia de los apellidos oriundos que se estilan como “signo de vasquidad”³⁶. Aunque, se muestran estos rasgos con simpatía y un deje irónico muy revelador sobre las intenciones de querer superar cualquier clase de radicalismo. Claro que, como indica Fusi, no todo lo vasco es necesariamente euskaldún (ni nacionalista), ya que sus habitantes históricamente se han caracterizado por “un amplio pluralismo cultural y político”³⁷.

Este etnicismo referido queda representado cuando Rafa debe pasar la más dura prueba de fuego para ser aceptado por su suegro Koldo, el arquetipo de padre vasco. Por ello, la noche en la que Amaia quiere hacer las presentaciones, Koldo le pedirá a Rafa que le enumere sus 8 apellidos vascos, los que establecen su presunta *pureza* (y dan título a la película). Y Rafa, en el aprieto, va recordando apellidos de personajes vascos

³⁶ Manuel MONTERO, “Etnicidad e identidad en el nacionalismo vasco”, *Revista Sancho el Sabio*, núm. 38 (2015) (137-168), p.141.

³⁷ J. P. FUSI, *op. cit.*, p. 245.

relevantes a nivel profesional o público en España: Gabilondo (como Iñaki *Gabilondo*, famoso periodista), Urdangarin (como Iñaki *Urdangarín*, el marido de la infanta Cristina), Zubizarreta (como Andoni *Zubizarreta*, portero de la selección española), Argiñano (como Carlos *Argiñano*, reputado cocinero), Igartiburu (como Ane *Igartiburu*, presentadora de televisión), Erentxun (como Mikel *Erentxun*, vocalista del grupo *Dun Can Du*, de gran éxito en España) y Otegi (como Arnaldo *Otegi*, líder de la izquierda abertzale). Hasta que, finalmente, le queda por nombrar el último y, entonces, al ver un poster del Athletic en una pared, sonrío orgulloso y dice: “Clemente”, aludiendo al mítico entrenador y jugador Javier Clemente que, a su manera, encarna (falsamente) el estereotipo (de talante grave y seco) del *buen vasco*. Aunque Koldo le mira con cierto reproche y decepción, porque el apellido Clemente, a pesar de todo, le advierte, no es vasco, sino de origen alavés (aunque, en realidad, procede de Aragón).

Cierto es que el primer nacionalismo estableció que “la pertenencia a la raza vasca se demostraba a través de los apellidos”³⁸ pero como eso dejaba fuera a buena parte de la sociedad, esos elementos de diferenciación perdieron relevancia (al igual que el aspecto religioso), porque limitaba su base social. Pero no toda, como desvela Manuel Montero: “la referencia étnica –con la que suele identificarse el apellido- no fija las opciones ideológicas individuales, pero tiene gran importancia en la política vasca. Influye sobre todo en la presencia pública del nacionalismo y verosímelmente en su conformación interna”³⁹.

Tal y como se demuestra, el peso de los apellidos vascos en la política es mucho más elevado que lo que le correspondería respecto a la sociedad. Por lo que podemos comprobar que aunque se exagera la importancia de tener los apellidos euskaldunes (no ocho pero si los dos principales), es un aspecto que toma su referencia de la realidad. Con esto no se quiere afirmar que aquellos vascos que no porten apellidos euskéricos no sean aceptados (algunos, llegado el caso, los *vasquizan* a tal fin) pero sí influye de manera notoria. Pues el elemento étnico no es un valor cerrado para el nacionalismo, aunque sea mejor portar hondas raíces euskaldunes o, incluso, dominar el euskera (es un aspecto al que se le da mucha importancia), sobre todo, la clave para ser considerado buen vasco está en ser *abertzale*. En otras palabras, los que comparten el anhelo

³⁸ G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, p. 42.

³⁹ M. MONTERO, *op. cit.*, p. 139.

secesionista⁴⁰. Simbólicamente, la escena está muy lograda, porque Rafa cita apellidos muy conocidos en el ámbito estatal, incluso uno que da la impresión de que es al 100% vasco, Clemente, por su carácter o imagen, no lo es. En este sentido, el tratamiento desmitifica esa etnicidad cuyo carácter tan simbólico está teñido de contradicciones. Porque, además, se podría puntualizar que en Euskadi de hecho se da una presencia mayor de apellidos españoles que vascos, ocultando, de este modo, la pluralidad y la heterogeneidad existentes⁴¹.

La escena acaba remarcando, así mismo, las *pantagruélicas* comidas, otro signo más de ese arquetipo de gentes rudas, duras y tremendamente desmesuradas, quitándole, una vez más, hierro a la trama ante los gestos y reacciones de Rafa. Así, cuando el camarero se acerca a la mesa donde se sientan los tres, les recita lo que hay para comer (alubias, ensalada mixta, pimientos rellenos de txangurro, croquetas de bacalao, revuelto de hongos, chipirones en su tinta, cogote de merluza y chuletón de buey) Rafa piensa que es para elegir un plato, y en realidad es el menú completo. Lo que genera la consecuente reacción cómica. El pobre acaba vomitando más tarde la cena.

También se incide mucho en esa especie de distancia geográfica que tienen los vascos con el resto del mundo, que se relaciona con la naturaleza etnocentrista del *pueblo vasco*. Para Koldo, Vitoria es el sur. Incluso confesará a Rafa que de joven creía que si no viajaba se iba a perder muchas cosas, pero el haber conocido mundo le ha llevado, precisamente, a lo contrario, a perder a su mujer “y quedarse sin nada”. Sutilmente, le quiere expresar a Rafa que no hay un lugar mejor que Argoitia o la tierra de donde uno es. Se enfatizan esas estampas icónicas pero falsas o deformadas de lo que es Euskadi, mostrándose, en el contraluz del cine, los mitos constitutivos de lo que Fusi define “una conciencia colectiva propia y diferenciada”⁴², que se radiografía ante nuestros ojos de una forma, tal vez, no del todo desmitificadora pero sí ilustrativa de la imagen tan equívoca que proyectan los vascos al exterior.

Todo esto viene reforzado, además, por los distintos escenarios en los que se nos ambienta la historia tanto en Andalucía como en Euskadi. En el primero nos encontramos con la recurrente ciudad de Sevilla, con estampas de la Giralda, el río

⁴⁰ G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, pp. 61-65. El paradigma fue Juan Paredes Manot (*Txiki*), un extremeño e integrante de ETA (pm) ajusticiado por la dictadura el 27 de septiembre de 1975.

⁴¹ José ARANDA AZNAR, “La mezcla del pueblo vasco”, *Empiria. Revista de metodología de las Ciencias Sociales*, núm. 1 (1998), pp. 121-177. En 1998, el 20,4% de ciudadanos tiene dos apellidos vascos, el 54% tiene ambos españoles y un 25,4% mixto, uno vasco y otro español.

⁴² J. P. FUSI, *op. cit.*, p. 244.

Guadalquivir, el tablao donde se conocen los protagonistas (aunque irónicamente el lugar real sea Mondragón), locales castizos con banderas españolas y representaciones taurinas y, por supuesto, las calesas tiradas por caballos (escena final) y la música del dúo *Los del Río*. Y frente a la Andalucía tradicional, se ofrece una representación de las tierras vascas muy repetida, ya que discurre en un supuesto pequeño y bonito pueblo cercano a la costa, ateniéndose a la tradición marinera de los *arrantzales* (pescaderos). Amaia vive, además, en un *baserri* (caserío) –incluso Merche– que encarna una idealizada y mitificada Euskadi rural (esencia de lo vasco) y, por extensión, su identidad está vinculada a la abrupta tierra montañosa y el mar; dejando a un lado las ciudades industriales (como Bilbao y San Sebastián) y, únicamente, aludiendo a Álava (Vitoria), en negativo, porque se considera que *es el sur* y, por lo tanto, poco vasco⁴³.

La mención al frontón donde, supuestamente, ha estado jugando Rafa a pelota vasca cuando conoce a Koldo, o el levantamiento de piedra, en relación a Amaia, representan y simbolizan los deportes rurales de la cultura popular vasca. A ello se le une otro elemento muy representativo, aunque muy particular, como es la *herriko taberna* (taberna del pueblo)⁴⁴, que conforma el espacio de sociabilización de la *izquierda abertzale*, decorada con *ikurriñas* y carteles reivindicativos en favor de los presos de ETA. Y para completar, así mismo, tales aspectos distintivos de las tierras vascas como diferentes al resto peninsular, se pone brevemente el acento en la climatología. Esto queda perfilado cuando, tras atravesar toda la península, Rafa está a punto de llegar a su destino. El autobús pasa por un túnel y a la salida le aguarda un cielo cerrado de nubes grises, lluvia intensa y relámpagos amenazantes, casi como si estuviera en el escenario de una película de terror. Esa es la imagen, exagerada y distorsionada, de Euskadi, que identifica el clima lluvioso del norte con un paraje inhóspito y salvaje. Lo que sirve para ironizar, una vez más, de manera simpática sobre esta tierra ante la reacción de pavor de Rafa.

LA IZQUIERDA ABERTZALE, ETA Y LA KALE BORROKA

No hay duda de que, aparte de los aspectos consustanciales a la identidad vasca y andaluza (o española estereotipada), la excepcionalidad generada por ETA y, por inclusión, la famosa *kale borroka* (lucha callejera) marca otro aspecto señalado en el

⁴³ Pedro BERRIOCHOA AZCÁRATE, “De la vida rural vasca, caseríos, caseros y cuentos”, F. MOLINA y J. A. PÉREZ (eds.), *op. cit.*, pp. 109-132. Si bien, la vida en el caserío era más dura y menos idealizada de lo que se representa.

⁴⁴ J. M. MATA LÓPEZ, *op. cit.*, p. 104.

filme. En la trama, los prejuicios hacia los vascos o las vascas arrancan de los amigos de Rafa cuando descubren la identidad de Amaia y sus amigas. Y más tarde cuando Joaquín descubre que Rafa la ha traído a casa a dormir: “¿Tú estás loco o qué? Que puede ser de la ETA o de algún comando”. El temor de Joaquín de que Amaia puede ser una presunta terrorista al ser vasca, se ve muy pronto subvertido por la ingenuidad de Rafa de pensar que ninguna terrorista se puede vestir de *faralae*; y este republica a su amigo que lo no van a hacer es venir con pasamontañas, otra imagen muy icónica de los miembros de ETA cuando aparecen ante los medios de comunicación. Pero lo burlesco de la situación cobra un efecto muy descalificador, porque *vulgariza* el toque dramático que siempre ha acompañado la mera mención de ETA.

Los guionistas utilizan, como hemos visto, con habilidad el lenguaje para crear esas situaciones cómicas y tocar un tema tan sensible como el del terrorismo que ha construido una idea distorsionada de lo vasco. De hecho, un poco más adelante, cuando Rafa y sus amigos registran el bolso de Amaia en el bar, se completa la imagen vinculada a los vascos y ETA, cuando Curro lo coge y se dispone a abrirlo, y Joaquín le advierte que tenga cuidado por si contiene un “artefacto explosivo”. Por supuesto, no hay más que cosas personales de Amaia, incluido un móvil con la carcasa con los colores de la *ikurriña* y un *lauburu*⁴⁵ y cuya música cuando suena, la escucharemos después, es la de la folclórica *txalaparta*⁴⁶. Pero ante el empeño de Rafa de ir a buscarla, sus amigos le intentan disuadir.

Mofarse de la imagen que hasta ahora se ha sostenido de los vascos se convierte, en este discurso, en un planteamiento muy acertado por la mitología que ha rodeado a ciertas informaciones exageradas en las que parecía que en Euskadi se preparaba a los futuros etarras en las *ikastolas*⁴⁷. Para ello el lenguaje y la manera de actuar de los personajes es crucial, se le añaden equívocos como cuando Joaquín se refiere al *piso piloto*, en vez del *piso franco*, lo que lleva a que se haga referencia a la dictadura, o bien confunde *escayolas* por *ikastolas*, lo cual tiene mucho que ver con las dificultades que puede tener para un andaluz el pronunciar nombres euskéricos.

⁴⁵ Félix LUENGO TEIXIDOR, “Los símbolos del País Vasco. ¿Con cuales nos quedamos?”, F. MOLINA y J. A. PÉREZ (eds.), *op. cit.*, pp. 61-64 y Santiago DE PABLO, “Lauburu”, S. DE PABLO y et. (coords.), *op. cit.*, pp. 579-592.

⁴⁶ Es un instrumento de percusión de tradición vasca compuesto de dos soportes de madera que son golpeados por cuatro palos, generalmente. Propio de las zonas rurales, vinculado a la fabricación de la sidra y se tocaba para reunir a la gente o para celebraciones.

⁴⁷ Fernando, REINARES, *Patriotas de la muerte*, Madrid: Taurus, 2001, p. 43. Aunque la izquierda abertzale buscó politizar todos los ámbitos de la sociedad pero las *ikastolas* no educaban para ser terroristas.

Sucedirá el mismo equívoco idiomático, pero con Rafa, cuando Amaia le amenazará con llamar a la Ertzaintza (la policía autónoma) cuando él se persona en su *caserío* y él cree que es una amiga suya.

O, incluso, cuando en la comida con su padre, nervioso, le dice si con su nuevo *look* parece un “abertxaldal” (en vez de *abertzale*), volviendo a recurrir a la dificultad del idioma para crear un juego de palabras jocoso y burlesco.

De este modo, los tópicos, producto del imaginario social y de los miedos reproducidos como fantasmas que condicionan la visión de *los otros*, se conjugan en una especie de farsa simpática que, además, es aleccionadora porque invita al trasvase cultural. Esto es, a darnos cuenta de que el desconocimiento (del euskera), es lo que, en ocasiones, nos lleva a no conocer lo que el otro quiere decir. Hasta la inocente relación con una chica por ser vasca genera toda una reacción temerosa. Pero si ahí queda patente, con hilarante comicidad, el infantilismo con el que reaccionan los *españoles* (encarnado en Rafa y sus amigos) ante los vascos, se nos ofrecerá su contrapunto cuando Rafa se hace pasar por un *abertzale*, mostrando la extravagancia ridícula de las actitudes de la *izquierda abertzale* y lo que se entiende por lo *estrictamente* vasco.

La realidad de una Euskadi *abertzale* parece confirmarse nada más desembarcar Rafa en la ficticia Argoitia. Este baja del autobús y, aunque no entiende el eslogan que lo acompaña porque se encuentra escrito en euskera (*Utzi pakean Euskal Herria*, deja en paz a Euskal Herria, o *Presoak S.O.S*), mira con cautela un gran mural pintado en la pared, dos ojos llorosos tras los barrotes de una prisión, significando la *opresión* del pueblo vasco.

Ahí se desvela, algo real, la ocupación de los espacios públicos por parte de la *izquierda abertzale*, aunque la trama va a servir de excusa para desdramatizarlos. Y esto comienza al poco de llegar Rafa. Ofuscado por el rechazo de Amaia y de vuelta a la parada del autobús, tira inocentemente una colilla a un contenedor con tan mala fortuna que esta prende. En ese momento, un vecino se le acerca y le dice en euskera que llame a los bomberos. Pero Rafa, que no le entiende, cree que es un radical y exclama: “¡Gora independentzia!”. El hombre, al ver venir raudos a dos ertzainas, hecha a correr. Rafa interpreta mal su reacción y le espeta que es de los suyos y que pensaba quemar unos *cajeros españoles*. Los dos ertzainas creen que forma parte de la *kale borroka* y le detienen. Y mientras le conducen a su celda uno de estos le reprocha que esté calentando el ambiente de cara a la manifestación y el otro acaba diciendo: “Ahora que las cosas están tranquilas aquí tiene que venir la *kale borroka* andaluza”.

De nuevo la transferencia cultural se enlaza, con su humor sardónico, con el hecho de que Rafa sea andaluz. Pero como sus súplicas de inocencia no son atendidas es encerrado en una celda con dos *abertzales*. Ante la nueva situación, improvisa y se hace pasar por un *activista* que pretendía engañar a los policías afirmando que es sevillano. Uno de los *abertzales* quiere saber quién es. Por lo que él se inventa que es “Iñaki, el metralletas”. Cuando le pregunta si está en algún comando... Rafa le responde que sí, en el “comando G”, que con ironía alude al programa infantil que tuvo tanto éxito en la televisión en los años 80 en España⁴⁸. Ante el gesto de extrañeza del abertzale se ve forzado a añadir G de “Guipúzcoa”.

La actitud y la farsa de Rafa frivolizan, de eso no hay duda, el mundo de la *izquierda abertzale* y ETA. Aquí no hay una distinción muy clara entre uno y otro, mostrándose así una crítica mordaz que, además, se vulgariza cuando no vamos a conocer el nombre de ninguno de los dos *abertzales* con los que trata Rafa. Por supuesto, los integrantes de la banda nunca han adoptado un nombre tan estrafalario como “el metralletas” pero, sin duda, insistimos, concita en *desdramatizar* y ridiculizar como una terapia frente al totalitarismo de ETA.

Pensemos que para la *izquierda abertzale* la *kale borroka* ha sido parte de su manera de reivindicar su ideología, de apoderarse de la calle, de luchar contra el sistema (español), de crear unos nexos de solidaridad y de unidad frente a los *enemigos* de la patria⁴⁹. Todo esto trajo consigo una *violencia de persecución* donde se acosaba, amenazaba e insultaba a los enemigos ideológicos de la izquierda abertzale, que eran, ni más ni menos, los partidos políticos no nacionalistas, fundamentalmente. Y, aquí, la representación caricaturesca tiene que ver con ese intento de *desacralizar*, además, estos hechos que tan dolorosamente han marcado la vida vasca y española. Acompañando a esto, cabrían destacarse las alusiones, en diversos momentos del filme, del nuevo escenario tras el anuncio de ETA y el anhelo de paz. Como cuando Rafa decide ir al norte y Amaia les indica a sus amigos, para calmarles, que las cosas han cambiado en Euskadi o se escuchará al ertzaina que conduce a Rafa a la celda la frase “ahora que las cosas están tranquilas”.

El remarcar este aspecto no es casual. Muestra alivio y deseo de que siga así. Y ese es un mensaje muy importante ante la desconfianza que siempre genera la banda a

⁴⁸ Fue una serie japonesa (1972) que se hizo muy popular en España. Cinco jóvenes con facultades especiales se dedican a defender la Tierra de amenazas extraterrestres.

⁴⁹ J. M. MATA LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 80-93.

su paso tras varias treguas fallidas de los últimos años (1998 y 2006), que acabaron rotas por su intransigencia y que provocaron “frustración y acentuó la desafección hacia ETA”⁵⁰. Sin embargo, la parte más endeble de Rafa como *abertzale* no es su acento andaluz, que sabe disimular, sino su desconocimiento del euskera. Ese elemento es importante porque configura una parte del mundo particular de la cultura vasca y, por supuesto, muy identificativo de la *izquierda abertzale*, pues encarna la *quintaesencia* de lo vasco (aunque, en la paradoja, no todos lo hablen ni entiendan)⁵¹. Hasta ese momento la introducción de algunas palabras en euskera le han servido (*kaixo, agur, bai, abertzale...*) pero cuando Koldo, Amaia y él van a la *herriko taberna* tras la mañana de pesca, se encuentra con que el camarero es el mismo con el que ha coincidido en la cárcel. Y este le apremia a expresarse en euskera. Rafa, ante el brete de no desvelar su falsa identidad, dice lo primero que encuentra (*erretzea debekatuta dago* –el fumar está prohibido-), que lee de un cartel que tiene delante.

La escena vuelve a caricaturizar, una vez más, a los simpatizantes radicales cuando dan por válidas las explicaciones de Rafa de lo importante que es para él la salud antes que la independencia. La propia dificultad del euskera, como ya hemos referido antes, se erige como otro recurso irónico más para destilar simpatía y contraste cultural con su toque de gracia. Por ejemplo, cuando el camarero le dice si quiere que le ponga a *Kortatu* (un grupo de rock vasco afín a la izquierda abertzale) y Rafa le replica que con unas aceitunas ya tiene. Finalmente, Rafa acabará de lleno en una manifestación a favor de un supuesto militante abertzale, José Antonio Arteagaren, al cual se homenajea. Pero los *abertzales* amigos de Rafa utilizan la marcha pacífica a favor de este nacionalista para convertirlo en un acto violento.

La *manifestación* nos muestra otro ritual simbólico de la cultura política de la izquierda abertzale que representa ese ensalzamiento por sus *caídos* (los *gudaris* – soldados en euskera-, como héroes-mártires), además de mostrar su capacidad movilizadora y ese espacio común socializador unitario que une al pueblo en su reivindicación nacional⁵². Aunque Rafa no quiere, se convierte en *obligado* auténtico protagonista cuando los dos abertzales le invitan a tomar la palabra con un micrófono. Pero cuando le piden que lo haga en euskera, Rafa ofrece la explicación de que no puede porque, en realidad, a quien se les pide la independencia no es a los vascos sino a

⁵⁰ R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, p. 92.

⁵¹ G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, pp. 55-57.

⁵² J. CASQUETE, *op. cit.*, pp. 78-87.

los españoles y si lo dice en el idioma patrio pues no se enterarían. El euskera vuelve a convertirse otra vez en un símbolo recurrente de la diferencialidad vasca. Claro que tal y como señala Fusi, el castellano (como el francés) “ha sido igualmente instrumento de expresión de sentimientos y preocupaciones genuinamente vascos”⁵³. En este caso Rafa no es vasco pero sí recoge que aceptar al otro implica, así mismo, aceptar los aspectos comunes que también nos ayudan a comunicarnos.

Volviendo a la escena, Rafa se viene arriba y empieza a gritar: “Illa illa illa, Euskadi maravilla” y también canta adaptando la famosa canción para la ocasión: “Euskadi [Sevilla] tiene un color especial. [Sevilla] Euskadi tiene un color diferente”, que es coreado por los asistentes hasta que el lanzamiento de un par de *cocteles molotov* provoca la intervención de los ertzainas que han venido a vigilar el acto. La marcha conmemorativa se convierte en un altercado virulento. En medio del caos que se genera, Rafa es arrastrado a resguardo tras un contenedor por los dos abertzales que han provocado la situación y le piden instrucciones. Pero ante la falta de respuesta, Rafa acaba afirmando “hasta la independencia y más allá”. A lo que uno de ellos extrañado le responde: “Oye pero ¿eso no es de *Toy Story*?”.

Así lo interpreta Calleja y que viene bien para el caso: “Esta película ha establecido la imagen del *borroka* pro etarra como un tonto manipulable por cualquiera, que destroza y quema contenedores con argumentos paupérrimos, porque lo piden los de arriba”⁵⁴. Aunque cabría puntualizar que la *izquierda abertzale* no utiliza el término *Euskadi* sino *Euskal Herria* (como tampoco utiliza España sino Estado español), por motivos ideológicos, cierto es que el término *Euskadi* encaja mejor con el eslogan que se inventa el personaje⁵⁵. La función es ridiculizar la *algarada* callejera y, en ese sentido, lo consigue.

De hecho, fue un espacio que dominó la *izquierda abertzale* hasta finales de los años 90, hasta el asesinato de Miguel Ángel Blanco (1997), cuando tanto la formación política como ETA empezaron a perder terreno ante la sociedad civil, harta de la violencia, y significando “la pérdida de la hegemonía movilizadora”⁵⁶. Sin duda, la escena encarna un hecho de otro tiempo pero es muy significativa por ese carácter burlesco que ofrece.

⁵³ J. P. FUSI, *op. cit.*, p. 246.

⁵⁴ J. M. CALLEJA, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁵ Ludger MEES, “¿Cómo la llamamos? La nación vasca y los combates terminológicos por su denominación”, Ludger MEES (ed.), *La celebración de la nación. Símbolos, mitos y lugares de memoria*, Granada: Comares, 2012, pp. 95-115.

⁵⁶ G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, pp. 226-229.

LO VASCO EN LO ANDALUZ Y LO ANDALUZ EN LO VASCO

En la parte final de la película, nos encontramos con la importancia que cobra la transferencia emocional-cultural. Rafa ha pasado, poco a poco, todas las pruebas necesarias para mostrarse como un auténtico vasco. Su etnicidad (los apellidos), a pesar del Clemente, su amor por los deportes vascos (afirma jugar a pelota), su *abertzalismo* (en la manifestación) e, incluso, tener una madre (Merche, la cacereña que ha conocido en el autobús) que se hace llamar igual que la guapa presentadora de televisión Ane Igartiburu. La impostura ha tenido éxito, a pesar de las reticencias iniciales de Koldo y todo parece conducir a que se embarcará, dando por bueno el engaño. Pero Koldo, en un arrebatado de padre y como buen vasco, decide quedarse para llevar a su hija hasta el altar. Y procede a preparar la boda, invitando a los familiares de la novia y convocando al padre Inaxio, el sacerdote que bautizó a Amaia. En este punto es donde vamos a encontrarnos con un nexo en común entre Andalucía y Euskadi, la importancia que adquiere la religión católica, y la relevancia que ha cobrado en la configuración de la identidad vasca (aunque no se incida mucho). La figura del sacerdote, por tanto, representa esa religiosidad latente, incluso, dentro de la sociedad moderna.

Así mismo, los amigos de Rafa aparecerán en la Iglesia *disfrazados* de manera caricaturesca de vascos con *txapela* (boina), y creyendo que le han *secuestrado*, lo que, en tono satírico, hace otro guiño a las tácticas más despreciables de ETA y que provocaron tanta repulsa⁵⁷. Joaquín, preocupado, querrá saber por qué no huye: “¿Qué ha pasado, Rafael? ¿Has sucumbido ante los violentos?”. Una vez más, las alusiones a ETA vienen cubiertas por un fino velo que pretende ridiculizar los prejuicios. Puede que eso no gustase a ciertos sectores, provocando unas reacciones contrarias a la *visión* que ofrece el filme, pero vistas en conjunto, por su carácter incidental solo buscan *desarmar* el lenguaje y evocar ese pasado (que nadie niega que fuese duro) desde una óptica irónica y, por lo tanto, insistimos *desdramatizadora*.

Esto es muy revelador cuando Rafa, en la puerta de la iglesia, ve pasar a tres hombres, familiares de Amaia, altos, fuertes y gruesos, y con retranca, a pesar de que él vive la angustia de no querer casarse, expresa: “¡Ay la madre que me parió! ¿Qué son? ¿El comando chuletón o qué?”.

Sin embargo, será Merche, la madre postiza de Rafa, la que sintetizará en una frase otra intención de la historia, cuando conduce a Rafa hacia el interior de la iglesia

⁵⁷ R. LÓPEZ ROMO, *op. cit.*, pp. 92-93. Como los secuestros de Julio Iglesias Zamora, José María Aldaia, Cosme Delclaux, o Antonio Ortega Lara.

y le susurra para darle ánimo, sabiendo su atracción por Amaia: “[...] Los vascos son así, mucha independencia, mucha independencia pero, al final, lo español les encanta”. Y esto quedará confirmado cuando Koldo acaba acostándose con Merche y descubre que, en realidad, no es la madre de Rafa, sino la antigua viuda de un Guardia Civil.

El largometraje nos muestra que las identidades son, en realidad, un camino de ida y vuelta. Rafa ha tenido que ir transigiendo con Amaia para convertirse en un *buen vasco*, adoptando su manera de hablar, su forma de vestir y hasta actuar y comportarse como debe ser (con pose muy masculina y deportista), respondiendo así a una euskaldunización estética, cultural y política para cumplir bien ese papel que engaña por completo a Koldo.

Rafa muestra que puede convertirse en un *vasco*, aunque sea a nivel externo lo que, en cierto modo, *desmitifica* con sus dosis de humor esa idea de que lo propio es único e inimitable. No solo eso, en contacto con otras culturas la identidad propia se adapta, cambia y evoluciona como lo hacen los protagonistas. Y así mismo, Amaia, aunque su personaje se difumina, muestra, al final, que ha perdido su duro caparazón norteño que siente y ama como las demás mujeres y es emocionalmente vulnerable, se abraza a su padre (algo que no ha hecho al principio) al despedirse de él, tras verse frustrada la boda, y luego va a buscar a Rafa hasta Sevilla, presentándose subida en una calesa, tras haber afirmado que nunca lo haría ni borracha por “hortera”.

Claro que también Rafa mostrará que su actitud acerca de los vascos no tiene nada que ver con la inicial. Y cuando su amigo Curro le intenta consolar y le compara su estado anímico con un conocido que regresó *afectado* por una misión en Irak, como si Rafa hubiese venido de un campo de batalla, este le contesta que “no es lo mismo”. Su experiencia le ha hecho ver Euskadi con otros ojos, con otros sentimientos y desnaturaliza así la impresión de que es una zona de conflicto. Incluso se enfada cuando su amigo Joaquín le dice con retranca: “Ahora dirás que los vascos tienen salero”. Rafa no puede ser crítico porque sigue enamorado de Amaia, metáfora de que los sentimientos pueden derrotar a los prejuicios. Y como señalaba, además, Fusi: “Obsesionados por definir las claves de la peculiaridad de los vascos —de su mentalidad colectiva, de su cultura, de su historia— esas interpretaciones tienden a la simplificación y a la unilateralidad, a identificar la personalidad histórica vasca con lo que no son, en todo caso, sino algunos rasgos y hechos singulares”⁵⁸.

⁵⁸ J. P. FUSI, *op. cit.*, p. 243.

REACCIONES TRAS SU ESTRENO

Una película como *Ocho apellidos vascos* no solo iba a traer consigo, en su lado positivo, un éxito sin precedentes del cine español sino reacciones encontradas, sobre todo en aquellos aspectos que tienen mucho que ver con la importancia de la representación de la sociedad en el cine y su relación con el contexto de su estreno. En 2014, llevábamos ya casi tres años desde que ETA había anunciado el fin de la *vía armada*. Pero eso coincidía con un debate social y político intenso sobre la situación en Euskadi y el modo en el que se podían cerrar las heridas del terrorismo, y el largometraje se convertía, por lo tanto, en *actualidad*. Mientras que, por un lado, para unos, *Ocho apellidos vascos* no dejaba de ser un viento fresco para una cinematografía española que llevaba unos años en declive de espectadores, por otro, la crítica no fue tan benévola en la cuestión de sus cualidades artísticas aunque, en general, se mostró un tanto dividida. Jordi Costa la calificaba, desde las páginas de *El País*, como “una excelente ocasión malograda”⁵⁹.

En cambio, a Carlos Marañón, en *Cinemanía*, le resultó divertidísima⁶⁰. Del mismo modo, el crítico de ABC, Federico Marín Bellón la calificaba de “valiente, oportuna pero, sobre todo, es divertida”⁶¹.

Pero las críticas más encontradas vinieron en otra dirección, no tanto por sus defectos artísticos sino ideológicos. Para el crítico del periódico nacionalista *Gara*, Mikel Insausti⁶², la película no dejaba de ser una reproducción de los viejos tópicos del franquismo que se vinculaba con esa necesidad de *vencedores* y *vencidos* que se pretendía imponer tras el fin de ETA. En ese sentido, el empeño en descalificar el discurso del filme mediante la premisa de que era una historia más propia del *franquismo* que de la actualidad pero, sobre todo, que no era más que un pobre intento de imponer un discurso maniqueo, revelaba el efecto tan negativo que su éxito había tenido entre parte de las filas abertzales que no lo recibieron nada bien. Porque lo que más podía doler no era tanto el ridiculizar, en cierto modo, la *kale borroka* o lo *euskaldún*, sino que al reírse de los tópicos y simplificaciones sobre lo vasco o lo español (encarnado en lo andaluz) se evidenciaba el hecho de que a pesar de las diferencias somos todos iguales.

⁵⁹ Jordi COSTA, “Amor y hecho diferencial”, *El País* (14 de marzo de 2014).

⁶⁰ Carlos MARAÑÓN, “Ocho apellidos vascos”, *Cinemanía* (14 de marzo de 2014).

⁶¹ Federico MARÍN BELLÓN, “Ocho apellidos vascos”, *ABC* (14 de marzo de 2014).

⁶² Mikel INSAUSTI, “La vuelta al humor regionalista de Txomin del Regato”, *Gara* (16 de marzo de 2014).

Desde otro punto de vista, el reputado escritor e intelectual Jon Juaristi consideraba que el problema no era tanto que hubiese podido disgustar igualmente a víctimas y a la izquierda abertzale por frivolar la violencia callejera, sino la equidistancia con la que se valora esta realidad⁶³. José Antonio Zarzalejos fue mucho más duro con ella y la calificaba de “bodrio”, en suma, “una torpe banalización de lo que suponen ETA y su entorno”⁶⁴. Al igual que Juaristi, Zarzalejos valoraba que no ha pasado el suficiente tiempo, desde que la banda abandonara la violencia, para poder reírse de una historia semejante. En realidad, alertaba del hecho de que la política no nos sustrajera de exigir justicia e indignación ante una cuestión en la que todavía no han cicatrizado todas sus hondas heridas. Sin embargo, el problema es quien puede marcar esos tiempos y, en ocasiones, el cine se adelanta a los mismos.

Pero, en todo caso, no tuvo un efecto contrario. Los cines se llenaron. La campaña publicitaria tuvo su efecto positivo, sin duda, pero también el boca a boca. Podía ser una historia más de vascos en el cine, pero también permitía que el público lo viese de otra manera. Como apunta Juanjo Bermúdez⁶⁵, la *fórmula mágica* del filme podía ser que se reía de todos y de todo, tanto de los prejuicios y recelos andaluces-españoles hacia lo vasco, y su caracterización, como de lo vasco o euskaldún. Y no era lo usual. Pero no había duda de que *Ocho apellidos vascos*, independientemente de su efecto, representaba un *tiempo nuevo* en lo viejo. Para su director “está claro que si siguiera matando esta película no se habría hecho”⁶⁶. Tal vez sí se hubiese realizado pero seguro que no habría tenido la misma incidencia.

En todo caso, eso había permitido no tanto restarle gravedad al efecto del terrorismo como valorar las posibilidades que ofrecía ahora que ya no incidía en la sociedad. Ciertamente era que la problemática sigue vigente, ETA no se ha disuelto y quedan muchos aspectos que tratar en la sociedad civil sobre lo ocurrido. El filme no pretendía dulcificar el pasado o, al menos, no invalidar el drama de la violencia sino remarcar

⁶³ Jon JUARISTI, “Vascoandaluza”, *El Correo* (30 de marzo de 2014).

⁶⁴ José Antonio ZARZALEJOS, “Ocho apellidos vascos: un bodrio”, *El confidencial* (1 de abril de 2014). <http://www.caffereggio.net/2014/04/01/ocho-apellidos-vascos-un-bodrio-de-jose-antonio-zarzalejos-en-el-confidencial/> [Consultado el 17-03-2016]

⁶⁵ Juanjo BERMÚDEZ DE CASTRO, “Reescritura discursiva del terrorismo a través del cine español contemporáneo: *Ocho apellidos vascos* (2014) y *La revolución de los ángeles* (2014)”, *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 42/2 (2015) (127-136), p. 131.

⁶⁶ Gregorio BELINCHÓN y Tommaso KOCH, “*Kale borroka* en el cine español”, *El País* (28 de marzo de 2014).

algo importante: “el icono [de ETA] se ha roto, los ídolos de antaño son hoy carne de caricatura”⁶⁷.

CONCLUSIÓN

Estereotipos y arquetipos no se puede negar que son elementos que configuran el universo de *Ocho apellidos vascos*. No era una novedad, cierto es que el cine español no es ajeno a la construcción de ciertos regionalismos o identidades abrumadas por el peso de los tópicos, pero las mismas identidades han construido sus propios imaginarios. En el caso vasco, la contribución que ha hecho el terrorismo ha sido muy negativa. Ahora bien, como se ha ido desgranando, ni las intenciones de los guionistas ni del director eran retratar la *problemática vasca* de forma realista ni tampoco de reconfigurar los estereotipos que se han ido alimentando con el tiempo, sino ridiculizarlos a modo de terapia social. La sencilla fórmula con *gags* cómicos acabó por calar en el público, molestando a aquellos que por uno u otro sentido, consideraban que *frivoliza* la identidad de Euskadi o el efecto desgarrador que ha tenido ETA, por el riesgo que podía suponer acabar pasando página sin haber confrontado antes la realidad y la justicia. De nuevo, el cine se convertía en un contraanálisis de la sociedad, de sus temores, recelos o, incluso, aspiraciones.

Cierto es que para aquellos que les había tocado vivir la violencia y las amenazas de los violentos el tono de comedia ligera podía suponerles un fuerte *shock*. Mientras que para los *guardianes* de la sacralidad con la que la *izquierda abertzale* codificaba su mundo simbólico era, ante todo, insultante. Aunque también podía disgustar a aquellos que se sentían poco identificados por el estilo en el que se caracterizaba *lo vasco*, al no verse, en modo alguno, reflejados en esos rasgos autóctonos de carácter tan folclórico y reduccionista frente a la sociedad vasca plural.

Pero, en rasgos generales, fue muy bien recibida en los cines y, posteriormente, en la televisión, tanto en Euskadi como en España, lo cual indicaba que había una cierta necesidad de reírse. Porque más que por sus cualidades artísticas, su impacto tuvo que ver con la iniciativa de *desdramatizar* el fenómeno de la violencia y *desacralizar* a la *izquierda abertzale*. Sin embargo, eso no significa que se quisiera olvidar, arrinconar o, tal vez, minimizar la importancia de asumir e interiorizar todavía el drama del terrorismo. Lo que sí parece evidente es que *Ocho apellidos vascos* logró romper un

⁶⁷ J. M. CALLEJA, *op. cit.*, p. 67.

tabú, no el de hablar de ETA, sino el del tratamiento humorístico de la identidad para impulsar algo tan sugestivo como desarmar ciertas actitudes y comportamientos cerrados y liberar la presión emocional existente a través de la ironía, la farsa y el buen humor. Esta misma fórmula se iba a emplear, además, poco después en *Negociador* (2014), de Borja Cobeaga.

En suma, el filme de Fernández-Lázaro marca un antes y un después en los aspectos donde más destaca: ofrecernos un espejo irónico donde mirarnos. Y, así, comprender que la realidad sublimada hasta la exageración es ridícula y que las personas, sus relaciones, su entendimiento es lo esencial frente al discurso tenebroso y exagerado de los fanáticos de turno.

BIBLIOGRAFÍA

<http://www.mcu.es>

José ARANDA AZNAR, “La mezcla del pueblo vasco”, *Empiria. Revista de metodología de las Ciencias Sociales*, núm. 1 (1998), pp. 121-177.

Kepa AULESTIA, *HB. Crónica de un delirio*, Temas de hoy: Madrid, 1998.

Igor BARRENETXEA MARAÑÓN, “La trilogía vasca de Imanol Uribe: Una mirada al nacionalismo radical vasco a través del cine”, *Ikusgaiak*, núm. 6 (2003), pp. 77-101.

Gregorio BELINCHÓN y Tommaso KOCH, “*Kale borroka* en el cine español”, *El País* (28 de marzo de 2014).

Juanjo BERMÚDEZ DE CASTRO, “Reescritura discursiva del terrorismo a través del cine español contemporáneo: *Ocho apellidos vascos* (2014) y *La revolución de los ángeles* (2014)”, *Studia Romanica Posnaniencia*, vol. 42/2 (2015), pp. 127-136.

Béatrice BOTTIN y Bénédicte DE BURON-BRUN (coords.), *El humor y la ironía como armas de combate, literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Sevilla: Renacimiento, 2015.

José María CALLEJA, “De icono de los vascos en los sesenta a caricatura de las redes sociales hoy. Los ídolos de ETA: de dar miedo a dar risa”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 20 (2015), pp. 57-68.

Jesús CASQUETE, *La religión política del nacionalismo vasco radical*, Madrid: Tecnos, 2009, pp. 65-67.

Jesús CASQUETE, “Abertzale sí pero ¿quién dijo que de izquierda?”, *El viejo topo*, núm. 268 (2010), pp. 14-19.

Jordi COSTA, “Amor y hecho diferencial”, *El País* (14 de marzo de 2014).

José Luis DE LA GRANJA, *El siglo de Euskadi. El nacionalismo vasco en la España del siglo XX*, Madrid: Tecnos, 2003.

Santiago DE PABLO, *The Basque nation on-screen: cinema, nationalism, and political violence*, Reno: Center for Basque Studies, 2012.

Santiago DE PABLO y et. (coords.), *Diccionario Ilustrado de símbolos del nacionalismo vascos*, Madrid: Tecnos, 2012.

Santiago DE PABLO, *La patria soñada. Historia del nacionalismo vasco desde su origen hasta la actualidad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

Florencio DOMÍNGUEZ IRIBARREN, *ETA: estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.

Antonio ELORZA (coord.), *La historia de ETA*, Madrid: Temas de hoy, 2000.

Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y Raúl LÓPEZ ROMO, *Sangre, votos, manifestaciones: ETA y el nacionalismo vasco radical 1958-2011*, Madrid: Tecnos, 2012.

Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, *La voluntad del gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Madrid: Tecnos, 2016.

Marc FERRO, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

Juan Pablo FUSI, *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Madrid: Alianza, 1990.

Esther GAYTÁN, Fátima GIL y María ULLEDB(eds.), *Los mensajeros del miedo*, Madrid: Rialp, 2010.

Mikel INSAUSTI, “La vuelta al humor regionalista de Txomin del Regato”, *Gara* (16 de marzo de 2014).

Jon JUARISTI, “Vascoandaluza”, *El Correo* (30 de marzo de 2014).

Rosana LAKUNZA, “Entrevista a Diego San José”, *Deia* (31 de octubre de 2014).

Raúl LÓPEZ ROMO, *Informe Foronda*, Madrid, Catarata: 2015.

Carlos MARAÑÓN, “Ocho apellidos vascos”, *Cinemanía* (14 de marzo de 2014).

Federico MARÍN BELLÓN, “Ocho apellidos vascos”, *ABC* (14 de marzo de 2014).

Isabel C. MARTÍNEZ, “Nacionalistas e IU critican al Rey por usar el término Vascongadas”, *El País* (6 de mayo de 2004)

José Manuel MATA LÓPEZ, *El nacionalismo vasco radical*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993.

Ludger MEES (ed.), *La celebración de la nación. Símbolos, mitos y lugares de memoria*, Granada: Comares, 2012.

Fernando MOLINA y José A. PÉREZ (eds.), *El peso de la identidad*, Madrid: Marcial Pons, 2015.

Manuel MONTERO, “Etnicidad e identidad en el nacionalismo vasco”, *Revista Sancho el Sabio*, núm. 38 (2015), pp. 137-168.

Fernando, REINARES, *Patriotas de la muerte*, Madrid: Taurus, 2001.

Carlos ROLDÁN, “Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak*, núm. 5 (2001), pp. 181-205.

Pedro SANGRO y Alejandro SALGADO (eds.), *El entretenimiento en TV: guion y creación de formatos de humor en España*, Laertes: Barcelona, 2008.

Antoni SEGURA, *Euskadi. Crónica de una desesperanza*, Madrid: Alianza, 2009.

Francis VANOYE y Anne GOLIOT-LÉTÉ, *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid: Abada, 2008.

José Antonio ZARZALEJOS, “Ocho apellidos vascos: un bodrio”, *El confidencial* (1 de abril de 2014). <http://www.caffereggio.net/2014/04/01/ocho-apellidos-vascos-un-bodrio-de-jose-antonio-zarzalejos-en-el-confidencial/>