

**LA MUERTE DE MIKEL DE IMANOL URIBE (1984):
PAÍS VASCO E IZQUIERDA ABERTZALE
EN LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN**

Igor Barrenetxea Marañón
Universidad del País Vasco

El proceso de transición tiene en Euskadi algunos rasgos diferenciales.
Ante todo, por el gran protagonismo alcanzado en los últimos años
del franquismo por el nacionalismo violento,
gracias a la presión creciente del terrorismo de ETA¹

Introducción

Todavía hemos de enfrentarnos cada día a la ingrata tarea de leer en la prensa los últimos sucesos sobre las acciones de ETA y las manifestaciones de la *izquierda abertzale*. Han transcurrido cincuenta años desde que naciera ETA y seguimos con el *problema* enquistado de sus acciones terroristas. Por eso, se necesita un esfuerzo para seguir comprendiendo mejor el presente y el pasado de una organización que, sin duda, ha marcado la historia de Euskadi en estas últimas décadas y de su grupo social de apoyo, la *izquierda abertzale*, que le ha permitido su continuidad en el tiempo. Aunque, habría que matizar, que una parte de la *izquierda abertzale*, se ha acabado por desmarcar de la violencia, naciendo así Aralar (2000).

El cine es, sin duda, un revelador de esta historia, que tiende a ser minusvalorado en su *contraanálisis* de la sociedad², y que supone acercarnos a otra fuente de estudio como es la imagen. En este sentido, este artículo pretende analizar a través de *La muerte de Mikel* los aspectos que nos facilitan una mejor comprensión de esta historia, desde la visión del nacionalismo radical, en sus mitos y rituales, que arranca en los primeros años de la Transición hasta el momento de la escritura de este artículo, ya que para la izquierda “la transición [vasca] no se ha dado”³.

¹ Francisco J. LLERA RAMO, “La Transición y la autonomía actual”, José Luis DE LA GRANJA y Santiago DE PABLO (coord.), *Historia del País Vasco y Navarra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pág. 119.

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

³ José Manuel MATA LÓPEZ, *El nacionalismo radical*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993, pág. 200.

En el contexto general, el proceso gradual de los cambios que se vivieron en Euskadi desde finales de la década de los 70 hasta inicios de los 80, se sintetiza en esta primera parte de la filmografía de Imanol Uribe⁴. Si en *El proceso de Burgos* (1979) asistimos a un primer acercamiento a ETA, en *La fuga de Segovia* (1981) desemboca en los últimos coletazos del franquismo, acercándonos a los cambios introducidos en la sociedad vasca gracias a la aprobación del Estatuto de Gernika. En cambio, en *La muerte de Mikel* la situación histórico-social ha cambiado y también el tratamiento de la problemática vasca en su cine. Si en *El proceso de Burgos* y en *La fuga de Segovia* hay un elemento importante, el grupo es el protagonista de la acción, en *La muerte de Mikel* es el individuo el personaje principal.

Sin embargo, el filme no queda desligado de sus dos anteriores trabajos, sino que es una evolución de los contextos donde se desarrollan, vinculados al periodo de la Transición y su consolidación en Euskadi. Y aunque menos político, en apariencia, *La muerte de Mikel* es una elocuente metáfora⁵ que nos permite valorar desde la radiografía social ese universo de la *izquierda abertzale* en calidoscopio. El idealismo terrorista de ETA no constituye todo el problema sino existen otros factores⁶. Escribe, refiriéndose a esto, Mario Onaindía: “La película constituye uno de los documentos más lúcidos de la evolución política y social que estaba experimentando Euskadi y toda España en aquel tiempo porque refleja los problemas del surgimiento de la privacidad en el contexto de unas luchas políticas que habían sacrificado al individuo en aras de lo colectivo”⁷.

Análisis del filme

Si en sus dos anteriores obras fílmicas Imanol Uribe pone todo el acento en el protagonismo del grupo *abertzale*, en su unidad y coherencia interna (aún en sus divergencias), en *La muerte de Mikel*⁸ nos encontramos a un Uribe más maduro, que realiza una franca, pero no por ello menos grave, crítica de la *izquierda abertzale*. El

⁴ Igor BARRENECHEA, “La trilogía vasca de Imanol Uribe: Una mirada al nacionalismo radical vasco a través del cine”, *Ikusgaiak*, núm. 6, 2003, págs. 77-101

⁵ Robert A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

⁶ Francisco J. LLERA RAMO, ob. cit., págs. 118-122.

⁷ Mario ONAINDÍA, “Telón de fondo para la radiografía fílmica de Euskadi”, Jesús ANGULO, Carlos F. HEREDERO, José Luis REBORDINOS, *Entre el documental y la ficción: El cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994, pág.50.

⁸ Ficha técnica: Producción: Aiete Films SA (San Sebastián), José Esteban Alenda (Madrid). Productor: José Cuxart. Director: Imanol Uribe. Guión: Imanol Uribe y José Ángel Rebolledo. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Montaje: José Luix Peláez. Música: Alberto Iglesias. Decoración: Eugenio Urdambide. Duración: 89 minutos. Ficha artística: Imanol Arias, Montserrat Salvador, Fama, Amaia Lasa, Ramón Barea, Juan Mari Segues, Xabier Elorriaga.

individuo se sitúa, así, frente al grupo, un rasgo que no había existido antes en su cine y, al distinguirse de él, acaba siendo rechazado.

Mikel es un personaje que va a vivir un grave conflicto interior cuando descubre, siendo un hombre casado, su homosexualidad. Bajo el tamiz de esta crisis de identidad sexual Uribe sitúa la trama en Lekeitio, una localidad de la costa vasca, pueblo pesquero y euskaldun, con su idiosincrasia y sus valores sociales tradicionales y conservadores. El film comienza con la celebración de los funerales de Mikel. Este desenlace anticipado crea un clímax trágico en un recorrido vital sin sorpresas, ya que conocemos el final. Sin embargo, ¿qué ha causado su muerte? ¿Ha sido asesinado por la policía a tenor de la temática? El funeral, arranque de la pieza dramática, revierte desde un principio en el carácter frío y áspero de la narración, incidiendo en lo que se podría considerar el tema central de la película: la *tragedia vasca*.

El protagonista es un hombre corriente. Y se nos presenta realizando un hecho cotidiano: pasa la mañana cogiendo setas. Se las lleva a su mejor amigo, el médico del pueblo, Martín. Más tarde, irá a recoger a su mujer Begoña, que regresa de un viaje, al aeropuerto de Fuenterrabía. Y juntos van a visitar a la “ama” (la madre) de Mikel, que se caracteriza por ser una mujer seria y distante.

En este encuentro entre la pareja y la madre, tras las preguntas de cortesía de rigor sobre la salud y la vida, ella le dirá a Begoña: “Ya sabes que aquí el tiempo pasa muy despacio”. Esta frase sintetiza el tradicionalismo (una cierta inmovilidad social de las costumbres) antes aludido, que caracteriza a la sociedad vasca. Y, por lo tanto, en esta presentación inicial, la ama se convierte en un elemento de referencia esencial a la hora de entender esta sociedad y a su protagonista, en el instante en el que se propone romper con ese orden natural. Lo cotidiano se ve roto por un aspecto referencial y simbólico importante, las emociones, que marca *el tiempo* del filme.

La *ama* es, de ese modo, representada como una mujer muy interesada en los cotilleos del pueblo. Se muestra muy crítica con Martín, el médico y amigo de Mikel, al reconocer que sabe por qué tuvo que huir de Chile (deja entrever que ha cometido algún crimen aunque, lo que es peor, sin saber si es verdad o no). Esta escena encarna a la madre de Mikel como guardiana de la *tradición*. Representa, a fin de cuentas, la sutil y básica importancia de la influencia del matriarcado vasco en el seno familiar (más como mito-metáfora que como realidad generalizada)⁹, donde su palabra es ley.

⁹ Mercedes UGALDE, “El siglo de la mujer: género y modernización”, José Luis DE LA GRANJA y Santiago DE PABLO (coord.), *Historia del País Vasco y Navarra*, ob. cit., pág. 379.

Pero a pesar de esa autoridad de la madre en esta jerarquía social, hay elementos íntimos que ella no puede controlar. Así, tras cenar con Martín y su esposa, en un paseo por el puerto Mikel y Begoña hablan sobre sus problemas conyugales. Ello anticipa esa *nueva* identidad sexual que se desvelará en el protagonista.

Además, el filme opera en otro plano. Si el primero, que hemos visto, es el familiar, el segundo se referiría a la cuestión latente de ETA y del protagonismo de la *izquierda abertzale*.

Una noche, en una carretera a las afueras de la localidad, una patrulla de la Guardia Civil da el alto a un coche. Pero el conductor en vez de detenerse acelera y los policías no dudan en disparar para detener su huida. Como resultado, la pareja que va en su interior acaba muerta. La escena es cruda y directa. No sabemos si los dos chicos son terroristas, si se han asustado por ver el control o es una gamberrada. Es lo de menos, es un mecanismo eficaz para activar lo que vendrá a continuación con la reacción social.

Por una parte, la lectura que se puede realizar de la escena se convierte en una denuncia contra la brutalidad con la que actúan las Fuerzas de Seguridad del Estado. Pero Uribe es capaz de darle la vuelta; y revela, así, el cariz de la auténtica *represión*. No cabe duda de que nos movemos en un contexto conflictivo, influido por la imagen negativa de la policía. Las acciones de ETA se hallaban al orden del día y la actuación policial era expeditiva, desproporcionada y cometía errores¹⁰.

Pero, por otro lado, hemos de observar que el filme, al no estar contextualizado en ninguna época, sintetiza el clima aparente de persecución que sienten vivir los *abertzales*. Lo importante para éstos es el modo expeditivo de la actuación policial, no la causa que les ha llevado a actuar, y cómo utilizan estos hechos en su beneficio, encarnen o no, los dos jóvenes asesinados, el ideal de *gudari* (soldado).

La realidad y la imagen se confabulan para mostrar que no todo es lo que parece. Aquí, la *izquierda abertzale* sólo quiere ver lo que le interesa, lo que necesita para sus fines y aprovecha en su beneficio el malestar que este tipo de actuaciones provocaba entre la población. Seguidamente, en el filme, la junta de los miembros abertzales, entre los que se encuentra Mikel, decide mostrar su repulsa a la brutal actuación policial. Para ellos, los jóvenes representan “nuevos asesinatos”, y por eso consideran oportuno “utilizar las fiestas para mostrar la dura represión” que existe en Euskadi. Aunque no se identifican como miembros de Herri Batasuna explícitamente, su defensa del “obrero vasco” nos permite confirmarlo. El cine opera en esos términos de la insinuación, lo

¹⁰ Antonio ELORZA (coord.), *La historia de ETA*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, pág. 311.

cual lo enriquece permitiendo diversas interpretaciones. Las ambigüedades (políticas, sexuales o sociales) serán un punto de contraste para advertir esta radiografía de la sociedad vasca en la que el individuo es prisionero de las convenciones sociales¹¹.

Los componentes de la mesa *abertzale*, de nuevo en el filme, van a reconocer que no obtendrán el apoyo del resto de partidos para suspender las fiestas, como medida de repulsa. Si bien, eso no les evita reclamar a los muertos como suyos aunque, y ahí está la virtud, no se sabe si son activistas o no, o podían haber sido meros delincuentes. Al hacer mención a las otras fuerzas políticas del consistorio, sin nombrarlas, refleja un distanciamiento en sus posturas frente al resto de formaciones que ni tan siquiera son citadas o mencionadas, en ese regateo que realiza de la faz plural de la sociedad vasca¹². Se entrevé, así, que no son quienes gobiernan la localidad, ni son mayoría.

Esto explicaría, a fin de cuentas, la pluralidad vasca y la soledad de la *izquierda abertzale* a la hora de *politizarlo* todo a su paso.

Uribe ahonda en ello para mostrar cómo la *izquierda abertzale* aprovecha la presión de la calle como simbolismo, para reclamar su oposición al sistema y como lugar de dominio social¹³ y *perverso* populismo. Esto se repetirá, al final, cuando utilizan la muerte de Mikel, aunque no haya venido dada por cuestiones políticas, para desplegar una ikurriña con un crespón negro, a pesar de que ha sido repudiado por el grupo tras conocerse su orientación sexual. Es la conformación de unos rituales que “expresan el conflicto y regeneran la tensión necesaria con el fin de mantener la predisposición a defender las creencias y las conductas básicas del grupo”¹⁴.

Unos rituales que, a fin de cuentas, no han cambiado y se mantienen activos¹⁵.

Nuevamente en el filme, distintos planos nos muestran las tradicionales fiestas en Lekeito; las embarcaciones en la rada donde ondean multitud de ikurriñas, el ganso sobre el agua que ha de ser descolgado a tirones por los más jóvenes, mientras se oye el himno del Athletic de fondo. Esto refleja y caracteriza una parte de la cultura festiva vasca, con sus tradiciones y sus signos de identidad.

Esa noche, Mikel regresa borracho a casa, conducido por el sacerdote, Don Jaime. No parece casual la elección del sacerdote como el único que le asiste en estas

¹¹ Jesús CASQUETE, *En el nombre de Euskal Herria*, Madrid, Tecnos, 2009, pág. 12. La visión que se tiene del individuo es la de ser una “pieza necesario de un engranaje”.

¹² Francisco J. LLERA RAMO, ob. cit., págs. 129-133.

¹³ Manu RUEDA y Mirari ARTIME, “Más de 200 radicales convierten Lekeitio en un infierno”, *El Correo Español*, 8-9-2009, págs. 20-21.

¹⁴ José Manuel MATA LÓPEZ, José Manuel, ob. cit., págs. 67-79. Jesús CASQUETE, ob. cit., págs. 26-30.

¹⁵ Jesús CASQUETE, ob. cit., págs. 76-87.

circunstancias. Porque, al mismo tiempo, el sacerdote que podría haber encarnado los valores tradicionales e inmóviles, es de los pocos que le comprende. Una vez en casa, se introduce en la cama, y en una explosión de ira y conflicto interior, Mikel acaba por desgarrar el sexo a su mujer. El momento es impactante, ¿qué le ha sucedido a Mikel, y por qué ha actuado con tanta brutalidad? La violencia se ha convertido en expresión del desamparo, contradicciones y frustraciones internas de Mikel.

En el plano siguiente, el filme nos lleva a la primera escena donde se celebra el funeral por Mikel, en un hábil montaje cinematográfico que subraya este conflicto del personaje que vive atrapado por unas convenciones que le coartan. El flash-back enfatiza la importancia del funeral como verdadera alma del relato. Si en *El proceso de Burgos* había una tragedia social, impuesta por el régimen, la que representa la arbitrariedad del poder franquista y la represión en las calles frente a la sociedad vasca, en *La muerte de Mikel* Uribe toma conciencia de esta tragedia desde otro ángulo. Y, en la metáfora, utiliza a Mikel como baluarte de esas contradicciones del individuo frente a los marcos generales que impone lo colectivo. El individuo, de esta manera, se ve prisionero del escenario donde es protagonista y no puede escapar de él y, en el momento en el que se revela, entonces, es destruido.

La agresión de su mujer le va a llevar a que su amigo Martín le recomiende visitar a un psiquiatra de Bilbao, lo que marca la evolución del personaje.

Previo a su viaje, se crea una dualidad interesante. Durante la comida familiar, la madre, con su espíritu religioso (algo que se muestra en las primeras escenas con la apertura en la Iglesia del funeral), preside la mesa. Tras los hechos acaecidos por la acción policial, su hermano Iñaki le pregunta a Mikel si va a acudir a la manifestación convocada por la *izquierda abertzale*. Mikel, lacónico, sin emoción y un tanto distante, le dice que sí y, entonces, su hermano añade: “Ha sido una salvajada pero salir a la calle no resuelve nada”. Ante las palabras de Iñaki, Mikel le replica que discutir con él no conduce a ninguna parte. Esto nos permite entrever que los dos hermanos ostentan puntos de vista distintos. El apoyo que realiza Mikel a la manifestación le define con simpatías *abertzales*, mientras que Iñaki es caracterizado como moderado. Esta misma actitud se repetirá más tarde pero a la inversa, cuando Iñaki va a hablar con el portavoz *abertzale* tras la detención de su hermano por unos sucesos acaecidos en los años 70.

Esta reiteración no es baladí. Uribe nos quiere apuntar con ello esa ausencia notoria de diálogo. Cada cual ha conformado un mundo independiente frente al otro,

negándose a comprenderse y a compartir ideas, quebrando las reglas de un diálogo democrático de forma clara y manifiesta.

La distinción entre el carácter moderado de Iñaki y el radical de Mikel quedan contrapuestos en sus distintas actitudes tal y como las entiende el mundo radical. Mientras que el nacionalismo del Partido Nacionalista Vasco (PNV) apuesta por la autonomía y los pactos como camino, el radical no, se desmarca de él de forma ostensible y apuesta por la acción pura y simple¹⁶. Aspecto radiográfico esencial que no es baladí, ya que esto viene dado porque los *abertzales* consideran que son los guardianes del purismo nacionalista frente a los *jeltzales* (PNV), y que la única forma con la que puede replicar en la misma medida al Estado español es la contestación en las calles y con las acciones de ETA¹⁷.

La manifestación por la muerte de los dos *supuestos* activistas (ya que no se explica en ningún momento si lo son o no) durante las fiestas se ve disuelta con botes de humo y una carga policial, igual que lo será más tarde cuando se concentran para despedir a Mikel, a la salida de su funeral. La manifestación es el mejor exponente de sistematizar y ritualizar sus acciones (ya sea con pancartas, banderas y retratos de presos de ETA o colaboradores). Y esto responde a la importancia que tiene la movilización social. De tal manera la aparente *ocupación* de la calle por la masa social, como señala Aulestia, “les permite relativizar la importancia del resultado electoral”¹⁸ y continuar como si ellos encarnasen la *voluntad* del pueblo.

Por otro lado, no debemos olvidar que “la dependencia necesaria [de la izquierda radical de ETA] provoca con carácter irreversible una mitificación de la organización militar”¹⁹. Y, por lo tanto, existe una necesidad de mostrar que la calle, el *pueblo*, sigue apoyando su violencia. Aunque, en este contexto, Uribe exagera al resolverse las dos manifestaciones con enfrentamientos con las Fuerzas de Seguridad, porque sólo se estima en un 15% el total de las que acaban con graves disturbios. Claro que puede interpretarse como un recurso simbólico dentro del imaginario que reproduce algo que, por supuesto, explica por qué fue bien recibida la película²⁰.

Esta conflictividad en las calles reflejaría para la izquierda que “la etapa de la transición democrática es simplemente un franquismo reformado”, y se considera que la

¹⁶ Santiago DE PABLO y Ludger MEES, *El péndulo patriótico*, Barcelona, Crítica, 2005, págs. 368-379. Cf. Francisco J. LLERA RAMO, ob. cit., pág. 131.

¹⁷ José Manuel, MATA LÓPEZ, ob. cit., pág. 78.

¹⁸ Kepa AULESTIA, *HB. Crónica de un delirio*, Madrid, Temas de hoy, 1998, pág. 101.

¹⁹ Pedro IBARRA, *La evolución estratégica de ETA (1963-1987)*, Donostia, Kriselu, 1987, pág. 158.

²⁰ José Manuel MATA LÓPEZ, ob. cit., págs. 80-93

represión continúa en Euskadi igual que antes. Por eso, en esta lógica, la violencia tiene su justificación: “En general, la gente está de acuerdo con ETA. No se trata de la lucha armada porque sí, sino con fines políticos”²¹, puesto que, como señala Onaindia, esto es la “prueba irrefutable de que Euskadi es un país oprimido”²². La *kale borroka* (o lucha callejera), la violencia que utiliza la policía o la muerte de Mikel (en la ficción) son aprovechadas en este contexto para crear ese clima de *rebeldía* minoritaria.

La visita de Mikel al psiquiatra, en Bilbao, es el punto de inflexión del filme y del protagonista. Alejado de la influencia de su madre y del ambiente reivindicativo *abertzale*, la ciudad se convierte en un espacio de libertad individual. Por lo demás, la sesión con el psiquiatra para intentar resolver sus problemas con su mujer, ilustran bien ese intento por quitarle *gravedad* a su vida (y el entorno serio y descarnado en el que ha vivido en el que le ha faltado el cariño de su madre) y le afirma con mucho simbolismo que: “la clave de cualquier conflicto es el humor”. Este *humor* es el que brilla por su ausencia en el filme y se entiende, en la lección elemental de psicología, como una carencia extensible a la sociedad vasca.

La estancia de Mikel en la villa, tras la sesión con el psiquiatra, encarna la ruptura con su universo tradicional. En Bilbao queda con un conocido, que le lleva a alternar en un club donde actúan diferentes travestis. Mikel se emborracha durante esa noche y a la mañana siguiente despierta en la cama con *Fama*, un travesti que ha conocido en el club. Mikel se ha liberado. Se entiende así su frustración, esa represión social que vivía en su interior. Por ello, su relación con *Fama* no es flor de una noche y se consolida. Y eso va a provocar una *revolución* en su entorno más inmediato.

Su regreso a Lekeito, a partir de este instante, es el punto de inflexión del drama. Este proceso de transformación viene remarcado por la marcha de Begoña, su esposa, a trabajar a Pamplona y por su nominación dentro de las listas municipales como candidato de la formación *abertzale*. Esta elección casual, aunque no sea Mikel un destacado miembro, viene dada por ese carácter interno que ostenta de elegir a sus candidatos según la ocasión, al no separar al militante de base de la directiva, no como en otras formaciones. En todo caso, no es un apunte anecdótico en el filme.

Así, en la escena siguiente, Uribe nos desvela cómo unos conocidos suyos, al verle encantado con la actuación de Fama, en el escenario del local bilbaíno donde se

²¹ Alfonso PÉREZ-AGOTE, *El nacionalismo vasco a la salida del franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1987, págs. 127-134.

²² Mario ONAINDÍA, *Guía para orientarse en el laberinto vasco*, Madrid, Temas de Hoy, 2003, pág. 215.

han conocido, murmuran, con gesto desabrido y malhumorado *hipócritamente* (ya que disfrutaban del mismo espectáculo que Mikel). Sus miradas son reprobatorias y se unen a la idiosincrasia social que presenta su madre (que no deja de ser el universo tradicional), y luego, a las actitudes de sus amigos y vecinos cuando *Fama* va a visitarle a Lekeito y pasean por la localidad mostrando su afecto. Aquí se traza con firmeza que la frontera entre lo público y lo privado no existe. Tales aspectos tienen que ver más con un contenido sociológico que político, sin embargo, acaban por confundirse. Con ello, Uribe elabora la tesis de que la libertad personal (y emocional) queda constreñida a los valores sociales dominantes.

Esto se nos señala con mayor fuerza cuando Mikel acude a la sede del partido para firmar sus credenciales como candidato. Pero cuando se coloca frente a la mesa del portavoz, con el fin de que le inscriba en las listas, éste le dice que ya no es necesario. Mikel le pregunta la causa y él le contesta de malos modos: “Lo sabes de sobra, no eres la persona más adecuada”. Mikel se da cuenta que su homosexualidad pública es lo que le ha excluido del grupo (aunque, al final, utilizarán su muerte). Lo que le lleva a replicar: “Sois unos curas de mierda”. Peor aún, porque el cura de Lekeito, Don Jaime, será el más comprensivo. Así que una vez conocida su orientación sexual su madre, encarnación de ese universo, es incapaz de comprenderle y aceptarle. “Eso se lleva con discreción”, le reprocha enfadada. Pero Mikel no puede callarse y le replica en el mismo tono: “No quiero esconderme como si fuera culpable”.

Esta homosexualidad manifiesta no deja de responder a una crisis de identidad del *ser vasco*, frente a esa sociedad tan anclada en su *yo* tradicional. Ya que la clave de la homosexualidad de Mikel es la representación simbólica de un cambio personal que el mundo que le rodea no acepta ni es capaz de reconocer pero, lo que es peor, le desautoriza. Y se contempla cómo Herri Batasuna no contempla la separación entre vida y militancia, interfiriendo en ambas, que es lo que, a fin de cuentas, quiere remarcar aquí Uribe con el tratamiento de la homosexualidad²³.

Un buen día, cuando Mikel regresa a casa, es detenido por la policía para interrogarle acerca de unos sucesos acaecidos en el año 1975 ya que, por entonces, había sido miembro de un comando de información de ETA. Mikel replicará al policía que le interroga: “Eso está amnistiado ya, no sé de qué me están hablando”. Uno de los policías ante la contestación le da fuerte tortazo. Esta imagen refuerza esa actitud de la actuación policial que tanto gusta a la *izquierda abertzale*. Y establece, así mismo esos

²³ Alfonso PEREZ-AGOTE, ob. cit., págs. 127-134.

códigos de lealtad internos que ha tejido la propia socialización *abertzale*; puesto que pesar de que ha sido maltratado por los suyos eso no invita a Mikel a hablar.

Asimismo, su hermano Iñaki, preocupado, se encamina a la sede *abertzale* para preguntar al portavoz si saben algo sobre la detención de Mikel. Aquel le dirá, sin más, que han aplicado la Ley antiterrorista y, por lo tanto, no sabe los motivos por los que ha sido detenido, aunque antes de irse le dice a Iñaki reprendiéndole: “Te recuerdo que vosotros en su día no combatisteis esa ley”. Esta idea subraya dos posturas antagónicas, la que defiende la *izquierda abertzale*, legitimando la violencia y negando las “vías institucionales abiertas”²⁴, y la del nacionalismo moderado del PNV. “No he venido a discutir”, le responde Iñaki airado. Esta situación refuerza esa idea antes destacada de señalar la incomunicación entre partidos políticos, confundiendo, una vez más, entre lo personal y lo público o político. Nunca hay oportunidad de dialogar.

La policía va a presionar a Mikel, para ello le encaran con Martín para que confiese. “Cuenta lo que quieran saber, no merece la pena. Para ellos es cuestión de tiempo”, le aconseja Martín. A pesar de que la policía conoce algunos detalles de los sucesos que quiere esclarecer (el médico se vio involucrado cuando atendió a un herido terrorista), Mikel se mantiene firme. Es fiel, a pesar de todo, al grupo de pertenencia. Es el único, y eso es lo que se destaca, que distingue entre su vida personal (y cómo le han afectado por ello) y su compromiso político al que se mantiene leal.

Una vez liberado, Mikel regresa a su realidad. Su relación con *Fama* continúa, nada ha cambiado para él a nivel íntimo tras los hechos acaecidos durante su detención. Incluso cuando regresa su mujer le confiesa lo que siente: “es la primera vez que empiezo a pensar en el futuro con ilusión”. Su madre, por el contrario, no puede soportarlo más; y le confiesa a Don Jaime, al que va a ver, que no lo lleva bien. Pero el sacerdote le indica que la postura de Mikel ha de ser respetada con “comprensión y amor”. A lo que ella, egoístamente, le responde: “Y, a mí, ¿quién me ayuda?”.

A la mañana siguiente, cuando Iñaki va a despertar a Mikel lo encuentra muerto en su cama. No se conocerán las causas de su fallecimiento, pero Uribe insinúa que la madre es quien lo ha podido matar, al no poder soportar su homosexualidad.

Al cierre del filme, durante la salida del ataúd de Mikel tras su entierro, los *abertzales* se reúnen ante la puerta de la Iglesia. Lo que parece un acto de homenaje póstumo al militante fallecido es otra cosa. Iñaki se dirige a ellos y pide que no politicen

²⁴ Antonio ELORZA (coord.), ob. cit., pág. 302.

su muerte. “Su muerte nos pertenece a todos”, le replican con insana hipocresía, pero asumiendo ese culto al héroe-mártir caído por la causa²⁵.

A lo que seguido se producirá una carga policial contra los manifestantes.

Tal y como señala Pérez-Agote, “este proceso por el cual la vida colectiva se hace política culminará en el posfranquismo”²⁶.

La muerte de Mikel representa el final de la *trilogía vasca* de Imanol Uribe. De ahí que el filme, en su carácter de reflejo de la realidad vasca, hace que éste regrese a sus orígenes familiares. Y no a una gran ciudad, sino a Lekeitio, un pueblo pesquero y de fuerte arraigo nacionalista.

En ese telón de fondo, la arbitrariedad con que parecen disparar los guardias civiles a la pareja del coche, al inicio del filme, y la manera tan directa que tienen de disolver manifestaciones *abertzales*, responden a una cuestión que Uribe no quiere dejar de lado, por el contexto que nos ocupa, eso no se niega, pero que no es lo esencial del drama. Y, sin duda, el recurrir a la homosexualidad como una visión crítica de la sociedad vasca no deja de ser original. Una homosexualidad que, además, el personaje descubre en su viaje a Bilbao, en la gran ciudad, lejos de ese entorno tradicional y cerrado que encarna Lekeitio. Si bien, Bilbao se reduce a la sala de fiestas, genera una configuración de dos realidades diferentes, la urbana y la rural, que explican esta dualidad frente a quienes pretenden reducir el País Vasco a una idealización del caserío o del pueblo pesquero (en relación a ese imaginario inventado en *Ama Lur*).

A pesar de que el filme transita por unos parámetros de normalidad, en las primeras escenas, el protagonista principal, Mikel, sólo reconocerá que se siente feliz tras conocer a *Fama*. Alrededor de esa cuestión primordial, el lado emocional, resurge ese enfrentamiento con la idiosincrasia social que incide en los rancios valores tradicionales, encarnándolos en la figura de la madre. Pero Uribe, en vez de caer en la fácil alusión de otorgárselo al conservadurismo eclesiástico (Don Jaime es el único que no pone trabas a su relación²⁷), lo sitúa en un símbolo de la sociedad vasca: el matriarcado. Uribe confiesa que se dejó llevar por el carácter del párroco de Lekeitio durante el rodaje, y por eso, declaró: “En aquel momento el cura dejó de ser un

²⁵ José Manuel MATA LÓPEZ, ob. cit., págs. 80-93. Cf. Jesús CASQUETE, ob. cit., pág. 59.

²⁶ Alfonso PÉREZ-AGOTE, ob. cit., págs. 87.

²⁷ Santiago DE PABLO, “La Iglesia”, José Luis DE LA GRANJA y Santiago DE PABLO (coord.), *Historia del País Vasco y Navarra*, ob. cit., págs. 318-323.

personaje simbólico y me dejé llevar por el personaje real, que era un hombre tolerante y que me hizo plantearme mis prejuicios maniqueos”²⁸.

También se puede entender cómo hay partes de la sociedad que, a pesar de ser tradicionales, evolucionan y se adaptan, y otras no. Lo que puede interpretarse como una visión amarga pero positiva, en la medida de que no todo es radicalidad ni inmovilismo en Euskadi. Además, según afirmaría el director, el papel de la madre “está ligado al papel represor de la ideología dominante”²⁹.

Serán, en cambio, esos vínculos filiales y sociales quienes se opongan a ella, a saber, la madre y su agrupación política, incapaces de aceptarle en su nueva condición sexual: “Para Uribe, la madre y el partido político no son sino las dos caras, privada y pública, de una misma convencionalidad social”³⁰.

En un enfrentamiento también, entre lo tradicional o lo moderno, entre el ama y Mikel, Pérez-Agote escribe refiriéndose a esto: “Los temas de movilización tienen como eje central, generalmente, la violencia: muerte de alguien, presos, fuerzas del orden... y, posteriormente, presos, amnistía, refugiados...”³¹. De ahí que no sea baladí el consejo que le dará el psiquiatra a Mikel, atendiendo a estos rasgos dramáticos, de que hay que tomarse la vida con humor.

Críticas y recibimiento del filme

Es la película que mejor fue acogida por el público de todos los trabajos anteriores de Imanol Uribe, con un millón de espectadores aunque, esta vez, no cosechó ningún premio³². Zunzunegui en su crítica del film considera: “Dividido entre la crónica y las exigencias dramáticas del melodrama, el film oscila permanentemente entre dos polos cuya dificultad de reconciliación es evidente. Más próximo del segundo -escenas finales, algunas de las escenas que enfrentan a Imanol Arias y Fama-, las menos de las veces y más atento a conseguir un imposible tono de neutralidad las más, La muerte de Mikel supone el definitivo paso de la obra de Uribe al terreno difícil de la contemporaneidad más inmediata”³³.

²⁸ Jesús ANGULO, Carlos F. HEREDERO, José Luis REBORDINOS, *Entre el documental y la ficción: El cine de Imanol Uribe*, ob. cit., págs. 125.

²⁹ *Ibidem.*, pág. 136.

³⁰ Santos ZUNZUNEGUI, “El largo viaje hacia la ficción”, Jesús ANGULO, Carlos F. HEREDERO, José Luis REBORDINOS, *Entre el documental y la ficción: El cine de Imanol Uribe*, ob. cit., pág. 64.

³¹ Alfonso PÉREZ-AGOTE, ob. cit., pág. 87.

³² Para ser más exactos, 1.169.376 espectadores. www.mcu.es

³³ Santos ZUNZUNEGUI, “La muerte de Mikel”, *Contracampo*, núm. 37, 1984, pág. 96.

En este sentido, Ángel L. Inurria escribe con una mirada más social sobre el mismo: “Todas las raíces y tradiciones del pueblo vasco están, de alguna manera, presentes en la pantalla. Uribe consigue no caer en el folklorismo, aunque a veces lo roce, gracias a su estimable sentido de la medida. Y añade: “La atmósfera peneuvista frente a los abertzales. Los accidentes e incidentes con la Guardia Civil. Las fiestas y el paisaje. El hábitat, desde la autopista Bilbao-Behovia, hasta las viviendas. ETA y la policía. Por supuesto, la Iglesia y el matriarcado familiar no podían estar ausentes”³⁴.

Uribe se sorprendió ante las críticas de beneplácito de un diario como *Egin*, por su filme. Rafael Castellano se expresa en los términos siguientes: “Imanol Uribe se muestra audaz, rompe moldes, y la muerte de Mikel es, por fin, una muerte oculta, más sorda que sórdida -o ambas cosas a la par-, distanciada y por lo tanto libre”. Y al final escribe: “El cine vasco empieza a salir de la parroquia”³⁵.

Mikel Insausti escribe un par de días más tarde en el mismo periódico: “Paso decisivo el dado por una producción eminentemente autóctona, hacia un merecido prestigio de cara al exterior. Temas, ideas y valor comienza a despuntar”³⁶.

Martín Izarra recoge el aire crítico con el que ha sido recibido el filme en Madrid, por aparecer “un punto de vista abertzale: guardias civiles con aspecto nazi, víctimas inocentes de la represión, sádicos comisarios torturadores, jóvenes idealistas de izquierda abertzale radical...”. Si bien admite que puede existir esta interpretación de la misma, también cabe otra interpretación. Cabría dibujarse con la tragedia de Mikel, sin saber bien por qué muere, así escribe: “La madre es el alma de nuestra Euskal-Herria, Euskadi, o Euzkadi. En ella está toda la pasión, todo el amor y toda la intolerancia que se ha acumulado en esta tierra”³⁷. De nuevo el cine refuerza esta idea de Rosenstone de “radiografía” social, a tenor de las críticas vertidas sobre el filme.

A modo de conclusión

Mucho ha cambiado la situación desde que Imanol Uribe aterrizara como *un marciano* en Euskadi y rodara *El proceso de Burgos*. Tanto es así que, a pesar de que *La muerte de Mikel* es un filme social, también es una crítica contra el tradicionalismo vasco y la *izquierda abertzale*, rompiendo con la cercanía que había mostrado por el conflicto en sus dos trabajos anteriores. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que el

³⁴ Ángel L. INURRIA, “La muerte de Mikel”, *Casablanca*, núm. 39, 1984.

³⁵ Rafael CASTELLANO, “La muerte de Mikel”, *Egin*, 8-1-1984.

³⁶ Mikel INSAUSTI, “Una muerte sentida (II)”, *Egin*, 10-1-1984.

³⁷ Martín IZARRA, “La madre de Mikel”, *El Correo*, 25-1-1984.

filme fue recibido con aplauso y buena acogida por la opinión pública vasca. Y, en general, la crítica de la *izquierda abertzale* lo recibió positivamente.

El elemento principal en *La muerte de Mikel* es la utilización de la identidad sexual, la homosexualidad, como factor de conflicto. Pero a eso no se reduce el tema central de la película. Es el hecho que permite componer la sociología de esta sociedad. ETA continúa siendo la capitalizadora simbólica de la resistencia vasca contra el Estado español. Encarna el protagonismo de esa lucha sin fisuras ni rupturas, en su continuidad histórica, porque la *izquierda abertzale* no parece dispuesta a separarse de ella, no encuentra otro modo de definirse a sí misma³⁸. Por eso, Mikel, a pesar de que ha sido rechazado por el grupo tras conocerse su relación con Fama, no confiesa a la policía nada de lo que sabe de su anterior vida clandestina. Del mismo modo, la movilización social y la ocupación de la calle sintetizan el cariz de su lucha política para legitimar, desde su óptica, sus reivindicaciones. Así, “la persistencia de la violencia”, a la que la propia radicalidad contribuye, “se considera el resultado de la excepcionalidad del caso vasco”³⁹ lo que aviva la llama, por tanto, de esta actitud irreflexiva.

Todo ello, viene articulado mediante un lenguaje acuñado desde la *izquierda abertzale*, con un protagonismo del euskera (no en el caso en este filme) y sus fórmulas de identidad (ikurriñas, fotografías de etarras y vestimentas), como símbolos rituales de sociabilidad e identidad política. Se politizan los espacios y actos públicos como se muestra en el filme, como el funeral por la muerte de Mikel.

En síntesis se podría afirmar que “en este colectivo se produce un intento de reproducción de las premisas políticas del nacionalismo, desde su conexión con el contexto social y político del franquismo y la transición, donde eran más fácilmente perceptibles y explicables, desde el punto de vista de legitimación interna, las reivindicaciones que propugna. Ello genera la necesidad de hacer viable la permanencia de una problemática esencial asociada a cualquier contexto histórico por cambiante que sea”⁴⁰. Es, por ello, que existe una cierta permanencia constante de tales rituales en el imaginario colectivo de la *izquierda abertzale* que han nacido y se han codificado en los años de la transición perdurando, así, tres décadas más tarde.

Pero, además, de retratar estas señas de identidad propias, con sus idiosincrasias y su naturaleza hermética, cabe la interpretación de valorar la tesis de Uribe de tratar con

³⁸ Jesús CASQUETE, ob. cit., pág. 297. Con un culto a sus mártires como mecanismo de definición grupal.

³⁹ Mario ONAINDIA, *Guía para orientarse...*, ob. cit., pág. 219.

⁴⁰ José Manuel MATA LÓPEZ, ob. cit., pág. 77.

suma dureza el tradicionalismo matriarcal vasco, causa final de la muerte trágica del protagonista. En suma, el recurso a utilizar el matriarcado es la perfecta metáfora para hacer alusión a una sociedad aferrada a unas estrictas normas de conducta que se ven rotas por la homosexualidad de Mikel. Con ello, genera dos mecanismos de interacción en los que codifica la obtusa mirada de la realidad practicada por la izquierda *abertzale*, a través del mundo encorsetado que pervive en una Euskadi más profunda y que desencadena la desgracia. La no aceptación de la realidad por parte de la madre de Mikel la lleva a asesinar a su propio hijo. Y en esta dura apuesta, Uribe parece incidir en que son las propias contradicciones de la sociedad vasca las que han cobrado su tragedia. El problema vasco, dicho en otras palabras, se reduce a una cuestión sociológica de inmovilidad mental que los vascos vamos poco a poco liberando.