



Olivar
ISSN: 1852-4478
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Narrativas y etnografías en el escenario pos-ETA: la película *Gazta Zati Bat*

Gaztañaga, Julieta

Narrativas y etnografías en el escenario pos-ETA: la película *Gazta Zati Bat*

Olivar, vol. 19, núm. 30, 2019

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e065>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Narrativas y etnografías en el escenario pos-ETA: la película *Gazta Zati Bat*

Narratives and ethnographies for the post-ETA scenario: a reading of the movie *Gazta Zati Bat*

Julieta Gaztañaga

Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e065>

RESUMEN:

En este trabajo realizo una lectura antropológica etnográficamente informada de la intertextualidad simbólica de la película *Gazta Zati Bat*. Este documental vasco estrenado en el año 2012 narra una serie de historias personales y políticas encadenadas en torno de un movimiento social que nace cinco años antes en un pequeño pueblo guipuzcoano, cuyos miembros trabajan por la autodeterminación a través de producir e incorporar contenido al “Derecho a decidir” inspirados por el modelo escocés. El artículo focaliza en la construcción de agencia política considerando la creación de un nuevo escenario soberanista pacífico y argumenta que iniciativas como esta producción cultural permiten repensar ejes analíticos acerca del conflicto vasco.

PALABRAS CLAVE: antropología política, etnografía, intertextualidad, conflicto vasco, género documental.

ABSTRACT:

I produce an ethnographically informed anthropological reading of the symbolic intertextuality of the film *Gazta Zati Bat*. Released in 2012, this Basque documentary tells a series of personal and political stories linked around the enactment of a social movement that was born five years earlier, in a small town of Gipuzkoa province, and whose members have been working towards self-determination rights by producing and adding content to the “Right to decide” drawing inspiration from the Scottish model. The article focuses on the construction of political agency taking into account the creation of a new peaceful sovereignty scenario; it argues that initiatives such as this cultural production allow for rethinking analytical axes concerning the Basque conflict.

KEYWORDS: political anthropology, ethnography, intertextuality, Basque conflict, documentary genre.

INTRODUCCIÓN

La película *Gazta Zati Bat* se estrenó en los cines en el año 2012, luego de tres años de rodaje. Este documental realizado en el País Vasco retrata los primeros pasos de *Nazioen Mundua*, un movimiento social soberanista surgido hace poco más de una década en el bucólico entorno rural de la comarca del Goierri, en la provincia vascongada de Guipuzcoa. La dirección de la película fue encomendada al *bertsolari* y artista multifacético Jon Maia, y contó con la producción de la compañía internacional Pixel. El audio original está en euskera, español e inglés, y ha sido subtulado y doblado para Estados Unidos, México, España y Latinoamérica. El título fue traducido al español como “Un pedazo de Queso”, mientras que en inglés los realizadores apelaron al error voluntario: *A Peace of Cheese*, adelantando el argumento de la película, donde la “paz” pasa cada vez más a ocupar el lugar del trozo, y el queso el de un operador simbólico para narrar el cambio de época en el País Vasco.

Desde un punto de vista general, la película respeta los cánones poéticos, retóricos, estilísticos y funcionales del género cinematográfico documental. Como forma artística de la historia vivida, los personajes y escenas seleccionados para interpretar el mundo moderno imprimen “valor documental” al tratamiento creativo de la realidad, llevando la descripción al diálogo y al registro de la realidad interpretada una estructura coherente de exposición, antecedentes y clausura (Nichols, 1991). En sus 90 minutos, *Gazta Zati Bat* (en adelante, GZB), relata una experiencia político-lácteo-pedagógica hecha de una serie de historias personales y políticas encadenadas, que comienzan y terminan en Idiazábal un pequeño pueblo de dos mil habitantes, conocido por su queso con denominación de origen. Allí, un puñado actores vinculados al deporte rural y a

la política local identificados como *abertzales*¹, comenzaron a trabajar por reinstalar el reclamo del derecho de autodeterminación advertidos de la convocatoria de un referendo en Escocia por parte del SNP (Partido Nacional Escocés)² que no despierta oposición entre los partidos unionistas británicos. Impactados por la “normalidad democrática” con la que el gobierno británico aceptó “la idea que el pueblo escocés tiene derecho a ser consultado”, los protagonistas concluyen que “ha llegado la hora” de llevar el modelo escocés al País Vasco. Ese diagnóstico se revela acertado de cara al proceso de paz, ya que si al comienzo de la filmación la organización armada ETA (*Euskadi ta Azkatasuna*) estaba activa, al término de la misma aquella había anunciado el cese definitivo de las actividades armadas. Los hitos del final, a siete años de la Conferencia de Aiete, incluyen el desarme (2017) y el comunicado oficial de la disolución (2018), pero no llegaron a ser cubiertos por el documental. Solamente aparecen algunas pautas esbozadas a través de las acciones del Grupo Internacional de Contacto, retratadas en la figura del mediador sudafricano Brian Currin, que tuvo a cargo la tarea de agilizar, facilitar y posibilitar el logro de la normalización política en el País Vasco entre 2011 y 2018.

GZB narra la vida social de un proyecto político por fuera de las modalidades de articulación de las instituciones de gobierno y los partidos. No significa esto que los actores se identifiquen como apolíticos o apartidarios, ni que puedan dejar de lado estilos ideológicos con los que se identifican: “Nuestra intención no es que los ciudadanos vayan por su cuenta. Es necesaria una unión entre partidos políticos e instituciones” (min. 00:45:00), señala Angel OiARBIDE, protagonista del film. En todo caso, la distinción weberiana de vivir de la política o para la política, aquí no funciona no para clasificar a priori a los actores sino como un descriptor de las circunstancias en las cuales se produce socialmente esta actividad. El movimiento *Nazioen Mundua* (NM) que nace en la comarca del Goierri se propone reunir diferentes sensibilidades para construir una base común desde la que reclamar la autodeterminación del pueblo vasco. Esa base común significa ante todo derribar los muros ideológicos levantados en los últimos 60 años al interior de la sociedad vasca: no sólo deponer las diferencias mutuas, también generar “complicidades”, en el sentido de hilar “confianza”, fidelidades personales y grupales (Simmel, 2014) para llegar a actuar conjuntamente. ¿Cómo? A través de movilizar el “derecho a decidir”. El planteamiento de un fundamento democrático humano y social básico, como un proyecto realizable y una utopía práctica, asume los términos arendtianos de la política como aquello que nos iguala en nuestra condición. Y con este trabajo de repolitizar van obteniendo eco en el entramado social local y en una escala territorial más abarcadora, produciendo e incorporando contenido a ese derecho, el cual llega a transformarse en “poder elegir qué ser en el mundo”, superando las limitaciones jurídicas del Derecho de autodeterminación.

Mi lectura de GZB se basa en un enfoque antropológico de la lectura simbólica de productos culturales como parte del enfoque y la metodología etnográfica.³ En lo que respecta estrictamente a “leer” a GZB me estoy basando en la distinción de Steven Caton (1999) entre lectura y recepción de las películas, es decir, como una forma integral de experimentar su recepción, tomando en cuenta, en este sentido, la dimensión procesual de su producción. En cuanto a la forma en la que organizo etnográficamente esta experiencia de lectura y la hermenéutica que la anima, me baso en el concepto de intertextualidad. En la teoría literaria posestructuralista y especialmente a partir de la discusión de Julia Kristeva (1980) de las ideas de dialogismo e intersubjetividad de Bakhtin, la intertextualidad ha permitido distinguir la importancia de dos tipos de significados: uno restringido al uso simple de referencias y citas, es decir, a la idea de préstamo activo en beneficio del autor, y otro más amplio, en el sentido de que cualquier texto o producto cultural se entrelaza con la asimilación y la transformación de otros, es decir, es informado por otros productos culturales que conocen los lectores/ espectadores y sus propios contextos culturales (Vigneron, 2010, p. 41).

Sin embargo, en este trabajo encaró el tratamiento del concepto de intertextualidad desde un abordaje antropológico basado en la etnografía. Para ello me inspiró en el ejercicio que realiza Sian Lazar (2016) al analizar un conjunto de citas entre prácticas políticas callejeras en Bolivia (entradas, desfiles y marchas de protesta). Lazar propone considerar la intertextualidad como un proceso de interacción entre la recreación consciente o casi consciente de momentos históricos claves que profundiza el potencial simbólico de la

agencia política, y considerando a esta última más allá de la intencionalidad inmediata de los actores. A través de focalizar en la intertextualidad, señala Lazar, es posible ver cómo prácticas diferentes llegan a compartir el poder y la resonancia de las demás, y la “importancia de la política física y simbólica como un proceso complejo de co-construcción de significado entre los performadores y las audiencias” (2016, p. 36). Cabe señalar que los y las antropólogas se han involucrado poco con este concepto, posiblemente debido a que suele confundirse con la propuesta hermenéutica de Clifford Geertz (1988) de que toda conducta humana es acción simbólica interpretable, un enfoque duramente criticado en la década de 1980 por los efectos de su particularismo interpretativo. Sin embargo, una lectura semiótica de los productos culturales es importante considerando que la intertextualidad es un elemento crucial del repertorio de la protesta disponible para los movimientos sociales (Tilly, 1993).

En lo que sigue buscaré mostrar que la intertextualidad es una clave para leer políticamente a GZB en su complejidad y la de su contexto (el de la producción del documental y de los hechos narrados). Considero que puede ser una buena vía para hacer preguntas nuevas sobre un tema tan sensible como el conflicto vasco de las últimas décadas, en lugar de describir secuencias lineales de actores, repertorios y escenarios cuya suma simple daría la impresión de que estamos ante un mero ejercicio fallido de poética política imparcial.

PRIMERA PARTE: LA INTERTEXTUALIDAD DE LA PERIPECIA

Antes de introducirme de lleno en el análisis de los procesos de cita o referencia que funcionan como un tipo de conexiones a través de la intertextualidad, quisiera mencionar algunos ejes generales de mi lectura de GZB.

La narrativa del documental está estructurada en torno a la “peripétia”, en el sentido de aventura y cambio de suerte. Considerando los conceptos aristotélicos de la tragedia, GZB presenta a la peripecia como revolución o cambio de los sucesos a partir de eventos inesperados, de manera indisociable de la anagnórisis o agnición, el paso de la ignorancia al conocimiento acerca de algún hecho y/o de la identidad de los demás. Peripecia y reconocimiento proveen la textura para narrar la historia de Nazioen Mundua. Los inicios de este movimiento ciudadano soberanista son dramáticos. Comienza con la muerte trágica de uno de los protagonistas: Mikel Garmendia. Mikel, junto a Lurdes, su esposa son cruciales porque abren el camino, como auténticos “pioneros”, al llevar a Idiazábal el mensaje sobre lo que estaba aconteciendo en Escocia con el que cual se encontraron de casualidad durante un viaje de pareja. En paralelo y de manera menos explícita pero igualmente dramática, se va desovillando un hilo argumental en torno del cual girará la película: lo patriótico como violencia, violentada y transformada. Cuando NM ya estaba en movimiento, Mikel es víctima de un accidente en el monte Aizkorri, conocido como “el techo de Euskadi”. La desaparición física del aizkolari produce un caos que debe reencauzarse y que caerá en los hombros de Angel Oiarbide, el protagonista de la historia que sobrevive a Mikel.

El relato de la peripecia que hace Oiarbide permite volver hacia atrás de una manera renovada, y realizar dos contrapuntos. Por un lado, muestra que Mikel era quien lograba aglutinar “naturalmente” a la gente, a través de los deportes rurales y su don de gentes; por lo tanto, Angel debe aprender a tomar ese “testigo” y hacerlo de la mejor manera posible. Por otro lado, el amigo perdido abre un espacio de reflexión acerca de la trama de sociabilidad colectiva y personal. A través de esta institución social, la amistad, basada en la noción moral de igualdad y construida sobre relaciones personales, emerge de alguna manera la importancia política del pueblo, en su triple sentido de comunidad humana, territorial y popular, frente a la estructura de autoridad abstracta e impersonal ligada a lo jurídico-estatal (Pitt Rivers, 1989). A través del valor de la amistad, en la película también se produce un cambio de dimensión relevante para la narrativa: desde las peripecias de colegas e iguales, hasta la presentación de los arquetipos de las dos fuerzas abertzales históricamente enfrentadas: Angel Oiarbide, quien fuera concejal por la Izquierda Abertzale (Bildu), y otro Oiarbide, Asier, concejal por el Partido Nacionalista Vasco (PNV/EAJ). Ambos deciden colaborar en el marco de NM, sin dejar de ser “lo que son”, porque ante todo son amigos.

En la peripecia, el reconocimiento de la transformación se produce en y por intermedio del viaje. El viaje lejano a Escocia, o el cercano a un pueblo de la misma comarca, tiene la función catártica de resolver las rupturas y dar sentido a la experiencia transformadora, revolucionaria, de la peripecia porque implica dos tipos de movimientos: el desplazamiento físico y el cognitivo reflexivo. La narración del primero se concentra en la cualidad aventurera y privilegia el registro del extrañamiento. Yendo a Escocia, los miembros de NM van instalando un puente para forjar lazos mutuos principalmente a través de los deportes rurales. Sin embargo, están todo el tiempo viajando: desde 2008 se movilizan incesantemente hacia Cataluña y diferentes puntos de la geografía vasca. Focalizar en la asociación “menos natural” con Escocia, como desarrollaré más adelante, tiene un fundamento pedagógico y político: ilustrar la democracia sajona e interpretarla como modelo.

El viaje cognitivo y reflexivo, narra la historia reciente de la nación vasca con letra pequeña desde los dramas cotidianos. En esta línea, los protagonistas son retratados en actividad constante (Oiarbide, por ejemplo, es filmado casi siempre en su coche, conduciendo) como personas comunes hacedoras de grandes hechos que se destacan por el tamaño de sus sueños y capacidad de trabajo, así como por su optimismo y disposición para la reunión, la sociabilidad y la celebración con otros. La textura estética zigzaguea entre planos generales y planos cortos, entre lo solemne y lo absurdo de una zambullida infantil en el agua helada del mar del norte, entre filmaciones propias y archivos de terceros, entre una lente que enfoca y desenfoca los dramas, al ritmo de la peripecia. La adición de recursos permite también narrar la producción del compromiso intelectual y personal con el proyecto y los miembros de Nazioen Mundua del director, que tras el desinterés inicial termina sintiéndose como si fueran “una *koadrilla* de amigos”. El resultado, además de dejar en claro que ningún director controla de forma completa su material, es un ejercicio de ensamblarlos más que de orientar a los personajes y sus historias.

La forma que adopta la intertextualidad en GZB es coherente con la organización del documental y las coordenadas espaciotemporales que el mismo evoca. Por un lado, dialoga, se entrelaza y asimila al proceso político vasco de los últimos 60 años, desde la creación de ETA hasta la declaración del alto al fuego en 2011; momento en que se cierra la filmación y hasta donde se incluyen los pasos más contundentes del proceso de paz. Por otro lado, para producir el futuro como campo de posibilidades políticas condensa la encrucijada histórica del ciclo de las violencias en el encadenamiento de hechos y personajes entre los años 2008 y 2011. Así relata el proceso político local a través de los posicionamientos, aspiraciones y acciones concretas de actores sociales particulares que son la fuerza motora del movimiento social Nazioen Mundua, desplazando el registro general, abstracto, pesimista y aterrador de la violencia hacia un plano intimista, cotidiano, cotidiano y alegre.

Los procesos de cita y referencia visual más evidentes se suceden a través del recurso al archivo. Entre los minutos 6 y 8, se suceden fragmentos de la *Ama Lur* (1968) de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, un ícono de la lucha de la identidad vasca contra la censura franquista, un capítulo de los *travelogues* de la serie documental *Around the World* de Orson Wells (1955), imágenes del bombardeo de *Gernika* (1937), el documental *Euskadi Hors D'etat* 1984 de Arthur MacCaig, el realizador americano asociado al independentismo irlandés, y de *El referéndum*, de Antxon Eceiza (1979), una de las principales figuras del nuevo cine político euskaldun. En la misma línea, se citan otro tipo de obras. Al comienzo de la película aparece el artista plástico Txiki Agirre Keixeta en su taller, dando forma a la escultura “Mundo queso”, un globo terrestre hecho de fragmentos de cuajo lácteo donde Euskal Herria⁴ tiene su trozo definido. Esta obra, en la que Maia encontró la inspiración del hilo argumental, contiene otra cita. La filmación de Keixeta trabajando solamente está mediada por música: una versión del Bolero de Ravel realizada por de Xabi Solano y DZ-Zigor Lampre del grupo Esne Beltza, quienes están a cargo de la banda sonora del film. La cita de un Ravel contemporáneo es también la resignificación de la figura icónica del genial universal del maestro de la orquestación oriundo de Ziburt, Lapurdi, uno de los territorios históricos del País Vasco norte o Iparralde, euskaldun y conocedor del repertorio tradicional vasco. Entre las referencias universales hay que destacar también la cita hacia el final de la película que recoge la inclusión del derecho de autodeterminación de

los dos Pactos Internacionales de Derechos Humanos de 1966 de la Organización de Naciones Unidas. Las citas de todas estas producciones no tienen un correlato estricto respecto de la temporalidad histórica de su producción; la intertextualidad organiza varios planos argumentales simultáneos: reponer problemas complejos irresueltos, para economizar debates que requieren mucha información de fondo, hacer guiños, sorprender, ilustrar y entretener.

Un segundo tipo de intertextualidad tiene que ver con la cita física entre prácticas. Las más llamativas son las que remiten al mundo del folclore y las tradiciones rurales. Los *herri kirolak* o deportes rurales vascos (especialmente el levantamiento de piedra, *harrijasotzea*, y el corte de troncos con hacha, *aizkora*) ocupan el primer plano. El protagonismo de la tradición va de la mano de su inscripción en una estricta contemporaneidad: aparecen como herramientas, excusas y oportunidades de crear relaciones entre pueblos y al interior del pueblo vasco. Entre estas formas instrumentales de intertextualidad también está la que aparece en la cita al espíritu y la dinámica de la *korrika*, una reivindicación de la lengua vasca celebrada desde 1980 en Euskal Herria que consiste en una marcha de relevos en el que un testigo (*lekuko*) se pasa de mano a mano en cada kilómetro.⁵ Por ejemplo, Angel señala en varias oportunidades su desafío de tomar y pasar el mejor testigo. Asimismo, esta modalidad práctica aparece como estilo político de *harremanak sortu*, de acometer relaciones sociales ya que, como desarrollaré en la segunda parte, el medio material de crear valor social es el queso que pasa de mano en mano.

Junto con los eventos culturales y deportivos, la cita entre prácticas aparece en los eventos que reúnen a personalidades vascas representativas y que producen instancias fotografiables. La película lo muestra en particular con la rúbrica de los manifiestos de Igarzabal y Miramar. El primero en el ámbito del Goierri, en el palacio de Igartza de Beasain (22/05/2010) y el segundo, la Declaración de Miramar (22/10/2010) en San Sebastián/Donostia. En todos los casos, los eventos públicos culturales y políticos no son meros espectáculos populares realizados a la manera “tradicional” (e.g. la presentación de NM en el frontón del pueblo en Idiazabal) sino que funcionan como instancias ritualizadas donde las personas recrean el espacio de lo común. Ese lugar es también un espacio traumático debido a las experiencias alienadas por la violencia y muros ideológicos. En este sentido no podemos dejar de mencionar que la difusión de ideas y la creación de relaciones personales se debaten todo el tiempo en la tensión entre la clandestinidad y la confianza. En una forma de intertextualidad imaginaria y futura con el film *El fin de ETA* (2017)⁶ que narra diez años de encuentros y conversiones entre Otegi y Eguiguren en el caserío Txillarre, en GZB Angel Oiarbide y Asier Oiarbide plantean “Solíamos ir a Beasain para hablar”; es decir, reconociendo que si bien ellos depusieron o mejor dicho, pusieron en suspenso sus diferencias para reunir sus esfuerzos en la reivindicación del derecho a decidir, se desplazan 12 kilómetros para evitar ser vistos en su pueblo, donde la gente diría “en qué andarán estos dos”.

Sin embargo, no es la evocación a la clandestinidad ni a una modalidad estigmatizada del secreto lo que imprime el tono del film. Al contrario, las actividades donde los miembros de NM van construyendo sus reivindicaciones en general y trabando relaciones con los escoceses en particular, se sitúan mayormente en espacios públicos. Y este espacio es además vivenciado desde el ánimo de la fiesta: junto a las verdes colinas, las plazas de pueblos y las calles, las tabernas, las sociedades gastronómicas y los pubs reúnen a los protagonistas en la comensalidad y la diversión colectivas. En este contexto, asimismo, hay una cita indirecta a la representación exterior en referencia a cómo NM ejerce una suerte de paradiplomacia que no busca confundirse con las maneras ni los estilos de las instituciones estatales. De hecho, GZB repone elementos de un diálogo entre Solano y Oiarbide sostenido fuera del alcance de la cámara, y explicita que ante el pedido escocés de que los vascos presenten el apoyo de sus partidos políticos, les responden que “ni el apoyo ni la bendición de los partidos políticos” (min. 00:16:00). Es a través de esta certeza que afinan un método propio: “lanzar una profecía, un par de buenas juergas y repartir mucho queso”.

Tanto los fragmentos de obras famosas como las prácticas culturales y políticas (festivales y eventos donde se practican y ejecutan deportes rurales, danza, improvisación de *bertsos* y música) se despliegan de manera

intertextual como prácticas políticas, apoyadas en la repetición de sentidos comunes (“somos civilizaciones cercas”) y hasta descripciones visuales de paisajes (“*Basque Highlands*”). Las citas no sólo funcionan como ilustración sino que hacen algo; son un modelo de y un modelo para la acción, incluyendo la que realiza el film como totalidad, es decir, argumentar acerca de la multiplicidad de factores que han llevado a que “el derecho a decidir está enlodado en un conflicto histórico”: la negación de la identidad, la aniquilación cultural y los ataques a la vida humana, la frontera impuesta por los estados, la represión y el surgimiento de la lucha armada y un nacionalismo dividido en dos bandos abertzales enfrentados históricamente. En este sentido, la película ha sido cuestionada porque cuando ubica a ETA en el relato, con imágenes de gudaris en el monte, Maia, en voz en off señala “el surgimiento del movimiento armado formado por ciudadanos que generación tras generación se ha expandido hasta el día de hoy”. No hay una mención explícita a ETA hasta más avanzado el film. Por el momento sólo la cita de una voz femenina del documental MacCaig: “la lucha armada forma parte de la vida cotidiana en el país vasco”.

Los viajes en GZB son la mimesis que junto con la poiesis dan unidad a la obra. En este sentido, el viaje produce su propia intertextualidad. A inicios de 2008 tres ‘mandatarios’ vascos (así se presentan Angel, Daniel y Andoni) viajan a Escocia a reunirse con Xavi Solano, asesor del SNP, a quien contactan a través de una parlamentaria en Bruselas. Las relaciones creadas con los escoceses dan sus frutos prontamente. El mismo año una “expedición” de casi un centenar de idiazabaldarras viaja a Edimburgo y a Inverness. Y con el apoyo del gobierno escocés preparan un festival (*Inverness Basque Tartan*) que se realiza en Escocia en junio de 2009. Poco más de un año después, en octubre de 2010, la edición local del festival, en Ordizia, reúne a cerca de 7000 personas incluyendo una delegación escocesa de 100 personas. El tipo de viaje que se narra no tiene que ver con la conquista ni con el turismo aunque hay guiños humorosos a ambas modalidades; tampoco es el del Héroe hecho a base de estadios predefinidos. En cambio, es presentado como parte de algo más grande: un intercambio en el cual el desplazarse adquiere sentido en y por encuentros con otras persona. Es una “locura” que se hace realidad, un sueño a lo grande y un proyecto pequeño repleto de errores y contramarchas. Así, el viaje es también una ilustración poética de la fragilidad que impregna todo el proyecto político de Nazioen Mundua, la cual resuena con la célebre reflexión de Marx vertida en el 18 de Brumario de Luis Bonaparte (1851-52): los hombres (*sic*)⁷ hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, sino bajo circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. El viaje moldea a la erronka como un ethos del “desafío” donde el movimiento deviene en aprendizaje; la fábula sin la cual la tragedia no podría realizarse. La profecía de Angel en el parlamento escocés en 2008 “Esta iniciativa tendrá éxito” (min. 00:16:25’), la repite en Aiete el 17 de octubre de 2011. Entre las imágenes de la Conferencia Internacional para promover la resolución del conflicto en el País Vasco, aparecen Kofi Annan, Pierre Goxe, Gro Harlem Brundtland, Gerry Adams y Jonathan Powell, la película cita los puntos 1 y 2 de la declaración leída en inglés por Bertie Ahern, ex primer ministro de la República de Irlanda

GZB tiene la capacidad dialogar con la episteme básica de la pregunta antropológica basada en la alteridad. Como señala Esteban Krotz (1994), esta pregunta sobre lo humano surge del encuentro real, no está dada a priori ni existe de modo abstracto sino que debe ser formulada en tiempo y lugar; su tema es la inteligibilidad y la comunicabilidad de la alteridad y busca explicitar, reflexionar y resolver simbólicamente la dialéctica de la identidad y la diferencia. En la película esta pregunta remite menos a los escoceses que a un nosotros vasco que existe en el drama soberanista. En este sentido, se sumerge (como sus protagonistas en las frías aguas de la costa escocesa) en un tipo de producción cultural de la nueva era que comienza en Euskal Herria, donde puede reflexionarse acerca de la violencia de una manera más cotidiana y capilar, y no solamente en torno de las discusiones sobre ETA. De los diversos caminos para acometer esta reflexión que necesariamente remiten a la problematización del pasado, el documental selecciona la dimensión simbólica del afecto y la comicidad del humor. Esto nos lleva al segundo apartado ¿qué produce la intertextualidad en GZB y puede iluminar respecto de la construcción de agencia política en el escenario vasco actual?

SEGUNDA PARTE: BUSCANDO UN SÍMBOLO DE PAZ

Tanto Nazioen Mundua como Gure Esku Dago –el movimiento social que desde 2013 asumió la continuidad de la promoción del Derecho a Decidir – son emergentes de un proceso de democratización social vasco marcado por tres elementos: las evaluaciones positivas sobre el fin del conflicto armado en Euskal Herria (distinguiéndolo del problema de la violencia coercitiva y estructural estatal), el éxito relativo del concierto económico (que favorece a la Comunidad Autónoma Vasca gracias a un arreglo fiscal más autónomo que el de las demás regiones españolas), y la participación de la izquierda abertzale en la política institucional (a partir del cambio de estrategia y la conformación de la coalición Euskal Herria-Bildu).

Si bien la violencia en el País Vasco se remonta a varios siglos atrás y ha asumido diferentes ropajes (Douglass, 1985, p. 139), aquello que en la película aparece como su “ciclo”, remite al momento en que la violencia subsumió el significante de la política como actividad práctica. Con la dictadura franquista la política dejó de poder ser practicada abiertamente, y la religión, la preservación del euskera y aspectos folclóricos de la cultura devinieron espacios de involucramiento y símbolos de resistencia (Zulaika, 1985, pp. 311-313). El ciclo de las violencias finaliza en los parámetros en los que se inició: con el cese definitivo de la actividad armada de ETA. No obstante, otros procesos significativos no deberían perderse de vista. Las redes semiclandestinas que se constituyeron al final del franquismo se volcaron en el renacimiento cultural vasco pero también en la movilización social, ecologista, feminista, obrera y vecinal. Así, la combinación de formas de acción a veces incompatibles (desde la violencia armada hasta la acción institucional, pasando por la desobediencia civil, la movilización callejera y la autogestión) conviven con la transformación de la disyuntiva violencia popular versus violencia fascista en la que opone el ethos general dominante de la sociedad vasca y el particular de ETA y su actividad terrorista. En este sentido, como señala Zubiaga (2014), puede hablarse de ciclo “de protesta” como un vasto proceso de democratización en el que muchas demandas populares devinieron reivindicaciones democráticas parcialmente integradas en el sistema político (conflictos concretos como la Autovía de Leizaran, ámbitos sectoriales como los modelos educativos, o las relaciones laborales). La multiplicación de actores sociales, económicos y políticos, y la intensificación de sus relaciones en redes sociales de confianza densas y creativas, siguen expresándose en numerosos espacios sociales y en su progresiva conexión con el sistema político, como muestra GZB.

El problema de la violencia es central a la película aunque aparece de una manera oblicua: GZB comunica conocimiento no sobre el conflicto vasco en sí mismo, sino sobre la imaginación política y las posibilidades de abrazar al futuro habiendo experimentado ese trauma y con las heridas aun abiertas. El mensaje de que “El éxito no se mide solo en cifras” puede aplicarse a este tema. GZB reconoce los desaciertos irreparables de la lucha armada, y al mismo tiempo expresa el convencimiento de que no hay un relato único posible de la verdad (las imágenes de atentados de ETA se entremezclan con las denuncias de tortura y detenciones incluso las que afectan a dos protagonistas del film durante el rodaje). Del mismo modo, la democratización es presentada más como “madurez ciudadana” que como un desencadenante institucional, en la medida en que la denominada transición democrática española que tiene como hito fundacional la constitución de 1978, es experimentada como incompleta.

El lenguaje de la cultura suele ser un lugar común para avanzar temas que en otros campos son imposibles de abordar, como el espanto de la violencia. La estrategia de GZB es “la cultura como herramienta para reivindicar el derecho a decidir”. Sin embargo, la película no ofrece una producción simbólica al estilo de los medios indígenas que sugieren alternativas correctivas a los prejuicios culturales (Ginsburg, 2000). El mosaico de queso que retrata la película no se agota en el mosaico del culturalismo: los vascos no son un trozo, sino que quieren un trozo de ese gran queso que es el mundo. Por esta razón, si bien la apuesta poética-productiva del documental que promociona el queso de oveja Idiazábal se inscribe en sentidos liberales de democracia y preferencias de consumo, no se agota en la valorización de alimentos que recrean identidad. En GZB el queso es mucho más que eso. Cuando los tres “mandatarios” viajan a Escocia llevan en sus maletas documentos

“muy importantes”: hormas de queso Idiazábal. Su invocación y evocación son llevadas al extremo del humor, al que además, se recurre extremadamente.

Como señala Oscar Alvarez Gila (2017) en su trabajo acerca de las imágenes de los vascos en el cine norteamericano, invertir estereotipos no es una tarea sencilla debido a la inercia de las imágenes sociales de la otredad. ¿Dónde y cómo podría darse un cambio?, se pregunta. Su respuesta es la misma que proporciona GZB: la gastronomía. Esta podría ser una solución al dualismo; en el caso del cine hollywoodense entre el estereotipo positivo dominante de los pastores vascos y aquel que explotó en la década de 1980, del terrorista y sus sangrientas acciones subversivas. En la historia de Nazioen Mundua se refuerza el estereotipo positivo. Luis Katarain es el arquetipo primordial; un *euskaldun* sin las marcas del euskera unificado (*batua*), un hermitaño sonriente y aparentemente ingenuo. Pero su papel en la película no se resume a atestiguar un mundo que desaparece, sino un universo activo y que crece. En este proceso, su rol de quesero es más importante que el de pastor, y su chabola más que el monte; la misma donde prepara el queso que los miembros de NM le encargan para introducir en la Secretaría de las Naciones Unidas en Nueva York; no sin antes probarlo y empacarlo al vacío. El queso artesanal tiene la técnica de “unos de Ataun” aprendida por Luis en los 70 años de pastor (de sus 84 de vida) y el encanto de su vivienda humilde, a la sombra de un fresno que lleva allí al menos seis décadas. “Estos últimos 60 en los que este árbol ha protegido a Luis, cuántas cosas no habrán ocurrido en el país vasco”, dice Maia (min. 00:57:00). La misma cifra cierra a ETA (1958-2018).

El queso es metáfora del pueblo vasco y Luis su esencia; pero también una alegoría, un símbolo doble y dispar, con un significado literal y otro escondido, que funciona en las brechas de la secuencia temporal y que porta ambivalencia porque su significado resiste la representación (Swain, 2004). La visita al pastor de parte de Maia y Oiarbide, es parte de “una narrativa que puede ser usada con fines didácticos” (Caton, 1999, p. 143). Mientras que los vascos directamente consumen y disfrutan del queso, ante los ‘otros’ es un pasaporte que presentan ante una experta en prevención de las torturas, al entonces ministro principal escocés, al mediador internacional, al jefe de la INTERPOL y también a quienes no quieren recibirlos. En 1:26’ de la película, con la imagen de Angel Oiarbide llevando un queso y tocando timbre, Maia indica: “Aunque NM lo ha intentado, no conseguido que ningún miembro del PP [Partido Popular] ni del PSOE [Partido Socialista Obrero Español] participe del documental”. Aquí el queso funciona a la manera de un operador simbólico, de lo que Lévi-Strauss (1964) denomina “operador totémico”, algo que establece clasificaciones en términos de homologías y cambios y que permite resolver un problema de todas las sociedades y no solo de las totémicas: cómo hacer para que la oposición, en lugar de ser obstáculo en la integración, sirva más bien para producirla.

El queso es también un objeto de culto moderno que se subasta en el famoso mercado de Ordizia, donde la gente repite el mantra de “oler, analizar, trocear y probar, y otra vez oler, analizar... y pasarlo y cogerlo y comerlo” (min. 00:34:00). Y es una divinidad profana: “Queso nuestro que estás en los cielos”, bromea Maia. Pero lo profano no es equivalente a lo profanado. Dar, ofrecer, repartir queso es también un acto sacrificial, que transforma a todos sus elementos: el sacrificante, el sacrificador, el lugar y los instrumentos, y la víctima sea humana, animal o cosa (Hubert y Mauss, 2010). En suma, a través de la intertextualidad física y visual, el queso unifica la alegoría y el sacrificio, unifica campos de experiencia en una única dimensión; como la metáfora, que crea significados nuevos y también estados afectivos (Fernández, 1991). “Casi podemos decir que le hemos puesto olor a queso a este asunto” bromea Maia al hacer un balance de los años de rodaje de GZB. Y Angel responde: “Los indios tienen la pipa, nosotros el queso” (min. 01:20:00).

El riesgo de banalización del sacrificio como transgresión y pura violencia está controlado con el humor. La película también realiza esta construcción de agencia política con las referencias al hacha. Por ejemplo, el asesor del PSN relata una reunión con los representantes del ayuntamiento de Edimburgo y confiesa que no tradujo todo lo dicho por los vascos respecto de que hubiera hachas en la vía pública o manipuladas por niños. Así, el humor también exorciza la violencia del extrañamiento. Tiene sentido una de las frases iniciales de Maia: “las trozas y hachas además de cortar creaban lazos entre las personas”. Es una apuesta riesgosa considerando que se trata de uno de los dos elementos que componen el anagrama de ETA: la serpiente

enrollada en el hacha, la combinación de la lucha político-militar. Pero en GZB no hay serpiente; hay queso, y el hacha pertenece a los *aizkolari*.

La estrategia humorosa también narra a la película en su meta-intertextualidad. No solamente los miembros de Nazioen Munduan reconocen que no habían contemplado a los “escoceses *abertzales*” como modelo de inspiración de “normalidad democrática”, generando un contrapunto tácito con Irlanda; sino que Maia confiesa su doble ignorancia original. Una, no conocer el mundo escocés más allá del tándem whisky, golf, *Braveheart* y Sean Connery; dos, que “Cuando un tal Angel de Idiazábal vino por primera vez a Zumaia reconozco que me daba mucha pereza meterme en esta aventura” (min. 00:20:00). El humor también quita solemnidad al error. Por ejemplo, cuando Karlos Izagirre asume como alcalde de Donostia en un contexto de persecución judicial a la Izquierda Abertzale, el médico electo en el marco de la estrategia de convocar ciudadanos “sin experiencia en la política de alto nivel”, no sabe cómo firmar documentos oficiales ni si debe ponerse de pie cuando lo aplauden.

Ahora bien, la apuesta por el tono humoroso ni, como señalé antes, el ánimo festivo, no llegan a producir una disposición a la inversión social como la que caracteriza al carnaval (Neofotistos, 2008). En última instancia, las hachas no simbolizan otra cosa que la productividad de la violencia. Hay algunos momentos de cruda explicitación del límite peligroso del humor. Por ejemplo, a través del jurista sudafricano Currin, “el director a la sombra de esta gran obra” según Maia (min. 01:17:00), cuando aquel explica el sentido de la “estrategia unilateral” e indica que “negar que hay un conflicto en el país vasco es desconocer la realidad del país vasco. Este no es solo un tema de terrorismo” (min. 01:20:00). O más adelante, con el mensaje de Arnaldo Otegi desde la cárcel de Logroño: “recuperar los valores igualdad, libertad y solidaridad” con la canción “Egin Irrifar” sonando de fondo, “Sonríe, lo conseguiremos!” (min. 01:30:00). Aquí el humor nunca es lo cómico, que “aniquila inocuamente la grandeza y la dignidad, especialmente si están mal asumidas” (Kayser, 1963, p. 59), sino más bien una relación afectiva de complicidad. En este punto, me parece acertado relacionarlo con la estrategia analítica de Begoña Aretxaga (2005, p. 133) de poner el foco en los rumores, las elipsis, los murmullos, los gestos, etc., porque las herramientas convencionales de la antropología política no le permitían asir la dimensión fantasmagórica del problema de la violencia. El trabajo de Aretxaga pertenece a otro tiempo, cuando ETA era descarnadamente un elemento cotidiano. El tiempo de GZB, en cambio, es el de otras posibilidades políticas, incluidos los debates sobre las políticas de la memoria. La película en este ámbito es testigo y parte de una alquimia simbólica controvertida, que construye una simultánea presencia y ausencia de las personas-víctimas. Hay una manera aparentemente ambigua de narrar esta tragedia, que puede leerse e interpretarse como parte de un problema vivo, irresuelto; ya que si la mención toma el lugar de la ausencia, en última instancia la evocación a las personas (en sentido individual y social de la idea de víctima) parece estar presa de una especie de tabú, que, como el *tapu* maorí, debe ser respetado. Como ha analizado extensamente David Graber (2018) a partir de la obra de Marcel Mauss y otros autores, el *tapu* o tabú implica estar rodeado de restricciones. Pero esta no era una categoría estática: la vida social maorí como un proceso permanente de imposición y despojo de *tapu*, remitía también a la noción de honor, a la habilidad de defenderlo y ampliarlo; y en este esquema, aquello que revocaba el estado de tabú era el *hau*, ofrecer un don.⁸ En otras palabras, la película no pretende ser un relato imparcial ni un lugar dicotómico de culpa y reparación; tiene una “sociopolítica” (Ssorin-Chaikov, 2015), una manera en que la política y las relaciones de poder se constituyen a través de un discurso autorizado, crítico, de lo social, que se presente como reparatoria a condición de ser productiva. Asimismo, esta producción activa de trama social comunitaria y de expresiones políticas de posibilidad futura respecto de las demandas soberanistas vascas es encarada con la generosidad de la ofrenda (un pedazo de queso) y del humor, de reírse con otros.

CONCLUSIONES

En este trabajo indagué el trabajo cultural y político que están realizando los actores sociales vía los procesos de cita visual y física en un film dedicado al proyecto de Nazioen Mundua y al tema de la independencia vasca. A través de la peripecia, el viaje y el humor, la intertextualidad resultante posiciona al documental en su particularidad, la historia que cuenta, pero también lo abre, en tiempo y espacio, y lo vuelve parte de un cambio de atmósfera sociopolítica en el País Vasco. Ese cambio no aparece como algo externo, mecánico ni inevitable sino como algo que requiere ser producido de manera activa y encauzado. Angel lo menciona como el lema de NM: “ha llegado la hora de poner en marcha la autodeterminación” (min. 00:38:40). Este lema podría sonar extraño a cualquier persona familiarizada con la política vasca ya que como motor de acción no es nuevo, sino que ha estado en pie (de utopía o distopía) desde hace décadas. Esa hora, más bien parece ser la de poner en marcha el diálogo, el de la paz y el de las posibilidades que abre esa paz. GZB muestra dos modelos de acción que coexisten: uno vía los manifiestos nacionales e internacionales (Bruselas, Aiete, Miramar, Igarzábal, el Acuerdo de Gernika), y otro, vía las acciones ciudadanas organizadas, de personas comunes al margen de aparatos políticos, de pueblos pequeños, inofensivas en sus ofensivas pero insistentes. Es de subrayar que ambos modelos implican de manera central el convencimiento y la solicitud de que ETA abandone la actividad armada, conjuntamente con el reclamo del fin de las amenazas, presiones, persecuciones y detenciones por parte del gobierno central, y el reconocimiento de los derechos civiles y políticos a la sociedad vasca.

No es casual que las referencias y citas en GZB problematicen más la imaginación y el futuro que la revisión y la memoria; así también lo hace la propuesta de centrarse más en el derecho a decidir que en el derecho de autodeterminación. La película explicita esta apuesta recién al final: está dedicada al pueblo vasco del futuro (*Biharko Euskal Herriari*). Situar y construir de este modo al conflicto vasco implica no una definición unívoca del mismo sino integrarlo en un arco temporal y social de posibilidades, que incluyen de una manera bastante indeterminada pero no por ello caprichosa, al futuro. Esta no es una tarea sencilla, menos inocua. Por ello, aunque fue estrenada en 2012, una lectura informada de GZB puede proporcionar algunos elementos del escenario post-ETA. Fundamentalmente, la necesidad de hacer nuevas preguntas o al menos de modificar las usuales, de resituar el problema de la autodeterminación de los pueblos como un proyecto político que incluye tanto a la política de la memoria como a la política de la imaginación; preguntar, por ejemplo, cuál sería el contenido concreto de las decisiones y no solamente quién es el sujeto del derecho a decidir; contestar los efectos y la parálisis que produce la representación dual de víctima/victimario; reunirse, viajar, conocerse para dialogar. En una encrucijada de caminos entre el plano anecdótico y personal, y el gran proyecto político de un pueblo que contesta el del Estado-Nación, este documental sugiere tanto optimismo y alegría como desintegración e incertidumbre. La solución ante el dilema parece vislumbrarse como un pedazo de queso; no es el producto lácteo, su sabor, ni su textura, sino aquello que se hace con el mismo: transformar un tabú en disposición generosa a través de involucrarse en la dinámica del don y contra-don, donde rehusarse a esta dinámica acarrea el riesgo de un colapso total del honor para las partes.

REFERENCIAS

- Alvarez-Gila, Oscar (2017). The representation of Basque immigration in American cinema. *História (São Paulo)*, 36 (113), 1-17. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/1980-436920160000000113>
- Aretxaga, Begoña (2005). *States of terror. Begoña Aretxaga's Essays*. Joseba Zulaika (Ed.). Reno: Center for Basque Studies.
- Caton, Steven (1999). *Lawrence of Arabia: A film's anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Douglass, William (Ed.) (1985). *Basque politics: a case study in ethnic nationalism*. Reno: University of Nevada Press.

- Fernandez, James (Ed.) (1991). *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press.
- Ginsburg, Faye (2000). Mediating culture: Indigenous media, ethnographic film and the production of identity. En Kelly Askew y Richard Wilk (Eds.), *The anthropology of media: A reader* (pp. 210-235). Oxford: Blackwell.
- Geertz, Clifford (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Graber, David (2018). *Hacia una teoría antropológica del valor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hubert, Henri, y Mauss, Marcel (2010). *El sacrificio: magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Kayser, Wolfgang (1963). *The grotesque in art and literatura*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Krotz, Esteban (1994). Alteridad y pregunta antropológica. *Alteridades*, 4 (8), 5-11.
- Lazar, Sian (2016). Lenguajes no-verbales de la acción política y la movilización callejera. *Estudios en Antropología Social NS*, 1 (2), 28-37.
- Levi-Strauss, Claude (1964). *El Pensamiento Salvaje*. México: FCE.
- Neofotistos, Vasiliki (2008). The Muslim, the Jew, and the African American: America and the Production of Alterity in Borat. *Anthropology Today*, 24 (4), 13-17.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Pitt Rivers, Julian (1989). *Un pueblo de la sierra: Grazalema*. Madrid: Alianza.
- Simmel, Georg (2014). *Sociología: Estudios Sobre Las Formas de Socialización*. Madrid: Alianza.
- Ssorin-Chaikov, Nikolai (2015). Sociopolitics. *Reviews in Anthropology*, 44, 5-27.
- Swain, Virginia (2004). *Grotesque figures: Baudelaire, Rousseau, and the aesthetics of modernity*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Tilly, Charles (1993). Contentious Repertoires in Great Britain, 1758-1834. *Social Science History*, 17 (2), 253-280.
- Vigneron, Frank (2010). Hybridization in the Visual Arts. *Visual Anthropology*, 24 (1-2), 30-45.
- Zubiaga, Mario (2014). El ciclo de protesta en Euskal Herria: hegemonía y radicalización democrática. En Mario Zubiaga, Pedro Ibarra, Daniel Gómez y Ricard Vilaregut. *La rebelión vasca. Una historia de l'Esquerra abertzale*. Barcelona: Icaria/Pollen.
- Zulaika, Joseba (1985). The Tragedy of Carlos. En W. Douglass (Ed.), *Basque Politics: A Case Study in Ethnic Nationalism* (pp. 309-330). Reno: University of Nevada Press.

NOTAS

- 1 Abertzale significa patriota; es un neologismo acuñado por Sabino Arana Goiri, fundador del nacionalismo vasco en el siglo XIX. Si bien suele usarse para la izquierda radical vasca (así lo define la Real Academia Española), las fuerzas abertzales abarcan diversas tendencias cuyas comprensiones del término son a menudo incompatibles (e.g. nacionalismo, independentismo, soberanismo, etc.)
- 2 El SNP desde 2007 logra formar un gobierno en minoría y desde 2011 la mayoría del parlamentaria tras haber sido el partido más importante de la oposición en un contexto hegemonizado por el laborismo.
- 3 En términos metodológicos, cabe indicar que mi posicionamiento de espectadora es múltiple en el sentido de que vi el documental por primera vez en un *euskaltegi* de la ciudad de Buenos Aires, y volví a hacerlo a la luz de mi trabajo de campo con los miembros de Gure Esku Dago (GED). Este movimiento social que fuera oficialmente presentado en 2013 dio continuidad a NM (incluso en la plataforma *Vimeo* alojan la película con su usuario: <https://vimeo.com/106361250>) y con sus miembros vengo desarrollando trabajo de campo desde el año 2016, focalizando en la organización de consultas populares (hasta la fecha 208 en diferentes localidades vascas) basándome en las técnicas de observación participante y entrevistas abiertas semiestructuradas
- 4 Euskal Herria, entendiéndolo por la misma los siete territorios históricos a ambos lados de los Pirineos en España y Francia.

- 5 Organizada por la Coordinadora de Alfabetización y Euskaldunización, recauda fondos para su red de centros de enseñanza (*euskaltegis* y *gau-eskolas*). Se celebra cada dos años en los que cerca de 10 días recorren aproximadamente 2.500 kilómetros.
- 6 No obstante, es interesante notar el contraste de escala en esta intertextualidad imaginaria: GZB, estrenada en cines de pueblos y salas de centros culturales, es una pieza pequeña, dirigida por un euskaldun y financiada por un movimiento social. El fin de ETA está disponible en la plataforma Netflix, el director del documental es un británico (Webster) instalado en Barcelona y el guión de dos periodistas basados en Madrid (Izquierdo y Rodríguez Aizpeolea), así como los protagonistas de esta producción de Quality Media, son líderes de fuerzas políticas vascas a nivel nacional entre otros famosos entrevistados.
- 7 Cabe señalar que la mayoría de los protagonistas de GZB son hombres. El tema de la desigual representación de género podría ser materia de otro trabajo.
- 8 Nazioen Mundua y Gure Esku Dago dejaron de lado “temas concretos” como las víctimas de ETA y de las fuerzas de seguridad española, la política penitenciaria y la tortura para el trabajo de otras organizaciones como estrategia para propiciar la formación de nuevas mayorías sociales.

CC BY-NC-SA