

LUIS EGUIRAUN:

*El cine imagina la ciudad:
cuatro historias de dos
ciudades que son la misma
ciudad en dos tiempos*

168



Resumen: Este artículo intenta esbozar algunos rasgos característicos del surgimiento de la ciudad moderna y su relación histórica con la invención del cinematógrafo. Se habla del cine como observador privilegiado de la historicidad de los espacios urbanos y se propone el análisis en paralelo de la transformación urbana de Bilbao y la evolución del terrorismo de ETA a través de dos cortometrajes y dos largometrajes realizados por las productoras bilbaínas Lan Zinema y Sendeja Films entre 1982 y 2013.

Palabras clave: Ciudad, cine, modernidad, Historia, Bilbao

Abstract: In this article some distinctive features of the upsurge of the modern town are outlined, together with its historic link to the invention of the cinema, the cinema as a privileged observer of the historicity of urban spaces. Besides, a parallel analysis is carried out of the urban transformation of Bilbao and the evolution of ETA's terrorism by means of two short and two full-length films produced by two firms from Bilbao, Lan Zinema and Sendeja Films, between 1982 and 2013.

Keywords: City, cinema, modernity, History, Bilbao

<http://dx.doi.org/10.20318/semiosfera.2016.3193>

SEMIOSFERA

Segunda época. Junio 2016. N^o4
www.uc3m.es/semiosfera
EISSN: 2341-0728

EL CINE IMAGINA LA CIUDAD: CUATRO HISTORIAS DE DOS CIUDADES QUE SON LA MISMA CIUDAD EN DOS TIEMPOS

LUIS EGUIRAUN

Fecha de recibido: 15/06/2015

Fecha de aceptado: 15/07/2015

169

Desde sus orígenes en la primera mitad del siglo XIX y a lo largo del desarrollo posterior, hasta los albores del siglo XX, de espacios urbanos cada vez más extensos y complejos, la ciudad moderna, surgida primero en Inglaterra y sucesivamente en las demás grandes naciones europeas y Estados Unidos al calor de la plétora de descubrimientos científicos e innovaciones tecnológicas que hicieron posible la primera revolución industrial, produjo en los artistas e intelectuales de los diversos países, pero sobre todo en Inglaterra y Francia, una mezcla de fascinación y repulsa. La fascinación, muy pronto expresada por Marx y Engels en el solo aparentemente paradójico elogio a la burguesía capitalista que llevan a cabo en su *Manifiesto Comunista* (1848), es la consecuencia de la irrupción de los novedosos medios de producción y las sofisticadas formas de vida que las nuevas clases dominantes son capaces de obtener tanto en sus espacios domésticos como en los grandes espacios públicos y edificios donde van a tener lugar sus exclusivas relaciones sociales (grandes bulevares, galerías comerciales, teatros de la ópera, sociedades mercantiles, círculos empresariales, hoteles, clubes, cafés, etc.). Por su parte, la repulsa trae causa de la contemplación estupefacta, en los estratos más bajos de la escala social, de las pavorosas condiciones materiales en las que transcurre la vida de los trabajadores de las grandes fábricas, producto de la emigración proveniente del mundo rural, hacinados en los suburbios que crecen descontroladamente lejos del centro de las nuevas aglomeraciones urbanas.

La novela decimonónica, deudora en buena parte de la literatura romántica y de los folletines melodramáticos por entregas que comienzan a ponerse en boga en los periódicos de la época, es la primera expresión artística que sirve de vehículo a sus autores para la denuncia, entre la fascinación y la repulsa que acabo de señalar, de las profundas contradicciones económicas y las trágicas consecuencias sociales del vertiginoso desarrollo del nuevo sistema capitalista basado en una industrialización masiva cuyo designio es echar abajo en todas partes las murallas de los antiguos y ensimismados burgos medievales. Escritores como Charles Dickens, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Víctor Hugo y Émile Zola convierten así la materia ficcional de su escritura en un vívido testimonio de las nuevas costumbres, estructuras sociales, formas de propiedad, bienes muebles e inmuebles e incluso estilos decorativos e indumentarios de los nuevos burgueses, a la vez que algunos de ellos adoptan el hasta

SEMIOSFERA

Segunda época. Junio 2016. N^o4
www.uc3m.es/semiosfera
EISSN: 2341-0728

entonces insólito papel de flamígeros *tribunos de la plebe* en su empeño por poner en evidencia, en el reverso de la autosatisfecha *joie de vivre* del flamante patriciado urbano de los propietarios de las fábricas, las condiciones de mortalidad temprana, insalubridad, trabajo infantil, pauperización y degradación moral que sufre la clase social que empieza entonces a constituir el primer proletariado.

Entre nosotros, a finales del S.XIX y los albores del XX, escritores como Alejandro Sawa (*Crimen legal*, 1886), Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*, 1887; *Misericordia*, 1897) y Pío Baroja (con su trilogía *La lucha por la vida*, 1904) se hacen eco, entre la entonces pujante novela naturalista y ciertos elementos folletinescos en el nivel argumental, de la pobreza imperante entre los grupos sociales más desfavorecidos que la expansión de las ciudades arrastra continuamente a las periferias, lugares que asumen en las distintas tramas narrativas de unos y otros autores el común carácter de espacios en los que habitan el mal, la corrupción, el hambre, el vicio, la enfermedad y la muerte. A los propósitos que persigue este artículo, es importante retener dos novelas cuyas historias se ambientan en Bilbao: en primer lugar, *Paz en la guerra* (1897), de Miguel de Unamuno, un agudo retrato de los recuerdos de niñez y mocedad del propio autor en medio de la ciudad sitiada durante la Segunda Guerra Carlista, un acontecimiento dramático que pone en evidencia las contradicciones que empiezan a hacerse patentes entre los intereses de la burguesía comercial bilbaína y los sectores que representan al viejo régimen de los fueros y a la ciudad tradicional. Por su parte, en 1904, el novelista y político valenciano Vicente Blasco Ibáñez, ya por entonces un escritor famoso, sitúa en Bilbao el argumento de su novela *El intruso*, cuyo protagonista, un médico del antiguo hospital minero de los montes de Triano, es testigo de los duros conflictos que están en el origen de la Vizcaya moderna, luchas que enfrentan al proletariado minero y de los altos hornos con la burguesía liberal propietaria de las explotaciones mineras y siderúrgicas y luchas que enfrentan también a mineros y burgueses con los antiguos carlistas, políticamente activos en el PNV, el nuevo partido nacionalista al que apoyan desde el principio los jesuitas de la Universidad de Deusto.

El cine nació en este ambiente social tumultuoso en el que los trabajadores de las grandes industrias comienzan a organizarse en partidos y sindicatos que aspiran a convertirse en toda Europa en sujetos políticos transformadores de la cruda realidad existente para la mayoría. Nacido a finales del S.XIX como una atracción de feria en un boulevard de París, Lenin fue de los primeros en darse cuenta de las posibilidades del nuevo invento y no dudó en proclamar al cine como el arte del S.XX, consciente de las potencialidades que ofrecía el nuevo aparato llamado cinematógrafo para difundir entre públicos cada vez más masivos nuevas imágenes de agitación y propaganda revolucionaria llamadas a profundizar en la extensión y la articulación política de los deseos de ruptura de los trabajadores con sus pobres condiciones de vida. Es el momento de los grandes e influyentes cineastas de la vanguardia soviética posterior a la revolución bolchevique de 1917: Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, Dovjenko, etc.

El cine, por todo lo anterior, es desde sus orígenes un arte indisolublemente unido al surgimiento de la ciudad moderna y sus contradicciones sociales inherentes. Así lo muestran películas clásicas del cine mudo como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), una contrautopía urbana de concepción futurista, y *Los tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936), una aguijadora crítica del maquinismo y de las condiciones de trabajo de los obreros en las grandes fábricas. Ambas obras maestras tienen en común la voluntad de sus realizadores de mostrar la alienación del hombre en el interior de superestructuras económicas y sociales cuya naturaleza y consecuencias no está en condiciones de comprender del todo.

El cine norteamericano, afincado en Hollywood, una de las colinas de la gran ciudad de Los Ángeles, entendió también desde muy pronto las ilimitadas posibilidades del nuevo espectáculo como una forma popular de ocio y también (y sobre todo) de negocio. Algunos de sus cineastas siguieron viendo en la gran ciudad una suerte de *Babilonia* cínica y viciosa, como pusieron siempre de manifiesto los realizadores del que por entonces comenzó a llamarse *cine negro*, en relación con lo *negro* de sus construcciones argumentales: policías, gánsters, negocios ilegales, prostitución, violencia, etc. Pero algunos de los grandes productores de la época supieron llevar a cabo la realización de películas en las que la ciudad, con el melodrama y la comedia como recursos narrativos, es vista como el espacio por excelencia para las transformaciones individuales y colectivas, para nuevas posibilidades y oportunidades de trabajo y en definitiva para unas condiciones de libertad desconocidas hasta entonces en casi todas partes. Así, frente a la *urbs* medieval, gremial, corporativa, estamental y comunitarista, de la que proceden miles y miles de inmigrantes europeos y asiáticos que buscan en la joven nación norteamericana ver cumplido su particular *American Dream*, la gran ciudad contemporánea se representa a sí misma como una promesa de derechos para todos con independencia del sexo, raza, lugar de origen, costumbres y creencias religiosas de cada uno, nuevas relaciones sociales entre ciudadanos libres e iguales que son el resultado inmediato del cuestionamiento de los viejos valores y las jerarquías de las pequeñas ciudades tradicionales. Esta visión más positiva de la gran ciudad a través del cine como un horizonte de promesa, esperanza y optimismo está en la base, de Frank Capra a Woody Allen, de las obras de muchos cineastas estadounidenses.

Ya he señalado que el tránsito de las primeras grandes ciudades industriales a la metrópolis contemporánea tal como la conocemos hoy no estuvo exento de profundas contradicciones sociales provocadas por un crecimiento desordenado y vertiginoso que no era sin embargo capaz de asegurar unas condiciones de vida dignas a la mayoría de la población. Fue en las grandes ciudades y en el interior de las nuevas relaciones de producción que empresarios y trabajadores comenzaron a sostener en los espacios de las grandes fábricas donde surgió paulatinamente un movimiento sindical capaz de emprender acciones

fuertemente organizadas y de alcance masivo en contra de los aspectos más abusivos de las regulaciones laborales de la época y a favor de la ampliación constante de los derechos y la seguridad de los obreros en los grandes centros de producción. Con el tiempo, las luchas de los trabajadores organizados en torno a partidos y sindicatos fue propiciando logros significativos que contribuyeron a algunas transformaciones a la postre decisivas en el imaginario colectivo de la mayoría de los ciudadanos con respecto a la vida en la ciudad. En este sentido, ya en el S.XX y a lo largo de todo el periodo de entreguerras, a partir de una crítica radical de los desequilibrios sociales causados por la desenfrenada e inicua ocupación del espacio urbano al servicio de la ciudad industrial, los arquitectos del llamado Movimiento Moderno, con la alemana Escuela de la Bauhaus a la cabeza, aplicaron su *ethos* humanista e ilustrado y su apuesta por las innovaciones tecnológicas en curso desde el siglo anterior a la mejora de las viviendas obreras, tanto la salubridad y la habitabilidad de los hogares familiares como el urbanismo circundante e incluso el mobiliario doméstico. Es el momento de ensayos como las *casas-bloque* de Le Corbusier y sus discípulos, que cambiaron poco a poco la anterior faz *dickensiana* de las primeras ciudades industriales y alumbraron el nacimiento de la ciudad contemporánea.

El cine surge y se desarrolla históricamente en este ambiente de cambios acelerados, pero la ciudad, además de películas (o a la vez que ellas), produce constantemente nuevas imágenes, músicas, nuevas formas artísticas, medios de transporte y de comunicación cada vez más rápidos, novedades indumentarias, elementos materiales de la vida cotidiana e incluso nuevas formas de relación hombre-mujer que van a estar en el origen de los primeros movimientos de reivindicación feminista. Es la ciudad que pese a los problemas endémicos que arrastran los caóticos desarrollos urbanos de la época, empieza a generar en ciertos intelectuales y sectores sociales culturalmente avanzados, y también en algunos sectores populares, un fuerte sentimiento de admiración y de pertenencia, está naciendo por primera vez un hombre con plena conciencia de su condición de *hombre urbano*, un ciudadano que apuesta por la modernidad con todas sus consecuencias, una suerte de punto de llegada de las revoluciones liberales que con mayor o menor o menor acierto se operaron en el mundo occidental a lo largo de todo el S.XIX.

Hacia la segunda mitad de esta centuria prodigiosa, en torno a la obra poética de Charles Baudelaire, comienzan a acuñarse dos palabras que acabarán- analizadas y difundidas por Walter Benjamin ya en el S.XX- por ser consustanciales a la experiencia del hombre moderno en las grandes ciudades europeas: *flâneur* significa *paseante*, un individuo algo indolente, de expresión a veces un tanto lánguida, cuya actividad favorita es caminar por su ciudad, un *vagabundeo* cuyo propósito no es otro que el caminar mismo, sin otra intención que contemplar los cambios que a diario tienen lugar ante sus ojos en las calles por las que pasa y en los individuos con los que se cruza, a los que mira y de cuyas miradas él mismo se convierte en objeto. En expresión de Marshall Berman en su obra ya clásica, titulada como homenaje a Marx y Engels *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982), la gran ciudad se transforma así en la *ciudad de los ojos*, una metáfora que al autor norteamericano le sirve para celebrar la vida en las ciudades como una suerte de contradictorio y problemático

reino de la libertad, la de los que miran y la de los que son mirados, conscientes todos de su recién adquirida condición de ciudadanos con unas formas de pensar y actuar que no tienen vuelta atrás; por su parte, *spleen* refiere el *aburrimiento*, el *bastío existencial*, la *suave melancolía* que va apoderándose de la conciencia del hombre moderno en medio de los grandes bulevares y del ir y venir de la gente que camina apresurada y deslumbrada por ellos en medio de una existencia cada vez más azarosa, en la que es mucho más difícil que en el pasado inmediato encontrar puntos de referencia sólidos a los que aferrarse.

En esta misma línea discursiva, Walter Benjamin, el gran filósofo alemán de origen judío, en muchas de sus obras pero particularmente en la magna y fragmentaria recopilación de impresiones, apuntes, notas, citas, pasajes y semblanzas de espacios urbanos reunidos en su famoso *Libro de los pasajes*, una obra inacabada publicada por primera vez en 1983, mucho después de su muerte en 1940, lleva a sus últimas consecuencias su singular y extraordinaria reflexión sobre la vida en las grandes ciudades, concentraciones humanas capaces de emitir a la vez poderosos destellos de belleza y de ser para muchos de sus habitantes un terrorífico reino de las sombras. Dos películas de finales de los años veinte expresan con extraordinario aliento ético y brillantez formal este ambiguo estado de conciencia acerca de la metrópolis contemporánea: *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Ambos cineastas, en la misma línea del pensar benjaminiano sobre la ciudad moderna, ofrecen una visión del fluir de la vida en las metrópolis contemporáneas caracterizada por la velocidad, el vértigo y la confusión ante la profundidad y la amplitud de los continuos cambios tecnológicos y sus consecuencias personales y sociales, con el resultado de un cierto vacío existencial y una identidad fragmentada, al borde de la anomia, condiciones de la existencia del hombre urbano moderno que tan bien retrató tres décadas el cineasta italiano Michelangelo Antonioni en su obra maestra *El eclipse* (1962).

Entre 1982 y 2013 las productoras bilbaínas Lan Zinema y Sendeja Films han llevado a cabo la realización, entre otras películas, de los cortometrajes *Octubre, 12* (1982) y *El ojo de la tormenta* (1983) y los largometrajes *El amor de ahora* (1986) y el muy reciente *Umezurtzak* (*Los huérfanos*) (2013), los tres primeros escritos por los guionistas Luis Eguiraun y Santiago González y el último por el escritor y guionista Juan Bas, todos ellos con la dirección de Ernesto del Río.

En los mismos términos utilizados anteriormente para poner de relieve su radical contingencia y su esencial historicidad como las características primordiales de la ciudad moderna desde sus comienzos, y con la perspectiva que ofrecen los poco más de treinta años transcurridos desde la primera de estas producciones, es necesario señalar ya que estas cuatro películas pueden ser contempladas, desde la perspectiva de hoy mismo, como una tetralogía. En efecto, al menos en un sentido simplemente temático o discursivo y para un análisis cabal de los pliegues de su materia ficcional y sus recovecos emocionales- teniendo por otro lado presentes los avatares que han jalonado el periodo histórico (de *corta duración*, que dirían los

historiadores franceses de los Annales) de los últimos treinta años en el País Vasco- estas cuatro obras aspiran a componer a su modo, con sus aciertos y desaciertos, una indagación en el terrorismo en general y en el de ETA en particular, así como en sus consecuencias para las víctimas, para los verdugos y para la gente que intenta vivir su vida en las calles de la ciudad y a la que un día el azar lleva a pasar por allí.

Se trata pues de una larga fábula moral en cuatro capítulos, con la ciudad de Bilbao, sus lugares y sus profundos cambios como principal telón de fondo. Es asimismo necesario observar que estas cuatro ficciones se despliegan en el ya indicado arco cronológico que va de 1982 a 2013, *grosso modo* los años que señalan el fondo más oscuro de la crisis de Bilbao como gran ciudad industrial y el rutilante punto de llegada, a partir de 1987, de más de veinticinco años de una profunda transformación urbana cuya concepción y desarrollo han llamado la atención en todo el mundo, con el *hipericónico* museo Guggenheim como fotogénico y ubicuo mascarón de proa. Según la muy gráfica expresión de Joaquín Cárcamo, presidente de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, podemos hablar de esta transformación como el paso *de la ciudad del hierro a la ciudad del titanio*, a la postre dos ciudades que son la misma o si se prefiere, una ciudad en dos tiempos.

A la altura de 1982 muchos agentes políticos, económicos y sociales, con el recién llegado líder socialista Felipe González y los *jóvenes nacionalistas* de su primer gobierno a la cabeza, pensaron que el modelo de la gran industria siderúrgica y naval que desde principios del S.XX convirtió a Bilbao, su ría y su entorno metropolitano en uno de los espacios urbanos más prósperos de España, tocaba a su fin por sus excesivos costes y su escasa rentabilidad en relación con otros centros de producción europeos. Era precisa, al decir de los expertos, una profunda reconversión industrial, que comenzó a llevarse a cabo en medio de concentraciones y protestas laborales que a menudo se saldaron con enfrentamientos entre trabajadores y policías de una violencia inusitada en la ciudad. En el verano de 1983 se produjeron unas gravísimas inundaciones que llevaron la muerte y la devastación al centro histórico y a algunos barrios periféricos. Si a ello le añadimos los efectos de una persistente contaminación ambiental, con una densa polución atmosférica y la ría convertida en el vertedero de todo tipo de desechos industriales, y además la furia homicida del terrorismo de ETA, que por entonces causaba entre ochenta y un centenar de muertos al año- sobre todo guardias civiles, policías y militares, algunos de ellos caídos en las calles de la Villa- podremos entender que en la conciencia de los bilbaínos comenzara a instalarse la inquietante conciencia de que la ciudad había tocado fondo y que era preciso alumbrar un nuevo ciclo en su devenir histórico.

En *Octubre, 12* (1982), el cortometraje interpretado por la argentina Cecilia Roth y el uruguayo Walter Vidarte, una mujer joven llamada Valeria intenta alumbrar en Bilbao un nuevo ciclo de su devenir personal. Trabaja en su pequeña buhardilla en la traducción del inglés al español de una novela del norteamericano Philip Roth titulada *La liberación de*

Zuckerman. Tras pronunciar una conferencia en el solemne paraninfo de la Universidad de Deusto, basada en un texto de Octavio Paz sobre Latinoamérica y los diversos nombres del subcontinente, un extraño encuentro con un enigmático personaje que dice ser argentino y haber escuchado con gran interés su discurso, nos permite saber que ella es también argentina. Su interlocutor le propone un nuevo encuentro algunos días después. A partir de ese momento, Valeria nota, con creciente desasosiego, que sus pasos son seguidos por un joven de edad similar a la suya, de aspecto serio e intranquilizador. La cámara documenta con detalle las calles y los lugares por los que transcurre la persecución, entre el casco antiguo de la ciudad y su ensanche de época decimonónica. Su preocupación aumenta cuando tiene lugar su nuevo encuentro con el extraño argentino que acaba de conocer, acompañado por el joven que ha estado siguiéndola. La tensa y breve conversación se produce en un vacío lugar de la periferia (la isla de Santa Clara, en medio de la ría del Nervión, arrasada al año siguiente por las inundaciones). El hombre, de edad madura, le invita a tomar parte en el secuestro del cónsul argentino en Bilbao como un acto de lucha contra la dictadura militar instalada en el país de ambos desde 1976. Unas lacónicas palabras del joven le hacen entender que no es argentino sino un colaborador local (¿de ETA?) en la acción. La vehemente y emotiva respuesta de Valeria nos sugiere un dramático y oscuro pasado reciente y una salida precipitada de Argentina camino de un exilio cargado de incertidumbres. Ahora quiere iniciar en Bilbao una nueva vida lejos del miedo y la violencia de entonces. De nuevo en su casa, la cámara capta la tristeza de su rostro mientras observa desde su pequeña terraza los tejados del ensanche bilbaíno. Poco después, mientras sigue por la televisión la retransmisión del gran desfile del Día de la Hispanidad en las calles de Nueva York, suena el timbre. Cuando abre, el misterioso argentino y su joven colaborador irrumpen brutalmente en la buhardilla con el cónsul argentino atado, amordazado y con los ojos vendados.

Como puede observarse fácilmente, la opción argumental de *Octubre, 12* sacrifica en todo momento cualquier atisbo de verosimilitud en favor de la carga alegórica de la *fábula* que propone al espectador, cuya *moraleja* no tiene por lo demás, como suele ocurrir en todas las fábulas, nada de hermética: Valeria va a experimentar en sus propias carnes que en el Bilbao de 1982 el terrorismo, en tanto que conducta que se sustenta en nociones políticas de carácter totalitario, sean cuales sean los objetivos políticos que éstas persiguen, no permite ningún tipo de redención personal u objeción moral. La observación que la cámara lleva a cabo de las calles y los edificios del centro de la ciudad y algunas de sus periferias se propone servir como expresión visual de la experiencia emocional de la protagonista.

El cortometraje *El ojo de la tormenta* (1983), interpretado por Mario Pardo y Kiti Manver, cuenta la historia de Matías, un hombre joven de clase humilde al que el paro rampante del Bilbao de la época ha convertido en una suerte de vagabundo urbano cuya única dedicación es consultar a diario los anuncios clasificados del periódico en busca de trabajo y callejear sin

destino preciso observando lo que ocurre a su alrededor. De vez en cuando va a ver a su exnovia Charo, que trabaja como dependienta en una tienda de electrodomésticos de barrio, con el propósito de pedirle pequeños préstamos con los que ir tirando. La chica, aunque le reprocha que solo acude a ella cuando necesita algo y luego desaparece, guarda por él un mal disimulado cariño y accede a prestarle un poco de dinero. En uno de sus paseos sin rumbo por el degradado entorno de los antiguos barrios industriales de Olabeaga y La Ribera de Deusto, situados frente a frente en las márgenes de la ría, con los viejos diques de la construcción naval al fondo, Matías descubre un lujoso automóvil con una de sus puertas delanteras abierta. Sorprendido, tras unos instantes mira a su alrededor con cautela y decide echar un vistazo en el interior. Unos cables sueltos bajo el volante denotan que ha sido robado. Ya fuera del coche, Matías mira la matrícula y abre una vez más su inseparable periódico. Consulta los anuncios clasificados y comprueba con un pálpito de sorpresa que uno de ellos da cuenta del robo del coche que tiene junto a él. Se pone en contacto con su propietario y espera su llegada dormitando al volante del auto. El hombre, de edad madura y aspecto adinerado, se presenta azorado y tras cambiar algunas palabras apresuradas con Matías, le ofrece una generosa gratificación por el hallazgo. Más tarde, Matías celebra en la barra de un bar, whisky en mano, el buen resultado del inesperado suceso. Sin prestar atención a la radio del local, que da la noticia del secuestro de un empresario por un comando de ETA, concentrado en sus pensamientos y apurando su whisky con una sonrisa, concluye que acaba de descubrir un modo provechoso de buscarse la vida: bajo un cielo plomizo, se suceden imágenes de distintas periferias de la ciudad, en las que Matías roba coches, los abandona en un punto lo más alejado posible del lugar del robo y habla luego con sus propietarios, que no dudan en gratificarle. Envalentonado por su éxito, prueba una vez más fortuna entre la multitud de aficionados que acude una tarde de domingo a presenciar un partido del Athletic de Bilbao. Allí, en medio de una algarabía de banderas rojiblancas, observa cómo dos jóvenes aparcan un coche de alta gama en las proximidades del estadio, salen, se confunden entre el gentío y desaparecen. Luego, ya al volante, con Charo a su lado, Matías no duda en mentir presumiendo ante ella de haber encontrado un buen trabajo como vendedor de coches de lujo. Se dirigen a cenar al puerto de Santurce para celebrarlo. En la cena, ambos recuperan momentáneamente su intimidad anterior y una nueva posibilidad de vivir juntos parece abrirse paso ante ellos. Por la noche, de regreso a Bilbao, cuando circulan cerca de las humeantes chimeneas de una planta petroquímica, Matías conecta la radio del coche. Cuando están ya entrando en la ciudad, escuchan la noticia sobre un comunicado de ETA en el que la organización terrorista detalla la matrícula y las características del vehículo en cuyo maletero se encuentra el cadáver del industrial secuestrado algunas semanas atrás. Matías palidece mientras Charo le mira con incredulidad. Un coche de policía, con sus estridentes luces y sirenas conminándoles a detenerse, se sitúa detrás de ellos.

En *El ojo de la tormenta*, a comienzos de los años ochenta del S.XX, la sombra ominosa del terrorismo de ETA parece corporeizarse en las calles de Bilbao y confundirse con los igualmente perversos efectos del paro y el declive de la gran industria hasta formar un todo

oscuro que se cierne inexorable sobre las vidas de un hombre y una mujer sin ninguna importancia, dos seres anónimos e inermes cuya existencia transcurre en precario en medio de una ciudad cuyos pliegues urbanos, calles, edificios y antiguas fábricas son escrutados por la cámara como signos de unos momentos históricos terribles, en el ojo de una tormenta sin final posible sobre un país sin futuro.

En 1986 Sendeja Films pone en pie su primer proyecto de largometraje, *El amor de ahora*, protagonizado por Klara Badiola, Patxi Bisquert, Antonio Valero y Walter Vidarte. Aunque en los primeros días del rodaje se produce el asesinato de Yoyes- una veterana militante de ETA que había emprendido el difícil camino de su desvinculación de la banda- a manos de sus antiguos compañeros de armas, algunas cosas parecían empezar a cambiar poco a poco en el País Vasco. La película se abre con la imagen de la frontera entre Francia y España. En el lado español un grupo de familiares y amigos espera la llegada de dos activistas pertenecientes a un sector de los por entonces llamados *polimilis* que ha decidido abandonar la *lucha armada* y regresar a casa. Se trata del matrimonio formado por Arantza y Pello. Para ellos, la verdadera frontera, la que separa el antes del ahora, comienza nada más pisar Bilbao y toma la forma de una pregunta decisiva que hasta entonces nunca se habían formulado: se trata de saber si el tiempo anterior, el de las certezas compartidas, el de las acciones violentas, el miedo y el entusiasmo de los combatientes, ha acabado por anular el amor que un día sintieron el uno por el otro.

Arantza pertenece a una familia acomodada del centro de la ciudad. Sus estudios universitarios de biología le permiten entrar a formar parte de un equipo de investigación sobre la contaminación de las aguas en El Abra, la desembocadura de la ría en el mar. Pello, de origen rural, tiene problemas para encontrar trabajo y no se encuentra a gusto en Bilbao, por lo que se plantea volver al caserío en el que nació para ayudar a su padre. La evidencia de que la relación entre ambos está en crisis se produce durante la conversación que mantienen paseando bajo la lluvia en una vieja zona industrial semiabandonada de la periferia.

Tras su visita en la parte antigua de la ciudad a la madre de Xabier, un miembro de su mismo comando del que estuvo enamorada antes de conocer a Pello, comienza para Arantza un viaje por su pasado, por su memoria tantas veces silenciada en la premura de la militancia y sus acciones violentas. Xabier murió cuando los dos eran muy jóvenes en un confuso enfrentamiento con la policía junto a Luis, otro compañero de entonces. La inesperada aparición de éste en Bilbao es para Arantza un paso más en su exploración de sí misma. Siempre sospechó que Luis tuvo un comportamiento poco claro en la muerte de Xabier. Ahora vive en un pequeño pueblo de la Rioja Alavesa y se encuentra unos días en Bilbao como colaborador de Lombardi, un veterano periodista sudamericano que está realizando un reportaje para la televisión de su país sobre la historia reciente del País Vasco. Las imágenes que están grabando aquí y allá y las de los archivos de la televisión regional que están

analizando muestran la dura realidad de los atentados terroristas y los violentos choques de trabajadores y policías en las protestas contra la reconversión naval.

Arantza decide viajar a la Rioja Alavesa para enfrentarse de una vez por todas con los fantasmas de su pasado, en particular con la muerte de Xabier y la oscura actuación de Luis. Allí su indagación le lleva a un descubrimiento desconcertante: Luis siempre ha estado enamorado de ella y nunca se atrevió a confesárselo. Las preguntas que Lombardi les hace en sus entrevistas sobre su relación anterior con la violencia y la sangre, su sentido de la lucha y de la muerte y su recuerdo de las víctimas, las propias y las ajenas, comienzan a producir en ellos, como resultado de su ardua y por momentos descarnada introspección, un acercamiento emocional cargado de nuevas preguntas que sin embargo sirven para ayudarles a mirarse de una forma hasta ese momento desconocida para ellos. *El amor de ahora* se cierra con una apuesta de sus protagonistas: tras un diálogo a la dorada luz atardecer de Lombardi con Arantza mientras pasean por un viñedo, ella y Luis deciden permanecer juntos a pesar de las sombras. Quizá no sea una solución duradera pero ambos van a intentar dejar atrás un tiempo gobernado por la sinrazón y el dolor que han causado a otros y se han causado a sí mismos. Por la noche, en medio de un baile en la plaza del pueblo, Luis y Arantza, observados por un risueño Lombardi, comienzan a sentir de verdad que la vida continúa.

El amor de ahora no renuncia, sino todo lo contrario, a algunos de los *estilemas* argumentales propios del melodrama: el azaroso reencuentro, el pasado y la sangre, la confesión y el triunfo final del amor. Pero más allá (o por debajo) de una lectura exclusivamente en clave de género, lo que se pretende, como en los dos cortometrajes anteriores, es articular una mirada sobre un país, una ciudad (otra vez Bilbao) y un tiempo determinados. Desde este punto de vista, la ficción se construye sobre un juego de espacios sucesivos que funcionan a veces por oposición y otras por alternancia, siempre como trasuntos visuales de la experiencia emocional de los personajes: al principio, la frontera franco-española, en cuyos dos lados ondean las banderas de los dos países; luego, la vieja ciudad industrial y el paisaje verde del caserío, emblema por excelencia del repertorio iconográfico del nacionalismo vasco. Más tarde, la luz y los viñedos de la Rioja Alavesa (un sur de Euskadi que también existe, aunque con escaso valor simbólico para su *construcción nacional*) como alternativa a Bilbao y al caserío en tanto que inesperado horizonte de posibilidad de un futuro mejor. Entre todos estos espacios, entre el antes y el ahora, los viajes de una mujer que se busca a sí misma en el año 1986.

Sendeja Films cierra en 2013 el ciclo de su reflexión cinematográfica sobre el terrorismo con el largometraje *Umezurtzak* (*Los huérfanos*), una producción para Euskal Telebista (ETB) rodada en euskera y protagonizada por Itziar Aienza y Patxo Tellería. Es la historia de Alicia, una jueza cuyo padre, también juez, fue asesinado por ETA en 1986, cuando ella, aún una niña, se dirigía por la mañana a su lado hacia el coche familiar. Y es también la

historia de Antonio, el antiguo terrorista que desde una moto, conducida por otro miembro del comando, disparó al juez en la cabeza. Desde aquel sangriento suceso, las vidas de ambos han discurrido por caminos muy diferentes. Ella vive con su marido Ricardo en una acomodada urbanización de las afueras de Bilbao. En la casa de enfrente a la suya, Rosa, su mejor amiga, vive con su hija María, una adolescente enfrentada con el mundo que acaba de iniciar una conflictiva relación con Andoni, un chaval muy parecido a ella aunque de una condición social mucho más humilde. Antonio, tras pasar muchos años en la cárcel como integrante de la banda terrorista y autor material del asesinato del juez, vive en un piso pequeño del modesto barrio de Olabeaga, situado en una de las márgenes de la ría. Con los años se ha desvinculado absolutamente de su pasado violento, con respecto al cual se muestra sinceramente arrepentido. Trabaja como profesor de un centro de formación para el empleo de jóvenes en riesgo de exclusión social, entre ellos su hijo Andoni, con el que mantiene una relación muy difícil, envuelta en continuos reproches y enfrentamientos.

Tras una noche de fiesta, alcohol y drogas, Andoni y su novia María roban un coche que él conduce al amanecer a toda velocidad, camino de la urbanización en la que ella vive. En esos mismos momentos, Rosa, la madre de la chica, ha salido a hacer *footing* y corre por la carretera de acceso a su casa. El coche, fuera de control, la atropella causándole la muerte. A partir de ese momento, los acontecimientos parecen cobrar una velocidad de vértigo. Alicia se hace cargo del caso y además ha sido nombrada por su amiga tutora legal de María en su minoría de edad. Cuando en su calidad de jueza instructora cita a Andoni a declarar, el chico acude al juzgado acompañado de su padre. Allí, en el despacho de Alicia, tiene lugar algo que ninguno de los dos suponía que podría ocurrir algún día. Ella comprueba que los apellidos de Antonio corresponden a los del asesino de su padre casi treinta años atrás. Él, al observar los diplomas colgados en la pared del despacho judicial, no puede evitar una mueca de sobresalto y angustia. La jueza, arrastrada por sus propias emociones, no duda en dictar el fulminante internamiento de Andoni en un centro de menores, que algunos días después la juez-decano le obliga a revocar tras advertir la peculiar y dramática relación que le une con el padre del chaval.

La súbita desaparición de Andoni y María, que han decidido emprender juntos un viaje a ninguna parte para huir de sí mismos, hace que la situación experimente un giro radical de consecuencias imprevisibles para todos: Alicia y Antonio se ven obligados a iniciar un durísimo acercamiento cuyo propósito inmediato es encontrar a los dos jóvenes. En su búsqueda, el verdugo y la hija de su víctima se ven empujados a reconocerse sin tapujos el uno al otro y a iniciar sin saber cómo el diálogo más difícil de sus vidas, un diálogo que, entre el dolor y la rabia acumulados, el arrepentimiento y la culpa, va a exigirles palabras que todavía no son capaces de pronunciar. En el curso de sus infructuosas averiguaciones en distintas zonas de la ciudad, la cámara nos permite contemplar un espacio urbano que en muy poco se parece al de 1986, un lugar absolutamente transformado en el que sus brillantes edificios y su actual diseño urbanístico, concebidos por prestigiosos arquitectos y urbanistas internacionales, han atraído la atención de expertos de todo el mundo y señalan una nueva época, un auténtico cambio de ciclo en la historia de la ciudad.

Andoni y María intentan robar un nuevo coche y son sorprendidos por un vigilante, al que el chico deja malherido. Desesperados, llegan a una playa vacía y, creyendo haber matado al vigilante, deciden entregarse. En la playa se produce el encuentro con ellos de Alicia y Antonio. Padre e hijo y Alicia y María se abrazan con el mar al fondo. Los dos adultos se miran y son capaces de sostener su mirada. Poco tiempo después, el chico recibe en la comisaría una breve visita de su novia. Se prometen continuar juntos.

Umezurtzak, al menos de manera implícita, se construye sobre la base de dos tiempos y dos ciudades que en realidad son la misma ciudad: el tiempo de la violencia y el tiempo en el que víctimas y victimarios pueden empezar a reconocerse como tales y a reconstruirse a sí mismos sobre la base de la verdad y la justicia. Dos tiempos que son también el tiempo de los padres y el tiempo de los hijos, que siempre se merecen una vida mejor. El arco cronológico, con el terrorismo como objeto de análisis fílmico, que va de *Octubre, 12* en 1982 a *Umezurtzak* en 2013 es casi exactamente el mismo que va del final de Bilbao como una ciudad surgida de la primera revolución industrial al alumbramiento de otra que busca en la arquitectura, el diseño, el urbanismo, la cultura contemporánea y las tecnologías avanzadas nuevas formas de seguir pensándose a sí misma.

Que podamos contemplar a la vez, a través de cuatro historias distintas a lo largo de más de treinta años, la secuencia temporal de un fenómeno como el de la violencia terrorista en el País Vasco y la de la evolución urbana de Bilbao en el mismo periodo, es obra de la ficción y en particular, en nuestro caso, obra del cinematógrafo, el arte de las imágenes en movimiento, el arte del siglo XX, el del XXI y el de los siglos que nos quedan por venir.